



Објављивање *Лейойиса 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 Милисавац (1946–1957), Младен Лесковац (1958–1964), Бошко Петровић (1965–1969), Александар Тишма (1969–1973), Димитрије Вученов (1974–1979), Момчило Миланков (1979), Бошко Ивков (1980–1991), Славко Гордић (1992–2004), Иван Негришорац (2005–2012), Слободан Владушић (2013–2016), Ђорђе Деспич (2017–2020), Ђорђо Сладоје (2021–2023)

Уредничтво

СЕЛИМИР РАДУЛОВИЋ
(главни и одговорни уредник)

БОШКО СУВАЉЦИЋ
(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 КАПИТАЋ

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 назнаком „за Летопис“. Адреса: 21000 Нови Сад, ул. Матице српске бр. 1, телефон: 021/6613-864 и 021/420-199, локал 112, факс: 021/528-901.

Издаје: Матица српска

Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин

Штампа: САЈНОС, Нови Сад

Тираж: 1.000

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Год. 200

Април 2024

Књ. 513, св. 4

САДРЖАЈ

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА

Зоран Ђерић, <i>Поезија и оћледало</i>	327
Снежана Минић, <i>Приче као ђесме</i>	331
Љубиша Ђидић, <i>Скраћенице</i>	334
Недељко Терзић, <i>Вещићчање</i>	338
Душица Милановић Марика, <i>Вражалица</i>	344
Три бугарска песника (Лучезар Станчев, Евтим Евтимов, Недјалко Јорданов)	354
Оја Бајдар, <i>Убийић човека, изубићи дејте</i>	358

ЕСЕЈИ

Емилија Поповић, <i>Догола у „Находу Симеону” Тогора Манојловића</i>	363
Тамара Бабић, <i>О ираничној ејзисиенцији лирскеј субјектиа</i>	377
Фрозина Валеќ, <i>Тема ијородице у роману „Мара” Јоана Славића и иријовеци „Први иуић с оцем на јуићрење” Лазе Лазаревића</i>	387

СВЕДОЧАНСТВА

Валентина Питулић, <i>Онда Сава сијане ијред мене</i>	399
Селимир Радуловић, <i>Укращени ијеснички кайалої</i>	406
Зоран Ђерић, <i>А и Б</i>	409

ПОВОДИ

МИЛОРАД ПАВИЋ (1929–2009)

- Владимир Папић, „Хазарски речник” Милорада Павића као
професорски роман – између мелодраме и криминали-
стичког жанра 414
- Марија Цветићанин, *Мотив вампира у ојусу Милорада Па-
вића* 424

КРИТИКА

- Сања Перић, *У нарајивном мозаику* (Марко Недић, *Поејички
изазови и дрући оледу*) 440
- Стојан Ђорђић, *Лирска епиграфика, највештај катарзе и – епи-
лој са Исусом* (Драган Јовановић Данилов, *Кањони кроз нас*) 445
- Јелена Марићевић Балаћ, *Кућа за јицицу језице* (Тања Крагујевић,
Дрво за јицицу) 450
- Драгиња Рамадански, *Сујракултурне нарајивне фигуре* (*Hand-
book of Diachronic Narratology, Contributions to Narrative
Theory*, ed. Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid) 453
- Драгана Јовановић, *Нема довољно срца* (Душан Радаковић, *Ва-
шке*) 460
- Павле Зељић, *О једном средњоевропском сесиринсјиву, или брак
барока и авангарде* (Никол Хохолцера, *Ова соба се не може
јојесити*) 463

ИЗ СВЕТА

- Предраг Шапоња 469
- Бранислав Карановић, *Аујори Лейојиса* 472
- Упутство за припрему текста за *Летопис* 479

ЗОРАН ЂЕРИЋ

ПОЕЗИЈА И ОГЛЕДАЛО

хтео не хтео стојим
пред огледалом
а не желим да погледам
у огледало
нити да се огледам
нити да се загледам
али не могу да избегнем
његове одразе

гледам своје познанике
и пријатеље
како старе и одлазе
погрбљени смањени
једва их препознајем
јер не личе на оне
које сам упознао
оне које сам познавао
годинама деценијама
не верујем очима
очима не верујем
ни ушима када ми
говоре своја имена
када ми говоре о себи
да су то заиста они
а да ли су то
заиста
они

неки од њих већ
гледају у „смрт као
у огледало”

лажна рефлексива
или је то прави одраз
спознаја себе
или само таштина
огледало огледало
вертикално хоризонтално
стоно подно зидно
на плафону
са металним са дрвеним
или пластичним оквиром

архаично зрцало
или модерна оптичка справа
у медијуму тзв. видљиве
светлости

* * *

некад смо се огледали у води
и веровали да смо најлепши¹
(од Нарциса до Николе Вујчића:
„само сам у води леп / и сигуран
да сам то ја”, *Тајансџивени сџирелац*)
и ја сам се огледао у води
али нисам био сигуран да ли сам
то ја и шта ме (у) њеној дубини
привлачи а шта ме одбија

а сада су пред нама огледала
од сребра и опсидијана
равна или закривљена
удубљена или испупчена
бронзана огледала („као у
огледалу, мрачно”, *Нови
Заветџи*, Коринћанима, 13)
угаона огледала сферна
огледала параболична

¹ *Огледалце, огледалце моје,
кажи ми, на свешћу, најлепши ко је?*

Алиса је била с друге стране
огледала а ја сам с ове
с исте стране као и они
који су стварни (још увек)
а можда сам и са супротне
стране (као и Керол)
исте величине или преувеличан
умањен обрнут или усправан
као лик формиран у равном
огледалу
симетричан лику у односу
на огледало
једнако удаљен од огледала
као и лик
сачињен од различитих
тачака или зрака
(прстен – огледало)²

огледало огледала

огледало не уме да лаже
(„репрезентација истине”)
оно увек јасно показује
ко је пред њим и какав је
позитиван или негативан
тужан или радостан

огледала огледала

ово су били датуми огледала:
22. 02. 2022; 23. 03. 2023. које
нисам благовремено уочио
срећом – данас је један
такав датум: 22. 02. 2024.
ја видим пет двојки
али астролози виде
нумеролошки код 222
а то је већ спектар енергија
што овај дан јача
и не само то – овај низ

² Арно Лапјер (Arnaud Lapierre), *Инсталација њрсиен – огледало*, која се налази на Тргу Вендом (Place Vendôme), у Паризу.

садржи мајсторски број 22
ако до сада нисмо – сад је
тренутак да пронађемо
равнотежу да ускладимо
свој унутрашњи свет са
спољашњим светом

како да искористим
снагу овог датума
и створим промену
не само у својој већ
и у другој стварности

свет око нас може
бити доказ онога
што се дешава у нама

а оно што се дешава
у нама може да
створи бољи осећај
припадности другима

22. 02. 2024.

коначно сам обратио
пажњу на равнотежу
и хармонију у том ћу
правцу да усмерим
своју акцију и креацију
знање и самопоуздање
емоције а не фрустрације
без стреса и агресивности
незадовољства разочарења
ипак са извесном стрепњом

том датуму огледала
посветићу ову песму

СНЕЖАНА МИНИЋ

ПРИЧЕ КАО ПЕСМЕ
(једноминутне новеле)

СА И БЕЗ ЗБОГОМ, свему томе

У ствари, страница није пронађена ... каже компјутер, наша природна вештачка интелигенција. Редовно виђам оне који не постоје. Који су мртви годинама. Који су мртви од пре два дана. Који се зову као ја, раде исте ствари и радили су као ја, рођени у зиму... представили се у зиму. И похађали исту школу, од истих болести пелцовани. Мутно Дунаво је Велика вода, раздвојила нас, али вода је наш живот, од безнађа до наде и натраг. Нанизано у неизмерљивом низу. И хуји, и шуми под прозором. „Не путуј пријатељу, свет је велики за наше јадно срце!“ – пронашла је и открила ми ту Рембрантову реченицу, на остацима, на гробљу свих наших одлазака и долазака, моја далека другарица. Не бој се, ниси сама!

EUN NIM RO¹

Тражим оно што нисам изгубила ... тако је сликала... малим, кратким потезима четком. Као да пише и преписује нешто и клечи у башти на трави са огромним папиром испред себе и повлачи црну црту и та црта се даље рачва и прави друге дуге кратке линије и каже: Постоје жабе које скачу са листа на лист, постоје жабе које чуче на једном листу и онда направе тај велики скок...

¹ Јужнокорејска сликарка (1946–2022).

У ГЕТЕОВОЈ ДНЕВНОЈ СОБИ

Та предивна кућа светске књижевности налази се на Тргу женског плана (*Frauenplan*), на месту ту претходно постојеће цркве: Маријине цркве, и свих „наших драгих госпи”. Са унутарњим двориштем, мислим за кочије. Много плаве боје свуда, посебно у дневној соби, опонашани склад грчке класике, или просто море. Велика глава гипсана богиње Атине, или Хере. Или Јуноне, класична лепота као таква. На столу. Слике из грчке митологије. Неколико сатова у дрвеном оквиру, на комодама. У радној соби: кревет у углу, полице, пулт. Стилски ормани. Збирка минерала у ходнику, прашњава. Са погледом на прелепу башту. Питам где је Гете седео и писао. Жена која ту ради у музеју и стара се о посетиоцима: „Он је диктирао. Није писао.” Помислим на Екермана. На мрљу од мастила у Ауербаховом подруму... *Dr Faust*.
Писати по диктату. И не само унутарњем.
„Изнад врхова свих је мир!” Тако је он певао.

ИМИТАЦИЈА ЈЕ ЛЕПА

Брод су наручили да им се направи у Пољској. Као мала јахта, са салоном, спаваћом собом, кухињом, библиотеком, у бродским условима. Довезли су брод и поринут је у Источно море, привезан и ту стоји. Стајаће, неће пловити... само имитација... да довољно дуго гледаш у воду, да довољно дуго пловиш и пијеш кафу у дневној соби и свуда је море... море као такво: унутрашње море спољашњег мора унутрашњег мора великог црног таласа...

ОВДЕ СТАЛНО ПАДА КИША

Овде је то нормално. Пада. Носимо кишобране. Мада не носимо кишобране. Увек у ситној воденој измаглици, мантилу, са дебелим ципелама и са капуљачом. Овде небо није плаво, осим понекад лети. То није та плава боја, то је „пруско плава”, мислим да је тако зову они из Бурсије. Плава која се цеди, мада је више сива. Обришете лице од те сумаглице, која је водица, можда света водица, и све креће из почетка.
Некуд отићи, негде стићи. Појести нешто у међувремену. Укључен радио емитује вести из другог света, нешто се дешава. Или ће се управо десити. Тешко је покренути се.
А кишне капи су наше сузе.

СТРАХ У СНУ

Стални сан који ме прати, понавља се у разним верзијама:
За микрофоном, са неким цез оркестром у позадини, предивне
мелодије, музика, и ја треба да певам, сви очекују да почнем, нема
програма и морам да измислим текст одмах, на лицу места...
музика непрестана на бини, на моменте певам:
Кишни дан киши, киша, кишно, волим те водено, јее, јеее,
on my mind,
певам неповезане вокале, неке песме које су ми познате у
деловима, поједине рефрене, гласови као крици или обратно,
пратећи вокали или само вокализоване речи, и онда однекуд звук
трубе и то дечачко лице, Душко Гојковић, о, тај зрак топлине, и
нешто свира познато, таласи се шире, балада, позната ми је,
април, април је најокрутнији месец, сви то знају, и то се завршава
његовом соло партијом, онда заједно певамо Тамо далеко, далеко
крај мора... нема мора, све је далеко, али ми певамо, и ту се сан
окончава... и опет се враћа... испуњава празан простор чежње,
која је музика... *How blue can you get?...* да, више је то блуз...

БЕЛА ВРАНА

Каже да је он бела врана. Не знам да ли уме да свира. Музика је
у његовом срцу. Лао Це је измислио тонску лествицу од пет
тонова. Црне дирке на хармоници. Његова је песма „Бубамара“
коју сви певамо...
Живот је чудесан, бајка, тајанствено острво. За дечака одраслог
по малим хотелима на Ибарској магистрали. Његови пријатељи
из детињства, Робинзон Крусو, Гуливер, Тил Ојленшпигел,
Последњи Мохиканац, прате га и даље на путу. Могао би свирати
саксофон, или хармонику, узгајати коње, трговати коњима, или
само возити бицикл до краја света и натраг.
– Наручите ми трактор, да ме извуче одавде!
Доћи ће црно јагње и морам се сакрити...

ЉУБИША ЂИДИЋ

СКРАЋЕНИЦЕ

ИЗ ЦАРСТВУЈУШЋЕГ ПРИЗРЕНА

Види Призрен па умри! Волео бих да је то рекао онај Љуба Ненадовић, чувени путописац по Напуљу.

Говори ми Ница, такође чувен, али као риболовац који је лудовао због пастрмки по Бистрици. Како су у Призрену на корзоу, *во времја она*, били они који су наши с једне стране и они који су такође били наши али њихови, с друге стране. И један од оних који су наши на њиховој страни пита у царствујушћем Призрену и каже Ници ко си ти, он каже ја сам човек, а други од њихових који су на нашој страни каже и ја сам човек, а ниједан није хтео да призна да је риболовац (јер риболовци не припадају нормалним људима), па пошто су претходно на супротним странама веома лепо један другог отерали у материну, приђоше, загрлише се, потом се одгрлише и одоше тамо...

Без обзира на те риболовце, које наравно, разумем, волео бих да истински одем догодине у тај царствујушћи Призрен!

Не могу да чекам оно *догодине у Призрену!*

2023.

ЛЕПЕ ДЕЧЈЕ БУДАЛАШТИНЕ

Док још траје рат у Палестини овог децембра 2023, кад су многи згрожени како су Јевреји од 20.000 цивила побили 8.000 деце – податак на РТС-у на дан 12. 12. 2023 – видех на телевизији између разрушених градских четврти Газе, како су се неки клинци играли шуге.

Баш брига децу за то бомбардовање!

Они који су поубијани у том бомбардовању /светски медији кажу „невина деца“/ у овој игри се не рачунају.

Децу интересују само игре шуге, а разрушени квартави њихових кућа добро им дођу да се боље сакрију.

Шуга, виче један мали арапски црња и ја видим то је рекао на српском, не зато што је та реч слична српском, већ зато што је то слична ситуација.

12. 12. 2023.

БАШ ТАКО: НЕТКО БЕШЕ СТРАХИЊИЋУ БАНЕ

Позва ме данас телефоном вајар Никола Вукосављевић да ме обавести докле је дошао са скулптуром Бановић Страхиње. Заправо он зна колико се бринем да успе једна акција у оквиру Вајарске колоније у Рибарској Бањи, а односи се на скулптуре епских јунака косовског циклуса.

И рече ми да управо излива у гипсу Страхињиног хрта, али и сокола на Страхињином на рамену.

„И таман кад сам га излио раширених крила, соко ми се измигољи и – одлете!“

Помислих да му је исклизнуо, измигољио се, па је пао...

„Са све гипсом“, питам га!

„Ма не човече, са све перјем“, рече вајар!

Био сам у организационом одбору те колоније, и морам озбиљно да размислим које људе директор Рибарске Бање треба да позива да учествују у њеном раду!

28. 9. 2021.

ЖИЧА

Одох у Жичу. Посета са сестром. У Жичи унутрашња свечаност: свеће за помен, мале молитве, тишина пред величанственошћу фресака. Мати Јелена, игуманија, показује како се лепо развила хиландарска лоза коју смо заједно засадили 2018. Каже ми да не бринем ако је време за резидбу (због чега сам дошао са маказама за лозу), орезаће је манастирски виноградар.

Тренутак касније, овде пред жичком фиолом (увек се ту нађем у знак сећања на Жићу, каменоресца из Беле Воде који је исклесао ово здање), јавља ми се мобилним из Црне Траве Славе, син Миланчета, мајстора „неимара“ моје шупе, у Балшићавој 29 у Крушевцу.

Јавља ми се да ми каже да се враћа са гробља, била је годишњица смрти његовог оца Миланчета.

Тај мајстор Миланче није био само врстан мајсторчић, он је за мене био једна дивна душа, прави анђеоло. Док је радио, непрестано је певао.

Волео бих, баш је лепо да то буде Жича, да неко мене, кад дође тај час, исто тако зове, а да се тај коме се обраћа осећа као ја кад осећам Миланчета као анђела...

3. март 2022. Жича

ВЕЛИКЕ СВЕТСКЕ ДРАМЕ

У великим светским драмама у овом тренутку, а тај тренутак се односи на 18. децембар 2022. у 16,32 сати, баш када је на светском првенству у фудбалу у Катару, тај Меси (наводно на историјској утакмици, коментар спикера), дао за Аргентину гол против Француза, а исто тако у исто време један топ је опалио из Доњецка на Украјинце, дакле у таквом историјском тренутку ја сам приметио да је један дуњин листић пао на моју терасу, и ја узех тај листић да га бацам у контејнер на ђубриште, јер сам имао право на своју историју тог 18. децембра 2022. у 16 сати и 32 минута, јер је било још много ствари у великим светским драмама које су се догађале између оног Месијевог пуцња на гол и оног руског пуцња из топа у Доњецку. Наравно, и моје дуње.

Зашто за историју вашег живота не би био важан тај листић дуње која се још држала у касном децембру?

Једино ако немате своју дуњу па терате теранију са овим другим белосветским драмама. Припадам онима који дубоко поштују та терања, али тај листић не дам. Ни његову историју која ми је била интимна, надокхват руке.

Под условом да нема других услова...

18. 12. 2022.

МАЛИ МРАВ

Био је крај маја, али је сунце имало све од летње тропске врућине. Свукох се у својој башти. Време је за сунчање. Један мрав је искористуо ту прилику и упорно се шетао по мом голом телу. Био је добродушан, чак ме голицао. Гледам га и кажем: волим те, мали!

А онда ме он угризао. У сласти тог угриза схватио је колико је лепо што има у брду мог мяса толико непријатељства.
Прождираће ме као личност, а да ја још увек о томе немам појма!
Постоје такве малише! Такви човечуљи!

17. 5. 2022.

НЕДЕЉКО ТЕРЗИЋ

ВЕШТИЧАЊЕ

ВЕШТИЧАЊЕ

Ноћ асфалтне боје мрака
помешаног са маглом,
на улицама Главног града
чека се прасак,
да се распрши посвуд
по Сербској Земљи Крштеној.
Сви гледају у тамно небо:
шетачи, подметачи,
тихи, бучни, страни, азбучни,
страсни и громогласни,
сачекаши, сачекуше,
кибицери, шибицари,
са веранди, тераса
и кафанских башта
уз мирис кафа, алкохола
и бајатих пецива.
Незвана ноћ
или какав празник,
парада маски
или тајне под маскама,
вера или сујевера,
потомци или имитатори,
копије или оригинали?
Чека се отворених очију
на крвопије, пијавице,

пузавице, гладалице,
метлашице,
караконцуле,
алкохоличарке,
зависнице, настранице,
дрекавице, цикавице,
свекрве, таште,
љубавнице...
Ни Месец
неће да се помрачи,
на небу чудно румени
трагови лета авиона,
јасно видљиви
са нашег стрмог сокачета
мале вароши
где смо на неколико дана
да у блаженој води
што непрестано ври
ублажимо болове
у удовима и крстима.
Таман да задрхтимо
и занемимо,
зрикавац из једне брвнаре
огласи се громко,
дометно, искрено,
растури наметнути тајац,
и измами лавез
занемелих паса луталица.
Запеваше михољски славуји.
Прође ноћ,
Можда је могла бити балска.
Честит народ се крсти
уз пој михољског славуја
и заборављеног зрикавца
у незваном годишњем добу.
Пси лају,
одавно возови не пролазе.
Задња станица Врдник!
Све остале су предње.

ЗАВЕТ

Када су ме послали на планину
да у крчагу донесем воду
са извора Светог Пантелејмона,
дадоше ми метални лончић
са плавим туфнама
да се из њега напијем живе воде
и оставим га неком на корист.
Када су ме из куће испраћали
на путеве мојих снова,
дадоше ми славску икону
да је чувам као очи своје,
свако јутро целивам,
и свој спокој у њој потражим.
Када су ми махали са кућног прага
стигоше ме њихове речи:
Не отимај, не посрни,
не бацај, не каљај образ,
не мучи другог –
јер све то може да ти се врати,
а у нашем родном семену вековима
нисмо били онострани од поштења!

ВРАТИЋЕ СЕ ГОСПОД

Ненадано без најаве и икаквих назнака
напустио нас је и отишао
у беспутни Космос
да далеким немуштим световима
врати равнотежу,
нама понекад пошаље Судбину
као Опомену,
а ми заборавни и небески неписмени
затурили Свето Писмо у запећак
тек сад схватамо да морамо као подуку
опет сваки дан читати Стари Завет
да би нам се за наше добро
вратили Стари Свет
Стари Занати,
Старе Мудрости,

Старе Воде,
оно Небо и мека Земља,
и да се тргнемо
да крв мора тећи само венама,
да морају проговорити ућуткани,
да нисмо за ово што нам се догађа
док њега нема,
да једна река не може имати три обале,
јер полусвесни,
опијени и незрели
не гледамо даље
од могућности својих очију,
па нам причини постају стварност
и руше све оно за шта смо мислили
да је нерушиво.
А док нам не дође Он,
страхујемо превагнуће Зла Судбина,
реке са три обале не праштају понижење
неће моћи мирно тећи.
Узеће свој данак умишљеним градитељима
треће обале од армираног бетона
јер усуд је тамо умаласан иза првог меандра.
Зашто нам се пред очима
ругају тмине и магле –
не треба да се љуљушкамо у сновима
и дању,
и ноћу.
Нисмо за то рођени,
нама ваља путовати,
ми смо мали потоци ка пучини живота.

ЈУТАРЊЕ ЛИЦЕ

Шта да ми покаже
одакле сам изашао
из ноћи, кошмара,
кратког сна,
трептаја, кафане,
животне битке,
болести, пећине,
вреле воде,

испод моста,
мишје рупе,
пукотине дрвета,
из жабокречине,
трбушне мучнине,
пољског клозета,
из рама слике,
нулте крвне групе,
негативне фазе,
морских дубина,
океанске таме,
невремена,
прошао сам много
тога што се не сећам,
а носим као терет...
Преписујем себе,
дописујем се
и потписујем
пун животне наде
за не знам шта ме чека,
куда, чиме и како,
да одговарам
на сва правила
новинарских питања
за која немам
ниједан
искрен одговор.
Једино што
разговетно чујем
је да променим страну
за раздељак
моје проређене косе.
Огледало треба имати
у што мањем облику,
ни близу форме
хаику поезије,
нити ликовне минијатуре
стваране под лупом...
Огледало лаже душу.
Има лажни сјај.
Огледало је лаж
за масовну употребу.
Зато се лако продаје.

ЗЛОЧИН У РАДНОЈ СОБИ

Ноћас су са нашег кухињског стола
покрали моје риме, метафоре
и скице за књижевну критику,
скратили су моје слоге,
дописали неколико самогласника,
исписали задате теме,
гомилу непознатих речи
сручили на хартију,
за исправке су ми оставили
непровидне наочаре,
нису ми дали мира до зоре
уништавајући самобрисом
све што сам претходне ноћи написао.
На мом ноћном радном столу,
већ ујутро женске руке спремају јела,
сервирају домаће специјалитете,
по рецепту из народне кухиње,
здраву храну да органи не оболе,
са јужних падина нашег воћњака
обиље јужног воћа
на нашем заједничком радном столу.
Вечерас ћу се закључати,
писати до тоталног премора
нећу се потписивати
јер хоће да ми украду и име.
Навући ћу застор на прозор до улице,
у окну сам пре неку ноћ приметио
покушаје промена црта на мом лицу.

ДУШИЦА МИЛАНОВИЋ МАРИКА

ВРАЖАЛИЦА

Ако де, никој ме неје накарувал, сама сам си сакала... Ама кад те заслепи ђавол, кад те извара та појдеш по њега, напрајиш си пакос и сам, ич ти душмање не треба.

Еве како је било испрво. Јавише се децата из Ниш, пошли си дома. Они тека, укаче се у автобус, дрну на мобилан ел пуште по-руку да ми јаве што дооде, а ја си одма знајем које је моје. Засучем рукаве, сукнем се и за мили-минут баница у шпорет, јал сукана јал растрзана, они не праје питање. Научила сам ђи да стигну на жешку баницу. Док могу, додек ме служе године и здравје, тека че буде. Ако постигнем уватим и некоју кокошку која се поизносила и неје дебела, окнем Обрада да њу пресуди па сварим у лонац супу сас свашто изи градину. И тој не одричају, сипују си по два пути, а мен ме мило. Нема тој нигде, осем при маћу.

И њекња, они пошли из Ниш, ја у зевник за сирење. Там'н да ванем да замешујем, окну ме Крунка.

„Ајде”, вика, „збрале се жене при мен, дошла једна из град што вражука, реко и теб да те окнем, несмо си очи вадиле, комшиће смо, а не стављамо се, него де дојди да се поизломотимо и да видимо какво че ни оваја рече!”

Реко њу ја што сам запрајила баницу, она се одма љутну.

„Једнуш те покарам, а ти си се заватила. Нече ти това побегне, има време док стигну Нишлијети, претрчи зач'с, са че турим каве...”

Погледа ја, видим да нема све да постигнем, ал ајд реко, че се врнем побрже, че постигнем да смотам објете у тепсију и да ђу ргнем у релну преди него што дојду, нек почекају малко децата док се опече, нема чин да им падне, а ја боље да отидем да не наљутим комшику. Право рече, две куће ни деле, а како да је државна граница меџу нас, ни она при мен, ни ја при њу. Оно, ја се много

и не стављам сас жене, а се уплетем у селсће орате одма излезне на големо, па си седим одстран. И са ми неје мерисало на арно, ем се збрале жене, ем довеле вражалицу, мож на свашто да искочи. Ал да се не л'жемо, ентересно ми је било, ч'чкало ме, највише сам затој отишла.

Еее, несу већем ни вражалице како што беоше... Саде да си ћу видела, да станеш па да се претуриш! Могла би да иде негде моду да преставља како се намонтирала. Поблиза је до мојте године него до мојта деца, неје јучерања, ал ич ћу неје брига за тој. Када се набелила, па се нацртала и нацрвила, косу распуштила низ грбину, а некакво ћу прошарала, па се лска и на жлто и на рцаво, ама убава! Малко вој устата поголемшка, белћим ћи је допрајила, ал неје њу лоше ни тој. А голема некаква женетина, повисока оди с'вете нас што смо се збрале из комшил'кат. Облекла вармерће, а наплнила ћи саглам, че испуцају, озгор кацаву кошуљу сас жлтунјави цветове, а крајиштата од кошуљћуту преврзала нади мешину, те, напрајила ћу на зал'гач. И колко је голема још се па укачила на штикле. Рућете њу беле, нерадничће, нокти длћи, па зелено офарбани, ама ич не личи на вражалицу, попре на певаљћете. Осем што је наврзала маниста окол гушу и разне, што ћи теја такве окају „амајлије”.

Улезо ја, она седла на сред собу, прекрстила ноће, испрсила се, женете зинуле у њу како у чудо, и видим ћу, замишља се како да је преди голему публику. Одма ми беше за смејање, дојде ми да ћу питам из које је село, ал куде сам смејала, кад ме скрозира сас онија модри очи, саде смрси „добар дан” и седо уз крај. Чула сам већем за туја, не гледа ни у карте ни у васуљ, саде те погледне у чити и све ти оприча како из књигу да чита. Крунка, колко ме беше навалила сас окање, са бези збор чушну преди мен каве и пак се удзр у вражалицуту.

Б'ш сам се чудила куде су ћу нашле кад си га она сама исказа. Испратила ћу некоја друшка у наше село, чуло се да „има много црна магија” у наш атар па те, да помогне на човечи. После разбра и како је при Крунку дошла. Довезал ћу некој сас кола и истоварил ћу преди продавницу, па се она распитала која се жена ока на „К”, тека њу се јавило, и испратили ћу при Крунку. И прво на Крунку нашла маџије поди кревет, некве длаће смотане у ретишку па сас црн кон'ц на мрт'в уз'л врзане, и уплашила ћу дибидус ама ћу одма и ослободила, ете, све тој она че растури како да неје ни било, иначе би лоше пошло у њину кућу... А тов ву је запрајила некоја која се ока на слово С. У наше село ћи има повише: Стојанка, две Смиљће, Стаменка... Крунка вели да си је одма знала која је, ал тој си је њојно знање. Одма је пронела по жене да вражалицата све види и све че

им растури на коју су направљене маџије, а оне се збрале како мушице на текво. И упозорила ђи је да при туја нема измрцување, све рече директно и тој преди сви, која нече да чује боље да не дооди.

Не орати ми, знајем си, неје требало тој да онодемо, греота је, ал лсно се човек, а топрв пусто женско, прелже. Реко, ајд б'ш да видим како таја че ђи лже, а да сам имала и ја грешна какво да ђу питујем, имала сам, него реко, ај, кад су ме подокнули чидем, ал саде че гледам.

Очеш! Кад се ваташ у оро мора да играш, немаш куде. Ал тој че ти топрв опричам, чеке пол'к...

Вражалицата се ока Софија. Да ли вој је тој право име ел неје, тека ни рече, каже да тој име значи да је мудра, а ако несмо разбрале да је много ак'лна, тека ни рече. Попогледну к'мто њу, па си прећута. Тела би малко да га закршује у оратењето, ал вој не иде, нумеје, пак си обрне по нашинсћи. Малко тека, малко онака, забркује некву мешанију ал све ђу разбирамо, саде малко дојде смешно, ал коме је до смеј! Свакоја си је дошла оди муку, слушале би ђу и турсћи да орати, а не што се утепује да испадне грацанка. Оно са и турсћи неје на женете чудан, че га ману броје у страни језик колко серије турсће гледају.

Видо да су ђу добре испоштувале, преди њу и кафе и чаша с ређију и тањир сас мезе, сирењеце и нарезана шушеница (мора ђу је Крунка извадила из замрзивач, свињокољ је одавна бил, јесен'с), и друђи тањир сас печене шушпе, турене у сирће и у зејтин па сас сецкан бели лук. Турила Крунка тањире врзи миљето на астал, ел је варкала да постаји па неје имала када столњак да начиња, ел је тела да је поубаво преди овуја, ал што ми се па тој тиче, она че си искувује миљето ако га укапу.

Нес'м знала да ли би ти дошла, а по душу, нес'м се у бржање ни сетила да те питам, ал ћути си, и боље што неси а ја че ти опричам како да си све с твоје очи видела.

Софијата се служи, не запира, ама и прешмидује сас очи како лисица. Видим да осотоњује женете... Нат'кмиле се, исц'клиле у њу и зглецују се која че прва да тражи енформације. Малко им зазорно, пазе се једна оди другу ал немају куде, ако оче да чују мора да питују.

Тропнуше врата још једнуш по мен, и улезе и Роска. Како ли је дочула! Ете неје стела да испушти прилику да пита и она оној које ђу ск'кче. А пременила се како да је кумица на свадбу, не знајеш да ли је на њу поубава аљина, љиљакова, сас црн паспул окол деколте, а струкирана; јал ципелке, црне сас штиклу и сас машиницу напред. Онуја русу косу подигла, врзала реп на вр' тил, уста намазала сас исти кармин како аљинута што је... ма неје си само убава

од маћу и умеје си кучка! Вражалицата ћу погледа како квачка врвцу, упрчи се, вану да начиња манистата окол шију, ма и сисћете попридиже с двете руће, и шибну с главу та врљи косуту надзад. Цабе се цилиташ, мислим си, на нас што смо се збрале мож да глумиш некоју мис, на Роску не мож ни да припариш. Е, пази се Росће, кво че питујеш, да те не испрати сас решето на воду, неси ћу много улезла у вољу сас твоју убавињу.

Преброји чим улезо, сас мен пет жене окол Софијуту, како ли че одвије на с’вете, ал реши да си чекам ред кад сам дошла па како пројдем. Одма укупча да нема ми пројде да се удидим како страни посматрач, че морам како све тека и ја. Е, Будимирка би на овуја издала све паре што има у кућу да опраји работу помецу њу и мужатога, да ћу не исврљује изи кућу на дл’ђе виле, ете вача га беснило на маове па га она однесе, ал Крунка и она несу у љубав, цело село знаје зашто су се карале, због мецу у градинете; и ни би ћу Крунка окнула, ни би овај дошла...

Прва се испрси Ковиљка. Че питује, а знала сам си какво. Мужат вој је у Аустрију еве трећу годину, паре прачује, а дооди само за Митровдан по два дни, да преслави славу, па целу годину ич га нема... Још Ковиљка неје зинула да се огласи, вражалицата га одреза:

„На твога мужа ништа да не верујеш, до крај годину једна плавуша родиће сас њега мушко дете. Ал нема да те остави, саде од дете нече да може да одрече, и даваће издржавање. Е, сестро, нема ти буде лако, ал шта можеш, видим да си га волиш, трпи и ћути и има да си заједно проживите до крај. А ти ће да га надживиш.”

Ковиљка прежлтела, па ћу запиткује:

„А тај плавуша, наша ли је ел странска, муж ми је у Аустрију...”

„Наша је, бре, и ти ћу познаваш!”

Оћута се Ковиљка, видо да је знала која је тај плавуша, а и ја сам како назнавувала... одек знаје Софија тој си је њено, ал потреви! Бркну се Ковиљка у цеп од кецељу и тури пару на вражалицуту у руку. Не видо колко, и малко се забрину како ја да се испонашам по тој питање. А Ковиљка се изм’кну и седе ускрај, не сте си отиде, ка смо ми чуле њојну бруку че слуша и она нашта чудила.

Крунка је изгледа опослила које је имала сас Софијуту преди него што ни је збрала, па се усмивка и питује која че саг. Погледа к’мто Росу да ћу њу ист’кнем док се ја смислим како да вревим сас овуј аждају што гледа како да има ренген уграден у очити, кад, јави се Зорка. Какво ли че се она са издигне, помисле си, ал она замазни косу, пребриса се како да се дидза од једење и млчачком суну на вражалицуту у руку некво смотано у модру крпку. Софијата диже веце, искоколи у њу.

„Тој сам нашла под спољни праг пролетос, мачка га исецала отуд, па сам скутала у шупу, не знајем какво је и кво чу сас тој... и нес'м никоме казувала...”

Крунка претече Софију:

„Одма ми тој носи из кућу и да га запалиш кночи на раскрсје!”

Софија диже руку:

„Чек да видим...”

Зажма, удрви се и ћути. А това стисла у десну руку а сас леву окружује нади њег. Како се она помера, амајлијете тропажу, а ми жене шумимо како вуна у вречу, ни дишемо ни мрдамо, пазимо какво са че буде. Она спушти руће на скут и отвори очи, ал гледа нагор негде, преко нас, како да се додумује сас некуга отуд.

„Тој ти је направила једна из ово село, њен муж долази код тебе, ти се надаш да си остави жену, он се премишља, а она ти је ово направила да си врати мужа под скут. Ту су смотане твоја коса и кошчинка од мртвака, ако случајно останеш трудна с њега, да побациш, и травка заборавка да га смути да заборави све што је убаво било између вас... А познајем и код коју је ишла да прави ове маџије, код много је лошу жену ишла. Млого је озбиљно, та што је ишла код маџијарку и не зна у шта се уплепа, остани ти после по сви, мора овој да ти растури насамо.”

Зорка је све боје измењала, нити смеје да порица нити да потврцује. Промрси:

„Дее, пол'к, че видимо после...”, и седе потам, до Ковиљку. Уплашила се је, кој и не би, а и оваја ћу офира преди нас, ама са смо биле како војни савез, свете се мора учланимо и не смеје ни једна да издаде.

Сто пути се веч бео покајала што сам дошла. Са си не смејем искочим, нити ми се нешто питује да се загаљам преди овеја ороспије, а ако се не учланим, има ме рачунају за шпијуну. Боље да сам се дом скрасила и да сам си завршила баницуту па да си дочекам деца и Бог да ме види. Дала баба банку да се ване у оро, а дава две да се пушти, ал видим да нема бегање.

Крунка ме погледа, ја суну сас очи к'мто Севду и она ћу подмуну:

„Ајде, Севдо док Софија држи концентрацију!”

Севда, у средње године, а без иједну белу у главу, крупна, а отресна каква си је од крај, ич не бренује ни Крунку ни Софију, погледа ћи како поп ћака, па поче:

„Имам ја нешто много опасно да ти казујем, него прво да ни рекнеш, че буде ли некада нешто боље у овуј државу, најивемо се у лоша времетија, како које дојде све полошо од лошо! Че буде ли поскоро добро, да бар нешта видимо и ми оди животат?”

„Че да буде ако не покуде!”

„И кво ми саг рече?”

„Реко ти, а ти си разбери! Не развлачи се, питуј шта имаш док сам у концентрацију...”

„А јок, нема варкање, чекала сам да добијем реч, с’г има да оратим колко ми требе. Значи, ти се у све разбираш, са да ми кажеш које ме чудо пресрита кад се вечером врчам од при мојти. Отидем до маму, остарела, здравље вој попуштило, све си дом седи, па збира комшиће на посед’к, а и ја почесто наврнем да си пооратим сас жене.

Кад једнуш, врчам се ја и там’н да скренем у нашти сокак, истрипи из т’вницуту преди мен некво големо, длакаво, а на две нође стоји, дигло руће над мен, руће дл’ђе, рутаве, нокти како ножеве! Кад нес’м цркла на место, че живим сто године. Ја се уока: ’Тамоте сотоно!’, прекрсти се, а оно се баксуз ич не боји. Стоји и тресе сас руће и некво стење. А не приоди, и ја видо да ме нече дави, саде ме плаши. Сукну се да зберем камање да му главу строшим па нека је од који оче свет! Док сам ја збирала камање, това, да ли је тен’ц, да ли је сотона, какво је да је, штуче и нема га.

Реко на Велибора ка си ото дом, он ми се смеје, ич ми не верује, питује које смо вино пиле при маћу ми кад смо се толко заседеле па ни се ушчињава оди свакоје дрво сотона.

Ођута се ја оди тој, ал, пројде некоје време, и пак се забави од при маћуми. Врчам се ја у т’вно, кад пак тој изрипи преди мен, ућима се, некво измумља и отрча а све се гега како пијано да је и истрови се низи сокак.

Пазила сам дуго да не омркнем негде ал њекња се заседе при Живану, имале смо си орату, а беше сврнул и Срета шумар, па испимо и по вино, нес’м ни видела када се ст’внило. Заврчала сам се по т’вно, а онај сотона пак истрипи преди мен и тој близа до кућу, бео се понадала да сам се курталисала од туј бељу, реко ватило је тој до са кој знаје на куде и коју че пресрита. Оно, ете га пак! Да сам знала питала би Срету да ме испрати... Испрећида се повише него попре, налете тија рутав ђавол на мен, теше ме обори у каљиште, и одгега се кроз мрклицуту, а уличнуту сијалицу пак некој строшил, да знајем куји је главу би му рашчовркала, и тека...

Па са те питујем какво је тој и какво оче од мене?”

Софијата вану да увија сас уста, да се чепа, како да кара клендзу сас овуја:

„Оће да си седиш кући и да се не спацираш ноћом. И да не врљаш мераци на Срету шумара, он си човек има жену и плус је безецуван на још једно место у овоме селу.”

„Ја несам... А што се па на сотоне тој и тиче?”

„Зато што је тај сотона сас тебе у брак!”

Каква је да је Севда неје глупава, досети се.

„Лелеее... ма да ли је Велибор? Маћооо, па он не знаје са кво че га снајде! Могло је срчка да ме стреви! Затој се значи он смеје... леле, леле, фала ти што си дошла очи да ми отвориш, и теб Крунће што си ме окнула, а њег са че запуцам од врата, има да се наглта убави речови ко ћуран бувани ореси! А мож у јад и да га оћимам!”

И она суну пару на вражалицуту и пак не видо колко. Ама са неје ни чудо што несам видела, кад спомену како су пиле вино сас шумаратога бојим се да сам уцрвела како булка. Море тео да исплодирам! Значи, тека. Чеке, чеке, че се питамо ми за тој. А, Живана Шутка ли га тој знаје! Нагаца си на другарицу да се ставља при њу сас шумара! Не оку ћу цабе Шутка, помисле си, ем шуто, ем боде, не гледа си њојната чудила него се нашла она некоме да праји работу... море, само ли ми падне на машку...

Сети се куде сам и посабра се моментално, ал нешто се је гарант видело, ако је некоја гледала у мен... Реко, са кад ме довати оваја Софијетината, има ме соблече голу преди женете. А у женћи савез верујем колко у сцепен цеп! Неје ми што че ме дрнче по село, него ако стигне прикажња до Обрада нема ме Нишава отпере!

Софија и не поглецује у мен, исц’клила у Росу.

„Ти не мора ни да ме питаш, све ћу да ти кажем. Треба да растуриш које ти је направено, и после кад прође година и четрдесет дана, ће да се удаш. Направила ти је жена у чијој си кући сас њојнога сина живела. Све да претресеш што имаш у кућу, да нађеш марамче завезано у чвор а у њега конци уврзани у чвор, да уватиш најдл’г крај и да сецнеш да се тој разврже. Е, по тој мож да напрајиш Крунка што рече, да однесеш увечер на раскрсеје и да га запалиш.

А јутред’н у цркву да запалиш најголему свећу. И целу годину да држиш сви постови и да се молиш и са мушкарци работу да немаш, посебно са туђи мужеви, много си грешна. И после ће да се удаш.”

И бедна Роска се бркну у торбицу и даде њу пару, видо да је парата црвена, ал не видо да ли је само једна. Знала сам да че оваја на Роску да скроји гаче, чим видо како ћу гледа, убаво ћу нареди, ал чисто сумљам да че вој она све тој испоштује, посебно што се тиче да нема работу сас мужје. Неје ни она јучерања, че укопча да ћу вражалицата опрзољује. Да вој је запело за удавање, тој и пилишта знају, че послуша овуја до негде, ама зададе ћу голем задатак...

Е, пројде и она, с’г ми више нема изм’цињање.

А још несам измозгувала од коју страну да се одвијем преди овуја, па си мислим куде се довлеко, боље да сам си ногу пребила. Питала би ђу нешто које ми неје ич срамно, те када че децата заврше школете, ел када че се ожене и за коју, ете колко да се и ја придружим, ал видим ђу да је на чек, само да писнем па да ме придави како мачка пиле. Подигла пак обрвете подбишегљиво, а ја си мислим ако је приметила како сам уцрвела док је Севда оратила, са че ме раз'пне, нема ме ни питује, че ми удари муће како на Тантала, научила сам си ја понешта школувано поред децата, ал ми овде тој ич нема помогне.

Све што су биле у собу ишчапчиле у мен. Реши се.

„Ентересује ме једно. Оваја Зорка, те тув што седи, имала ли је нешто сас мојега Обрада?”

Боље тека, да преврљим бељу на Обрада. Рачунала сам, Зорка знаје да су славили Дан на заљубени, нема кво да ми замери, ако се и наљути та што, нечу ђу окам за кумицу. Разбуцала сам њим ја тој, ал за тој ми најлсно да се испољим, а и без мен се чуло по село. Обрада сам и с'г због тој турала у тесак ка се с'сетим. Зорка некво позуцну, ал кој ђу зарезује, чекам кво че Софијата рече.

„И бре, ти ко да немаш шта да ме питаш. То питај Зорку, еве ти ју, не дозвољава ми професија да причам од ону која ми је муштерија. И нема шта да ми плаћаш, не сувај се.”

Одл'кну ми што се искубо од бељу да ме не затрачкује, диго се, реко да се изговорим на децата и да си бегам, ал она ме, бештија, вану за руку. Погледа ђу, а њој из очити истрипују ђаволчетија. И спушти ми га.

„И почесто си онога сврни на вино, да не наздравља по село сас жене.”

Искочи си на бржање, саде спомену баницуту што сам заонодела. Понада се да несу разбрале онеј женетине како ми га је мунула на кварно, ал и да разберу, има место да се прајим блесава и да се отпирам, а оне нек си жвањћају.

Ја на врата, а ћиша заупцала, мај месец на крај, већем га залетило, а кад је дунул остар ветар, носи ћишу, шиба! Море, реко, не врчам се унутра там'н и сећире да падају!

Намокри ме до дом убаво, и смрзо се... ако, ка не слушам што ми је мама сто пути рекла: зими нигде не иди без леб, а лети без дреју.

Тој ми је све за памет, и оној што ме снајде при Крунку и ћишата што ме окупа.

Е, ал док с'в наук научимо и памет зберемо, пројде и животат, па се питам за куде ми памет и требе...

Ете, тека...

Мање џознајџи речи и изрази

БАНИЦА – пита од ручно прављених кора
БЕЉА – невоља, тегоба
БУВАНИ ОРЕСИ – отресени ораси
Б'Ш – баш
ВАРИМ/СВАРИМ – кувам, скувам
ВАНЕМ – ухватим
ВАРКАМ – журим
ВАРКАЊЕ – журба
ВРАЖУКАМ – врачам, гатам
ВРЧАМ СЕ – враћам се
ГАЧЕ – гаће
ДИДЗАМ СЕ – устајем
ДЛАЊЕ – длаци
ДЛ'ЊЕ – дугачке
ДОДЕК – док
ДОДУМУЈЕМ СЕ – договарам се
ДРЕЈА – комад одеће
ЂУ – њу
ЖВАЊЋАМ – причам глупости
ЖЕШКА – врућа
ЖЛТО – жуто
ЗАЛ'ГАЧ – премали комад одеће
ЗБЕРЕМ – скупим
ЗЕВНИК – подрум
ИЗМРЏУВАЊЕ – избегавање
ИСКОЧИМ – изађем
ИШЧАПЧИМ/ИШЧ'ПЧИМ – гледам раширених очију
КАРА КЛЕНДЗУ – тера шегу
КАЦАВО – браон
КВО – шта
К'МТО – према (некоме или нечему)
КУРТАЛИШЕМ СЕ – ослободим се (некога или нечега)
ЛЕБ – хлеб
ЛСКАМ СЕ – пресијавам се
МАЋА / МАЋА МИ – мајка / моја мајка
МЕЦУ – између
МЛЧАЧКОМ – мучке, у потаји
МУЊЕ – мучке
НАГАЦАМ – намештам
НАГЛТАМ СЕ – нагутам се
НАКАРУЈЕМ – утерујем, присиљавам
НЕКВО – нешто

НОЋЕ – ноге
НАТ'КМИМ – дотерам се, спреим се
ЊЕКЊА – прекјуче, пре пар дана
ОБЋЕ – коре за питу
ОДВИЈЕМ – откријем, одмотам
ОКАМ – вичем
ОНОДЕМ – глагол који може да замени било који други
ОПРЗОЉУЈЕМ – отклизнам; фигуративно: преварим, варам
ОРАТИМ – говорим
ОТПИРАМ СЕ – поричем, перем се од нечега
ОЋИМАМ – ударим
ПОДБИШЕГЉИВО – подсмешљиво
ПРАЧУЈЕМ – шаљем
ПРЕВРЉИМ – пребацам
ПРЕТУРИМ – преврнем
ПРИ – код
РАБОТА – посао, рад
РАСКРСЈЕ – раскршће
РАШЧОВРКАМ – начнем, оштетим
РГНЕМ – гурнем, паднем
РЕТИШКА – мали комад хартије
РУЋЕ – руке
РЦАВО – зарђало/ боје рђе
САДЕ – само
СВРНЕМ – свратим
СКУТАМ – сакријем
СОБЛЕЧЕМ – скинем одећу
СРЧКА – срчани удар
СТРЕВИ – погоди, удари
СУВАМ (СЕ) – брзо пружам руку
С'В – сав
С'Г/САГ/СА – са
СК'КЧЕ – чачка
С'СЕТИМ – досетим се
ТЕН'Ц – вампир
ТРОПАМ – лупам
ЋИША – киша
УДЗРЕМ (СЕ) – угледам (се)
ЧИДЕМ / ЧЕ ИДЕМ / ЧИМ – ићи ћу
ШТУКНЕМ – нестане

ТРИ БУГАРСКА ПЕСНИКА

ЛУЧЕЗАР СТАНЧЕВ

КАП

Аџанасу Далчеву

Из тихог небеског плаветнила
појавише се чисте једре капи,
падоше на земљу, по мојој капи
и једна ми је на руку стала.

Она је дошла с толиких висина,
та њено око је још чисто врло,
што си мењала азурне дубине
том земљуштином ти, бисерна перло?

И овде има, да ли тако мислиш,
азура, вечност под капом у погледу?
Залуд си дошла, ако је тако,

они су овде тако недостижни.
Додирујем усне и испијам кап ту,
део малецни душе небеске.

ОСМЕХ

Колико векова пре нас, то не зна нико,
он је пробудио у човеку људско,
али у хладној ноћи, чини ми се,
пољубац мајчин родио га је.

Осмех – за двоје младих спреман правац има
ка врховима и звездопадима.
Осмех – кончићем лаким својим
људе спаја, човека с човеком споји.

И данас он на твојим уснама цвета,
када се осмехнеш – ти си лепа.
Не може бити да без осмеха дома има,
без њега ће у свету владати вечна зима.

ЕВТИМ ЕВТИМОВ

„И АКО ДА ТИ НЕ ПОСТОЈИШ ВИДИМ”

И ако да ти не постојиш видим,
сутра те могу опет створити
од боли, мучен у ноћима дугим.
И сам више никад нећу бити.

И опет имаћу радост и сусрет,
отворено небо, птице, море...
Човек у име нечег живи живот
и треба опет због нечег да мре!

ТИ, МОЈА ЉУБАВИ

Љубави моја, дуго забрањена,
ти, моја тајно, из дубина гора,
треба да ходаш са мном отворено;
у бити открити се мораш.

Недосегнута, ти, моја победо,
радости моја и немирна драмо.
Ја немам права чак ни да те гледам.
Тајно на тебе могу мислит само.

НЕДЈАЛКО ЈОРДАНОВ

16 ПЛУС 16

По који пут ли су обалом овом прошли
момак један и једна девојка,
обома им је по шеснаест година,
што значи заједно је тридесет и две.

По који пут ли су жестоко расправљали
о теми, оном што је суђено,
и мислили су да су све сазнали,
јер да је судбина борба им је знано.

И мислили су да прелако крију
то, што ће сваки пут сакривати,
али су веровали, докле год су живи,
да никада се неће растати.

А од бескрајно старих дана зна се –
да живот своје чудно „Не” има:
шеснаест и шеснаест је шеснаест;
а никад није тридесет и два.

Да ли је онда важно, када
на свет се гледа са четири ока
и кад је радост дупло богатија,
а мука само упола је горка?
По који пут ли су обалом овом прошли
момак један и једна девојка,
обома им је по шеснаест година,
што значи заједно је тридесет и две.

Крај њих се смејало неприметно
море, тај великан вечни –
велико као љубав неисказана
и плаво као пут неоткривени.

ЖИВОТ

Не жали се... Немој патити...
Види сунце... Месец... Звезде.
Награду ову добијаш ти.
Судбина одредила је...

Поверуј у своју бескрајност.
Заборави на друго све.
Јер је само једна случајност
на овај свет довела те.

Узми две свеће и запали...
И оћути у ноћи тој...
Зато јер су се некад срели
мајка твоја и отац твој.

Своју веру губити немој...
На дати знак дошао си.
Живот... Та он је и поклон твој
и близанац доживотни.

Воли га... Чак и када је он
бедан, зао, пун неправди...
Јесен... Зима... Пролеће... Лето...
И опет јесен... А ти жив!

Не пропуштај га... Снажно га држи...
Осмехуј се... И чврсто знај
да такав је у својој сржи...
Да нема крај... Да нема крај...

Препевао с бугарског
Марко Николић

ОЈА БАЈДАР

УБИТИ ЧОВЕКА, ИЗГУБИТИ ДЕТЕ*

У мраку више осећа његов израз лица него што га види. Осећа да би, да има снаге, устао и загрлио је, близина њихових тела оживела би заборављена осећања. Поновила је: „Адаме, ти си се највише борио за бољи свет, за превазилажење људске трагедије.”

„Да, борио сам се, али нисам се предао великим утопијама. По мом мишљењу, велике утопије, као и религије, биле су опијум за људе. Ја сам само покушавао мало ублажити бол света. Не због моје добротe, не због херојства, већ да угушим сопствену бол. Сећаш ли се кад смо се први пут срели? Било је то пре много година. Знаш, у оном селу у подножју планине.”

„Како да се не сетим пустињског археолога!”

„Бежао сам заједно са двоје људи. Једва смо прешли границу из минираног подручја, сакрили смо се у планину и стигли до сигурне земље.”

„Осетила сам нешто чудно у вези с вама. Особа која је добро познавала ту територију је рекла: ’Људи из ове регије или беже од нечега или за нечим јуре.’ Зашто си ти бежао?”

„Могу рећи да сам бежао од организације, али то не би био довољан одговор. Зашто сам био тамо, шта сам радио у герилским камповима, за шта сам се борио? Док се не поставе ова питања, не може се разумети разлог мог бега.”

„Па, ето питам те: Шта си тамо радио, за шта си се борио и шта се онда догодило па си напустио све?”

Поставља питање у нади да ће упознати свога љубавника, чији је један део увек био у некој сенци и до којег није могла у потпуности допрети чак ни у тренуцима највеће блискости.

* Одломак из дела *Ноћ геце с њима*.

„Био сам веома млад. Дошао сам да се прикључим борби која није била моја, коју је хиљадама километара далеко водио народ који није био мој. Разлог због којег сам био тамо није био сан о спасавању света, већ солидарност с људима за које сам веровао да су изложени неправди и зулуму. То није био идеолошки, већ савестан и моралан став. И тамо сам дошао са истом сврхом и са истом намером као што сам до јуче био у ратној зони с друге стране границе.”

„Зашто ова регија, зашто овај народ?”

„Веома једноставно. Можемо то чак назвати и случајношћу: познавао сам те људе у земљи у којој сам одрастао, били су странци одвојени од свог места и корена који су живели у избеглиштву. Што сам их више упознавао, схватио сам да су ти људи и у својим земљама били у егзилу. Могао сам отићи у неки други део света, у неку другу земљу. Мој избор земље био је помало случајност, али и подсвесна тенденција која је дошла из дубине моје властите историје.”

„Дубина властите историје?”

„То је дуга прича... Ако питаш зашто сам бежао, то је зато што сам с друге стране границе убио некога, односно, био сам приморан да га убијем.”

Није могла веровати, мислила је да се игра речима, да глагол убити користи у неком пренесеном значењу.

„Ти?”

„Да. Заправо, бежао сам од убистава почињених у име револуције, у име ослобођења. Избегавао сам да будем део насиља које је било оправдано паролом 'у највећем интересу борбе'.”

Када је желео да се боље изрази, окретао би се енглеском. Опет је то урадио.

„Рекао си да си некога убио.”

„Убио сам некога. Био је један од регионалних вођа организације. Наредио је погубљење малолетног герилца оптуженог за издају. Дечак није био ни издајица, нити је био крив. Био је неискусан, уплашио се у борби, сакрио се, и то је било све. Рекао сам му да је погрешно и посвађали смо се. Одговорио ми је: „Лично ћу га убити пред осталима, да би другима био за пример.” Када сам покушао да га зауставим, потегао је пиштољ. Да га нисам упуцао, он би упуцао мене.”

Лакнуло јој је. Не, он није убица, он то не може бити.

„Морао си убити да би спасао једног невиног човека, да би сачувао свој живот.”

„Да, али у насиљу које се практиковало тамо, у герилским камповима, и које се проводило у име борбе и револуције и ја сам

имао удела. На самом почетку нисам се довољно снажно опирао, на многе сам ствари затварао очи, учествовао у сукобима, користио оружје. Бежао сам од разарања узрокованог подељеном личношћу у мом унутрашњем свету. Желео сам да се поправам и прочистим. Адам, анђеоски спаситељ јадних људи, уништених избеглица и потлачених народа, и Адам, који даје оружје ратницима и убија када је потребно да избегне смрт! Човек не може тако лако променити линију судбине која почиње његовим рођењем и протеже се још даље уназад, све до његових предака.”

Проучавала је Адамово лице. Постајало је страно, чуди се томе. Је ли ово његово лице, је ли ово лице мога вољеног мушкарца? Како човек може бити толико стран својој вољеној особи! Шта жели рећи? Шта значи: „Оријентација која долази из дубине историје?” Ово је, очигледно, историја скривена у мрачним ходницима. То је прошлост са чворовима које можда чак ни он није могао у потпуности разоткрити или схватити.

Да ли је то био разлог појаве једне неименоване удаљености између нас, осећаја да не може у потпуности допрети до њега чак и када су били најближи? Је ли то био неименовани недостатак у нашој вези? Кад смо били раздвојени... Углавном смо били раздвојени, он је био далеко... Кад смо били раздвојени, осећала сам да ми је био ближи, кад смо били раздвојени, био ми је ближи, био је више „мој”. Када бисмо се срели, међу нас би се увукао осећај непотпуности који је гушио радост сусрета, једна празнина која се није могла попунити. Хватала бих себе у очају жене заљубљене у геј мушкарца. Телесном страшћу, сексуалношћу, другарством, покушавала сам да затворим јаз између нас, делећи исту судбину у истој борби... али нисам успевала.

„Зашто да се меша у прљавштину! Људи којима сте покушавали помоћи борили су се за своја права, за слободу, за револуцију. Зар то нису биле и наше вредности?”

„Рат те отуђује од вредности за које се бориш. Циљ све више постаје замагљен, па чак се и брише. Средство прелази на место циља. Револуција је једна магична реч, али не може бити без уништења, крви и смрти. Слобода за коју је проливена толика крв никада није била слобода народа, слобода обичног, малог човека, већ је била слобода оних који су преузели власт. Није битно ко је преузео власт, могу постојати квантитативне разлике, али суштина власти и њени методи су исти. Стаљинистичка диктатура и фашистичке диктатуре, Пол Пот и Хитлер, Шах и Хомеини... Био је потребан један другачији пут, другачији дух, другачија мисао. То сам осетио и био сам у потрази за тим.”

„Јеси ли пронашао нови пут, нови дух за којим си трагао?”

„Не сасвим, али сам се приближио. Своје наредне године, читав онај период када смо били заједно, посветио сам реинкарнацији самог себе. Као кад се гради зграда, кућа, цигла по цигла, корак по корак... Постајући све више независан од власти, чистећи микроб моћи у себи, одбацујући све што је везано за рат, покушавајући избећи употребу оружја чак и усред рата и сукоба. Знаш и сама...”

У прошлости, кад су били заједно, нису се упуштали у ове теме. Догађаји, акције, састанци, свакодневни разговори, љубав и сексуалност одређивали су ток свакодневног живота. Покушавала је да разуме. Слуша са осећајем да је закаснила.

Не зна уз коју асоцијацију, или уз коју функцију с којом се не може доћи до тајне мозга, опет јој је на памет пао њен син. „Не бој се, мајко, не идем у ратно подручје, идем да помогнем тамошњим људима”, рекао јој је када су се растајали. Адам је рекао да би он могао бити источно од реке, у планинском подручју. То је ратно подручје, сукоби тамо трају годинама. Она осећа да између Адамових фрагментарних објашњења о властитој трансформацији и њеног сина постоји веза.

„Да ли је могуће да је и Доа искусио оно што си ти доживео? Шта ради мој син, како размишља? Када је одлазио, рекао ми је, с намером да ме умири, да је отишао да помогне тамошњим људима; рекао ми је: „Ја немам никаква посла с оружјем.” Али ја сам разумела да је отишао да се бори. Можда је и то?”

„Ако ме питаш да ли је и он пошао мојим путем, колико знам, остао је са борцима. Били смо у различитим областима, путеви нам се нису укрстили. Не знам шта је мислио. Пре или касније, човек се обрачуна са собом и почне тражити своје право ја. Много је разлога и за бег и за останак. Место на којем мислиш да си се пронашао, може бити и место на којем си се изгубио.”

„Шта се десило с њим, Адаме, шта се десило мојем сину? Хоћеш да кажеш да се изгубио на месту где је мислио да се пронашао? Молим те, реци ми оно што знаш. Умро је борећи се, или му се изгубио траг, или ради на другом пољу... Реци ми шта знаш.”

Лице повређеног човека се грчи, лагано је стењао. Као да га је нешто болело.

Упитала га је: „Боли ли те нога?” А знала је да га боли срце. Љута је на себе што га је терала да прича, али желела је сазнати пре него што се све заврши.

„Адаме, знаш ли шта значи изгубити дете?”

Било је то питање које је поставила да би повредила саму себе, питање од чијег постављања се није могла суздржати, али и питање због којег се покајала чим га је поставила.

Завладала је тишина, дуга тишина у којој је болесник покушавао скупити снагу и наћи прикладне речи...

„Знам”, каже он, „и то врло добро знам. У овом окрутном свету, нико нема право да се такмичи у болу. Ничији бол није дубљи или вреднији од туђег, бол се не може измерити.” Застао је и удахнуо. „Имао сам ћерку, била је врло мала.”

Светлећи, облачни духови малене девојчице и маленог дечака лутали су међу њима у тами колибе. Сусретали су се, држали за руке и нечујно нестајали за сопственим светлосним траговима. Киша је сада лагано падала; разумела је то по звуку капљица које су ударале по крову од цинка. Дах јој се кратио, срце јој се стезало. Угушиће се ако остане још један тренутак у овој влажној, мрачној колиби. Устала је и отворила врата. Дубоки мрак ноћи без месеца, без звезда, без светла, уронио је у колибу. Не обазирјући се на кишницу која се сливала са поцинкованог крова, стајала је непомично испред врата.

По пригушеним звуцима које је производио штап док је додиривао мокри дрвени под колибе, схватила је да је и он покушавао устати и доћи до ње. Да овако болестан не покисне! Повукла се мало унутра. Адам се наслони на довратак и загрли њено мокро тело. Опет му је скочила температура, осећала је његову топлину на својој кожи.

„Да ли сањамо, имамо ли ноћну мору? Какве везе ова искуства, ова колиба на планини, овај тренутак, имају са стварношћу?”

„Ово је одувек била стварност многих људи у многим деловима света. Они су били проклетници света. А ми смо били чланови клуба сретника. Могли смо тамо остати, али нисмо... нисмо могли остати. Ни твој син није могао остати. Назови то савешћу или генетским поремећајем; трудили смо се да дотакнемо тешке животе оних других осуђених на то да такве животе прихвате као судбину, трудили смо се да им будемо мелем за ране. Одабрали смо да заједно живимо лошу судбину, која и није била наша властита судбина. За њих је то било морање, а за нас слободан избор. А сада, док заједно са свима осталима проживљавамо катастрофу која није била наш слободни избор, ми мислимо да проживљавамо ноћну мору.”

Превео с турског
Авдија Салковић

ЕМИЛИЈА ПОПОВИЋ

ДОДОЛА У *НАХОДУ СИМЕОНУ* ТОДОРА МАНОЈЛОВИЋА

САЖЕТАК: Предмет рада представља обликовање Додоле у драми *Наход Симеон* (1938) Тодора Манојловића. Драма је настала транспозицијом усмених епских песама „Наход Симеун” и „Опет Наход Симеун” у легенду у шест слика.

У раду ћемо покушати да дамо одговор на питање колико је лик Додоле у *Находу Симеону* базиран на представама из традиционалне културе те колико се елементи традиционалне културе и усменог наслеђа могу сматрати модерним, како у контексту међуратне српске књижевне епохе, тако и у контексту поетике Тодора Манојловића.

Истаћи ћемо и повезаност између Додоле и Краљице, чиме се отвара пут ка тумачењу митских аспеката овог дела. Користићемо се семантичком, структуралном и митолошком анализом.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Наход Симеон*, Додола, бинарне опозиције, традиционална култура, модерна драма

Увод

Наход Симеон Тодора Манојловића настао је 1938. године. Ова драма изведена је само једном, у Сарајеву 1940. године. Објављена је скоро пола века после настанка, захваљујући залагању и приређивачком подухвату Марте Фрајнд.¹ Синтетизујући увиде до којих су дошле компаративне студије у којима је било речи о Манојловићевом *Находу Симеону*, долазимо до закључка да су

¹ Тодор Манојловић, *Драме*, приредила Марта Фрајнд, Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, Зрењанин 1997.

предлошци ове драме – „Наход Симеун”, „Опет Наход Симеун”² и Хартманов *Греџоријус*³ – привлачили већу пажњу проучавалаца у односу на поетику самог дела.

У *Находу Симеону* Тодора Манојловића, који се јавља „на заљаску” међуратне српске драмске продукције, баштини се дијалог са традиционалном културом, али се и ресемантизују усмени предлошци, под чијим је несумњивим утицајем ово дело настало. Стога сматрамо да ова драма мора бити анализирана као самостално књижевно дело, а потом и сагледана у контексту међуратних српских драмских остварења, у чијим прегледима неретко изостаје.⁴

Неке појединости епских песмама о находу Симеуну имају сличности са византијском легендом о Павлу Кесаријском,⁵ или са житијем папе Гргура из зборника *Златна легенда или шћива о свецима* Јакобуса де Варагинеа.⁶ Основни мотив у овој драми, епским песмама и поменутиим легендама јесте мотив инцеста. Т. Манојловић у драму уводи ликове Астролога и Додоле, који указују на судбинску условљеност инцестуозног чина, чиме се појачава драмска напетост.

О додолским обредима

Широм словенског поднебља додоле су познате као учеснице обреда призивања кише. Овај ритуал заснива се на имитативној

² У науци о књижевности расправљало се о томе да ли је овај мотив фолклорног порекла. Нада Милошевић-Ђорђевић сматра да су наведене еписке песме настале под утицајем писане религијозне књижевности. Види: Нада Милошевић-Ђорђевић, *Заједничка шемајско-сигејна основа српскохрватских неисторијских епских песама и њихове традиције*, Филолошки факултет, Београд 1971.

³ О Хартмановом *Греџоријусу* као предлошку за драму *Наход Симеон* види: Лидија Мустеданагић, „Наход Симеон: компаративни приступ”, *Свеске: књижевности, уметности, култура*, 15 (74), 2004, 81–86; Мирослав Радоњић, „Мотив Находа Симеона код Јована Стерије Поповића, Тодора Манојловића и Милене Марковић”, *Јован Стерија Поповић. 1806–1856–2006*, зборник радова, уредник Љубомир Симовић, САНУ, Београд 2007, [63]–76.

⁴ Радован Вучковић у *Модерној драми* не пише о *Находу Симеону*. Међутим, пише о *Опчињеном краљу* Т. Манојловића, који је, баш као и *Наход Симеон*, стајао у рукопису до тренутка када га је за штампање приредила Марта Фрајнд (обе драме су издате 1997. године). Стога закључујемо да је мало вероватно да Радован Вучковић није био упућен у постојање овог дела, већ га је, рекло би се, свесно прећутао.

⁵ О овом питању писали су: Марта Фрајнд, *Песници у позоришту*, Службени гласник, Београд 2019; Мирослав Радоњић, нав. дело; Ксенија Радуловић, „*Наход Симеон*: српска верзија мита о Едипу у нашој драми и позоришту”, *Зборник радова Факултета драмских уметности*, 33, 2018, 49–62; Лидија Мустеданагић, нав. дело; Бошко Сувајчић, „Наход Симеон: драмско копије или историјска драма”, *Дневне воде: фолклорни елементи у српској књижевности*, Орпеус – Филолошки факултет, Нови Сад – Београд 2012.

⁶ Jacobus De Varagine, *Zlatna legenda ili štiva o svecima*, 1. i 2, preveo s latinskog izvornika Stjepan Pavić, Demetra, Zagreb 2013.

магији поливања додоле водом. О томе сажето пише Вук Стефановић Караџић у својим *Рјечницима*, а развијено у *Животу и обичајима народа српскога* (1867), постхумно објављеном делу. Он наводи да су у старије време у додолске опходе ишле „кућевне дјевојке”, те да сада, у његово време, то раде углавном Циганке.⁷ Време извођења додолских песама и назив обреда повезани су са култом бога Перуна, који се сматра богом олује/грома/муње, док је у неким студијама Перун атрибуиран и као господар вода.⁸ Иако додоле, како наводи Слободан Зечевић, иду „када удари суша”, раније су њихови опходи имали тачно утврђено време: од Ђурђевдана, Великог четвртка или Ускрса до Спасовдана или Петровдана. Зечевић наводи и податак да су у Скопској Котлини додоле ишле само четвртком, који је код Словена био дан Перуна и звао се перендан, што има своје лексичке еквиваленте у другим језицима: назив за четвртак на енглеском етимолошки је повезан са именом бога Тора – „Thursday”; назив за четвртак на немачком – „Donnerstag”, повезује се са именом германског бога муња Доне-ром.⁹ У додоле су биране најчешће девојчице пре своје полне зрелости, на пример, последња у мајке – непорођена,¹⁰ девојчица без родитеља или она која је рођена после смрти оца – посмрче.¹¹

Иванов и Топоров додолу везују за култ бога Перуна и сматрају да је у „основном миту” представљала Громовникову жену, док су учеснице у ритуалу, о којима је овде реч, заправо биле њене свештенице.¹² Љубинко Раденковић хипокористик „дода” и припев „ој додо” доводи у везу са обраћањем девојака својој умрлој другарици, коју у ритуалу представља додола.¹³ Назив пеперуда и његове варијанте,¹⁴ које означавају учеснике ритуала призивања кише широм Балканског полуострва, истовремено представљају

⁷ Вук Стефановић Караџић, *Живот и обичаји народа српскога*, 1876, 62. Доступно на: <http://digital.bms.rs/ebiblioteka/publications/view/644>.

⁸ О вези Перуна са водом види: Вјачеслав Всеволодович Иванов, Владимир Николаевич Топоров, *Исследования в области славянских древностей: лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов*, Наука, Москва 1974, 24–25, 103–136.

⁹ Слободан Зечевић, *Елементи наше митологије у народним обредима уз ијру*, Музеј града, Зеница 1973. Више о томе у: В. В. Иванов, В. Н. Топоров, нав. дело, 24–25.

¹⁰ Љубинко Раденковић, „Обредне поворке. Додоле, пеперуде, прпоруше”, *Српски народни календар*, 38. Доступно: https://www.academia.edu/43386485/Dodole_peperude_prporu%C5%A1e.

¹¹ Исто, 44. У јужнословенским веровањима распрострањено је веровање о вези кише са мртвима (нарочито са утопљеником).

¹² Види: В. В. Иванов, В. Н. Топоров, нав. дело, 104–105; Љ. Раденковић, нав. дело, 106.

¹³ Љ. Раденковић, нав. дело, 46.

¹⁴ Неки од назива су: пеперуда, прпоруша, пеперуна.

ознаку за лептира,¹⁵ који се у народном веровању сматра хипостазом душе претка, вампира или вештице.¹⁶ То додолу сврстава у ред бића са хтонским обележјима. Значајно је истаћи да Иванов и Топоров додоле, посредством култа плодности, повезују са Персефоном и Деметром.¹⁷

Занимљиво је да се управо нахоче, пронађено дете, у овој драми сусреће са Додолом. Индикативно је још и то да је Краљица, Симеонова мајка, дете без родитеља (мајка јој је одавно мртва, а отац бачен у тамницу), чиме се појачава повезаност између Додоле, Краљице и Находа. Додоле су у неким крајевима, пре него што пођу у опход, чупале крст са *незваној њроба* (подвукла Е. П.), што говори у прилог томе да се Наход Симеон, атрибуиран неприпадношћу, може довести у корелацију са Додолом. Мада ове елементе Тодор Манојловић не уноси у драму, оправдано је претпоставити да их је, можда, у неком сегменту познавао.¹⁸

Додола као драмска личност у *Нахогу Симеону*

За потребе овог рада, анализираћемо лик Додоле у драми *Наход Симеон* Тодора Манојловића. Лик Додоле ће се у овом раду посматрати као драматуршко решење на микроплану које уноси лирски¹⁹ сентимент у епски сиже.²⁰ Пишући ову драму, Манојловић као да усваја неке од форми митског мишљења, онако како их је описао Ернст Касирер, те се текст драме у овом раду сагледава као „шифра којој је потребан кључ”.²¹ Манојловић о томе пише у свом програмском есеју „Интуитивна лирика”:

¹⁵ В. В. Иванов, В. Н. Топоров, нав. дело, 104–105; Љ. Раденковић, нав. дело, 46.

¹⁶ Љ. Раденковић, нав. дело, 46, 47.

¹⁷ Исто, 107.

¹⁸ Натко Нодило објављује рад о старој религији Срба и Хрвата 1885. године. У раду користимо издање из 2003. године. Види: Натко Нодило, *Сћара вјера Срба и Хрвата*, МВТС, Београд 2003. Требало би рећи и да Александар Брикнер пише о паганству код старих Словена и богу муња у словенском пантеону 1937. године, само годину дана пре настанка *Находа Симеона* (види: *Књига о Балкану II*, Балкански институт, Београд 1937).

¹⁹ Лука Хајдуковић, „Повест о Манојловићевом Находу и Српском народном позоришту”, *Улазница: часопис за културу, уметност и друшћивена њишања*, 34 (170), 2000, 19.

²⁰ Српске међуратне драме изграђене су често од различитих елемената, најчешће мешавине натуралистичке и симболистичке драматургије. Оваква дела обично пласирају експресионистичке идеје (види: Радован Вучковић, *Модерна драма*, Службени гласник, Београд 2014, 443; Бојана Стојановић Пантовић, *Српски експресионизам*, Матица српска, Нови Сад 1994, 143).

²¹ Елеазар Мелетински, *Поетика мита*, превео с руског Јован Јанићијевић, Полит, Београд 1983, 49.

У хијероглифи имамо најсавршенији тип и пример уметничког дела: она се састоји из једне извесне количине симбола, слика, разних предмета и живих бића [...] што већ као такви, својим облицима и бојама, годе очима и машти. [...] За још посвећеније, најзад, у хијероглифи се крије још и један трећи нарочити смисао: сваки њен знак, њена слика представља, осим своје лингвистичке улоге, још и један симбол у вишем смислу речи [...] И слажући сада те појмове, као пре слова, добијамо значење и енунцијације, у којима лежи права тајна и вредност хијероглифе које је ради она управо и написана. Тајна која се појмовно и речима већ не да изразити, коју треба интуитивно схватити у самој слици [...] Свака права, виша поезија је такве хијероглифске нарави.²²

Да бисмо ваљано интерпретирали лик Додоле, морамо најпре рећи нешто о хронотопу самог дела. У драми се даје оквирно време догађаја – то је доба крсташких ратова, а радња се одвија у једном манастиру крај Дунава. Крсташки ратови трајали су од 11. до 13. века. Иако је тада хришћанство већ било утврђено у области Балканског полуострва,²³ Тодор Манојловић у овом делу настоји да превазиђе опозицију између природе и културе, која је у драми еквивалентна опозицији између многобожачке религије²⁴ и хришћанства. Драма заснована на наведеним контрастима требало би да делује на архетипске слојеве свести гледалаца/читалаца.

Изразити противник старе религије јесте Драгаш, Симеонов побратим и штитоноша. Он говори о „некима који славе још увек Перуна као бога, око ватре, тајно, у црним пећинама”.²⁵ У драми се Додола, представница многобожачке вере, доживљава као туђа, потенцијално угрожавајућа па и демонска, неко ко прети устаљеном

²² Тодор Манојловић, „Интуитивна лирика”, *Нови књижевни сајам*, приредио Михајло Пантић, Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, Зрењанин 1997, 12.

²³ Натко Нодило истиче следеће: „Него и Христова вјера, по источном насељу народа, на цијелој страни српској, задоста касно убразди дубоко. Већ напоменусмо, да за дуго им вријеме жупанијско, Срби, готово у свему, живљаху те и осјећаху од прилике онако, као што и давни њихови оци” (Н. Нодило, нав. дело, 6–7). Перица Шпехар наводи да се „процес евангелизације међу Србима одвијао спор” (види: Перица Шпехар, *Лична побожност на њосиору центриралној Балкана у средњем веку. Археолошка сведочанства*, Филозофски факултет, Београд 2022, 131–141). Иако је у времену о ком говоримо увелико преовладала хришћанска религија на Балканском полуострву, Манојловић приказује остатке старе религије која је у драмском тексту маргинализована у односу на доминантну хришћанску религију, чиме се приближава групи авангардних аутора који су схватили значај претхришћанског наслеђа у српској књижевности и језику. У интервјуу поводом извођења *Находа Симеона* писац открива да гаји симпатије према „бунтовном богумилству” (види: Л. Хајдуковић, нав. дело, 19).

²⁴ У раду ћемо за означавање претхришћанске вере користити одреднице многобожачка и стара вера.

²⁵ Тодор Манојловић, нав. дело, 331.

поретку – манастирском животу и хришћанским начелима. Перуна,²⁶ словенско божанство, Драгаш изједначава са ђаволом,²⁷ што је, сматра Чајкановић, вероватно била пракса приликом покрштавања Словена, јер је цркви био главни циљ да онемогући врховне богове словенске старе вере.²⁸ Драгаш Додола назива вештицом: „То је она вештица, она додола што злим чинима мути небо и земљу, изазива сушу и поплаве, мори људе и стоку!”²⁹ Драгаш има представу о Додоли као демонском бићу, што одговара представи о жени у традиционалној култури, у смислу у којем о томе пише Веселин Чајкановић.³⁰ У више наврата Драгаш у драми испољава сујеверје, што је видљиво и у малочас наведеној реплици, чиме се открива „скептично-критички” дух текста³¹ према хришћанској доктрини. Како је вештица заправо била жена чије је постојање, у оквиру народних веровања, било могуће доказати,³² она се, посматрајући кроз Драгашеву визуру, поистовећује са додолом као учесницом обреда призивања кише, јер се налази у Драгашевој непосредној близини. Видимо, дакле, да су у његовој свести вештица и додола изједначене.³³

²⁶ А. Лома каже: „Можемо закључити да се словенски култови чијим описима располажемо усредсређују на један средишњи лик, било окружен другим, њему подређеним ликовима, било сам рашчлањен на више хипостаза и функција, које стоје у вези са различитим манифестацијама ватре. У једном староруском извору налазимо изричит исказ да је ’Перун многострук’, чему одговара литавски израз ’има много Перуна’. Та многострукост може се истовремено схватити и као мноштво појавних облика огња, и као умножавање једног, врховног бога кроз многобројне локалне култове, где он бива означен различитим именима.” Види: Александар Лома, *Сџара словенска религија, један лични поглед из комјарашивној ула*, Матица српска, Нови Сад 2005, 18.

²⁷ СИМЕОН: Перуна?

ДРАГАШ: Мукни! То је име нечастивога! (Т. Манојловић, нав. дело, 331).

²⁸ Чајкановић говори о тенденцији хришћанске цркве да, током покрштавања балканских народа, врховним божанствима многобожачке претхришћанске религије припише особине хришћанског ђавола. Види: Веселин Чајкановић, *Мити и религија у Срба: изабране сџудије*, Српска књижевна задруга, Београд 1973, 168–173.

²⁹ Т. Манојловић, нав. дело, 331.

³⁰ Веселин Чајкановић, *Сџудије из српске религије и фолклора 1910–1924*, приредио Војислав Ђурић, Српска књижевна задруга, Београд 1994, 184.

³¹ Л. Хајдуковић, нав. дело, 19.

³² Веровање да је вештица жена која поседује натприродне моћи, којима чини зло ономе ко се налази у њеној непосредној близини, осликава и народна пословица „Куд ће вештица до у свој род”. О вештицама види у: *Словенска митологија. Енциклопедијски речник*, редактори Светлана М. Толстој – Љубинко Раденковић, Zepet Book World, Београд 2001, 77–79; Тихомир Ђорђевић, *Вештица и вила у нашем народном веровању и предању*, приредила и поговор написала Нада Поповић-Перишић, Народна библиотека Србије – Дечје новине, Београд – Горњи Милановац 1989; Слободан Зечевић, *Митска бића српских предања*, „Вук Караџић” – Етнографски музеј, Београд 1981.

³³ Вештицу одликује „дводушност”, коју осликава веровање да у телу једне жене бораве две душе – душа жене и душа демона. Веровање да је хипостаза вештичине душе лептир повезује вештицу са додолом управо посредством ва-

Помињући магијске моћи,³⁴ Додола себе сврстава у ред натприродних бића. Ипак, узимајући у обзир Драгашеве реплике које откривају лицемерје манастирске заједнице у драми и, уједно, пародирају Драгаша, Додолино питање/констатација: „Или се страшите мојих чини?“ може се тумачити у пренесеном значењу, у којем натприродне моћи представљају метафору за женска еротска својства.³⁵ О томе сведочи Драгашев страх и оштро одбијање ступања у контакт са Додолом: „Спаљивати, било би штета, женско је чељаде, али батина је заслужила.”³⁶

Додола, такође, наговештава да поседује знање о будућим догађајима.³⁷

ДОДОЛА: Да, да. Исписано је на твом челу. Ти још не знаш за жену. (После мале паузе, још озбиљније.) И ваљда је и боље да уопште не сазнаш за њу.

СИМЕОН (успротиви се спонтано): А зашто то?

ДОДОЛА (као горе): Зато што би ти могло нажао бити.

СИМЕОН (импресиониран): Нажао?

ДОДОЛА (мирно, настојно): Да тако. – Бацај цилит и камена с рамена, јаши коња, или читај књиге, али жене не тражи.

ДРАГАШ: Да се закалуђери можда?

ДОДОЛА (осмехне се тренутно, али се одмах уозбиљи, с погледом упереним у Симеона): Не, ни то. – Није он богоугодник.³⁸

Натприродне моћи које демонстрира Додола доводе је у везу са Тиресијом из *Цара Египта*, чиме Тодор Манојловић настоји да еписку грађу саобрази драмском роду и наговести будућу катастрофу.³⁹

ријантног назива за учесницу додолске обредне поворке – прпоруша/пеперуда. „Назив обреда пеперуда и други слични називи повезан је са истоименом ознаком за лептира” (Ј. Раденковић, нав. дело, 46).

³⁴ Т. Манојловић, нав. дело, 332.

³⁵ Женска еротика нарочито је посматрана као претећа у традиционалној култури. Тако Чајкановић пише: „Жена, по схватању нашег народа, и других нама сродних народа, нпр. Германаца, има нечег демонског; подсећамо [...] да су један изванредан број жена, вештице, обдарене натприродним моћима” (В. Чајкановић, нав. дело, 184).

³⁶ Т. Манојловић, нав. дело, 334.

³⁷ Знање вишег реда карактеристична је одлика вештица (види: *Словенска мийологија*, 77).

³⁸ Т. Манојловић, нав. дело, 333–334.

³⁹ Чини се да се драма *Наход Симеон*, коју је Манојловић жанровски одредио као легенду, колеба између оног што Нортроп Фрај означава трагедијом и оног што назива иронијом, односно онога „што тако мора да буде” (трагедија) и онога што је „тако како је” (иронија). Ова драма поседује и комичне елементе, који су видљиви у односу између Драгаша и Додоле (види: Нортроп Фрај, „Специфичне форме драме”, *Модерна драма*, приредила Мирјана Миочиновић, Нолит, Београд 1981, 349–360).

Остаје ипак нејасно да ли је Додола у *Нахогу Симеону* заиста натприродно биће. У једном тренутку Додола изговара речи о пореклу својих чини:

ДОДОЛА: Да вас наведем на грех? Грех је већ у вама – када убијате! А моја је мађија иста као и мађија ове шуме, овог сунца изнад нас, оне блештаве реке тамо... Зашто их тражите? Зашто уживате у њима? Зар нисте већ омађијани?⁴⁰

У наведеној реплици учавамо да Додола изједначава своје моћи са својствима природе, из чега се слуту њена веза са архетипом мајке, исказана кроз Додолину повезаност са земљом и, уопште, природом у драми.⁴¹

Додола би се могла анализирати у кључу структуралне и митске анализе као биће које се налази на међи између природе и културе,⁴² што Мелетински означава појмом још-неодвојеност.⁴³ Међутим, чини се да Додола ипак осећа инстинктивно јединство са природом, те се њен лик пре може сагледавати из угла романтичарског наслеђа у драми. Тако конципиран лик Додоле осликава оно што Радован Вучковић означава као „субјективни и антрополошки пантеизам” у поетици Тодора Манојловића.⁴⁴

Кроз мушку визуру у драми, дату посредством Драгаша, Додола се посматра као нешто туђе, што је у домену природног и дивљега, супротног култури, под којом се подразумева уређен манастирски живот и хришћанска религија.⁴⁵ Манојловићева „одбојност према хришћанству”, преузмимо синтагму од Елеазара Мелетинског, схвата се овде у оном смислу у којем „хришћанска

⁴⁰ Т. Манојловић, нав. дело, 333.

⁴¹ Један од најизразитијих манифестација архетипа мајке Карл Густав Јунг види у миту о Деметри и Кори. Види: Карл Густав Јунг, *Архетипови и колективно несвесно*, превео с немачког Босиљка Милакара, Народна књига, Београд 2015, 185–192.

⁴² Додолу као медијатора између света живих и света мртвих у додолском обреду сагледавају Слободан Зечевић и Љубинко Раденковић (С. Зечевић, нав. дело, 139–140; Љ. Раденковић, нав. дело, 47).

⁴³ Овај израз Елеазара Мелетинског користи се за формулацију једног од својстава митског мишљења које се одликује неразликовањем света природе од света културе (види: Мелетински, нав. дело, 167).

⁴⁴ Радован Вучковић, „Тодор Манојловић”. *Писци и кријивчари о Тогору Манојловићу*, Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, Зрењанин 2000, 247.

⁴⁵ Погледајмо податак који наводи Љубомир Јовановић: „Фрузи су сматрали као да Словени, особито како их је било доста некрштених, нису људи. [...] Сачувано је предање да су Фрузи словенску одојчад псима бацали” (види: Љубомир Јовановић, „Покушаји и први успеси крштења балканских Словена”, *Дело: лисни за науку, књижевности и друштвени животи*, књ. 5, Парна радикална штампариија, Београд 1895, 80). Манојловић у својој драми приказује спаљивање старераца.

религија (у пуританској форми)⁴⁶ чува човека „да не поремети меру.“⁴⁷ Мера би у драми требало да изражава рационално утемељен поглед на свет, којем се Манојловић, као заговорник интуитивног принципа у стваралаштву и опонент доктринарства,⁴⁸ противи.⁴⁹

Драгашев угао посматрања поистовећује жену са природом, стога је релевантно у рад укључити и антрополошко истраживање које је спровела Шери Ортнер у раду „Жена спрема мушкарца као природа спрема културе?“. Ово истраживање представља покушај откривања узрока универзалне распрострањености представе о женском полу као другоразредном и подређеном. Шери Ортнер оваква схватања смешта у домен културе, назвавши их „културним проценама јер свака култура, на свој начин, служећи се властитим категоријама, прави ту процену“.⁵⁰ Ако су, као што је већ речено, Драгаш и Игуман представници манастирског, уређеног „културног“ живота, онда је Додола у њиховој визури нешто што „култура дефинише као нижег реда него што је она сама“.⁵¹ Дакле, Драгаш себе види као онога ко у најширем смислу представља културу, док Додола, поистовећујући се са природом, настоји да изрази „дубоко јединство и исконску једнакост природе и људског духа“.⁵²

Лик Додоле у Манојловићевој драми амбивалентан је и налази се на граници између натприродног, које се читава у Додолним пророчким моћима, и реалистичног, што се открива у Драгашевом односу према Додоли, а он кореспондира са представама о жени у традиционалној култури као бићу блиском демонском.⁵³

⁴⁶ Е. Мелетински, нав. дело, 287.

⁴⁷ Исто.

⁴⁸ Видети есеј: Тодор Манојловић, „Традиција и доктрина“, *Нови књижевни сајам*, 16–22.

⁴⁹ Значајно је истаћи да је Тодор Манојловић 1920. године објавио драмски дијалог који носи назив „Жена и нова поезија“. Ово дело је дијалогска расправа о карактеру и особеностима „женске књижевности“, која се залаже за равноправно место женског писма на књижевној сцени. У овом делу Манојловић успоставља интуицију, која краси „женски дух у књижевности“, као основу песничког стваралаштва. Види: Тодор Манојловић, *Дијалози или Уметност разговора*, приредила Марта Фрајнд, Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин“, Зрењанин 1999. Идући овом логиком, Додола у *Находу Симеону* могла би се сматрати отелотворењем интуиционизма у оном смислу у којем га разуме и дефинише Тодор Манојловић.

⁵⁰ Шери Ортнер, „Жена спрема мушкарца као природа спрема културе?“, *Антропологија жене*, зборник радова, приредиле и предговор написале Жарана Папић и Лидиа Склевички, превео с енглеског Бранко Вучићевић, Просвета, Београд 1983, 155.

⁵¹ Исто, 159.

⁵² Е. Мелетински, нав. дело, 290.

⁵³ В. Чајкановић, нав. дело, 184. Марио Прац пише о фаталним женама – чаробницама каква је, на пример, Матилда у роману *Монах (Monk)*. Прац, такође, наводи многе примере паганских чаробница у књижевним делима, чије се карактеристике подударају са некима од карактеристика Додоле у *Находу Си-*

Драгашева визура одражава оне „културне процене” по којима се жена посматра као биће нижег реда у односу на саму културу.⁵⁴ Овде би требало рећи да и Манојловић Додолу сагледава као биће ближе природи у односу на остале ликове у драми, али јој, стога, приписује и својеврсни интуиционизам, за који се залагао у свом књижевном стваралаштву.⁵⁵

Додола и Краљица у *Находу Симеону*

Индикативно је да се Додолина попевка чује у тренутку Симеонових маштарија о сопственом пореклу. Ова попевка наговештава поремећај равнотеже, у драми исказан огромном сушом,⁵⁶ која је наступила поред манастира у ком живи Наход Симеон. Ово може бити, судећи по усменим песмама о великим огрешењима,⁵⁷ сигнал за родоскрвни грех који ће починити мајка и син – Краљица и Наход, али може представљати и казну за већ почињени инцест, из кога је рођен Наход Симеон.

Јасно је да је инспирација за драму потекла из легенде о Находу Симеону. Међутим, Манојловић је настојао да посредством драме прикаже сопствену уметничку визуру настанка легенде о Находу Симеону, што је потцртано директним цитатом из прве варијанте песме о Находу Симеону⁵⁸ на повлашћеном месту, у прологу драме.⁵⁹ С обзиром на митске аспекте и фолклорно наслеђе у *Находу Симеону*, закључујемо да ово драмско дело садржи елементе који су видљиви у међуратној српској књижевности и који су у критици, готово редовно, приписивани, пре свега, делима Момчила Настасијевића и Растка Петровића. Овај рад настоји да покаже да је у свом књижевном стваралаштву Тодор Манојловић рачунао са нашим фолклорним и претхришћанским наслеђем, са којим је водио једну врсту стваралачког дијалога.

меону (види: Марио Прац, *Аџија романтизма*, превела Цвијета Јакшић, Нолит, Београд 1974, 161–162).

⁵⁴ Ш. Ортнер, нав. дело, 155.

⁵⁵ Т. Манојловић, „Интуитивна лирика”, *Нови књижевни сајам*, 12–15.

У есеју који је објављен 1944. године, шест година после настанка *Находа Симеона*, Манојловић се залаже за један, рекли бисмо, виталистички принцип у уметничком стварању који је у есеју супротстављен доктринарству, које, окренуто једино ка прошлости, из ње издваја само окамењене мртве форме (Т. Манојловић, нав. дело, 18).

⁵⁶ Суша као мотив не јавља се у песмама о Находу Симеону.

⁵⁷ Види: Н. Милошевић-Ђорђевић, нав. дело, 214; Љиљана Пешикан-Љуштановић, „Пошљедње време у *Библији* и песмама из Вукових збирки”, *Сџанаја село зайали*, Дневник, Нови Сад 2007, 133–144.

⁵⁸ Вук Стефановић Караџић, *Српске народне њесме*, II, Просвета, Београд 1958, 65–71.

⁵⁹ Марта Фрајнд сматра да је Манојловићева вера у „тај слабашан драмски текст” дирљива (види: М. Фрајнд, нав. дело, 27).

Чини се да је у лику Додоле Манојловић желео да активира женски архетип, који се у драми налази између архетипа мајке земље, митске Деметре и девојке, односно Коре/Персефоне. Додола функционише као својеврсна префигурација Краљице, која у свом лику уједињује ове архетипове – она је Симеону и мајка и девојка.

Сетимо се да је Додола, преко култа плодности, доведена у везу са Персефоном, која своје место налази и у хтонском и у горњем свету, што значи да се може посматрати као својеврсни медијатор између ова два света, баш као и додола. Аргументе за то налазимо у додолском ритуалу, који у неким крајевима укључује одлазак на гробље и привезивање крста са незнаног гроба за ногу додоле, те потапање крста у воду, по завршетку додолског опхода.⁶⁰

Додола се у *Находу Симеону* појављује са липовом гранчицом, која, на нивоу очигледног књижевног симбола, показује њену везу са словенском претхришћанском вером:⁶¹ „Улази ДОДОЛА. Она је овенчана и чудно окићена сва свежим њољским цвећем и биљкама, у руци јој **лијова ѓранчица**.” (Подвукла Е. П.)⁶²

С појавом Краљице у драми уочавамо да су у тексту повлашћене две ствари: златна јабука – владарски симбол⁶³ и мирис липа, односно светлосно-вегетативни атрибути који Краљицу повезују са Додолом. Преко свог владарског порекла, али и светлосних атрибута,⁶⁴ Краљица се може довести и у корелацију са божанским принципом. Она је неко ко „поседује свет”, чија је симболичка замена златна јабука. У метонимијском смислу, липова гранчица коју носи Додола преноси се на мирис липа који осећа Краљица. За њу је он „појан и медан”, док је за њену Дојкињу „готово загушљив”.⁶⁵ Тако се, преко мириса, симболично, најављује надолазећа катастрофа оличена у родоскрвној страсти која ће „опити” Краљицу и Находа Симеона.

У драми се, дакле, истиче повезаност између женског принципа и биљног света⁶⁶ – Додола је „овенчана и чудно окићена сва њољ-

⁶⁰ С. Зечевић, нав. дело, 139–140.

⁶¹ Веселин Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, приредио Војислав Ђурић, *Сабрана дела из српске религије и митологије*, Српска књижевна задруга, Београд 1994, 141–142; *Словенска митологија*, 340–341.

⁶² Т. Манојловић, нав. дело, 332.

⁶³ Ханс Бидерман, *Речник симбола*, превели с немачког Михаило Живановић, Хана Ђопић, Мерал Тарар-Тутуш, Плато, Београд 2004, 128–129.

⁶⁴ Мирча Елијаде истиче да је светлост један од божанских атрибута (види: Мирча Елијаде, *Историја веровања и религијских идеја I*, превела Биљана Лукић, Просвета, Београд 1989, 54.

⁶⁵ Т. Манојловић, нав. дело, 354.

⁶⁶ Веселин Чајкановић наводи да је у култу и религији дрвета и биљака жена водила прву реч. Види: Веселин Чајкановић, „Култ дрвета и биљака код старих Срба”, *Мит и религија у Срба*, приредио Војислав Ђурић, Српска књижевна задруга, Београд 1973.

ским цвећем”⁶⁷, Краљици праве венац од ружа, а њено поигравање јабуком развијено је у читаву једну сцену која досеже „ниво упечатљиве симболичне слике.”⁶⁸

Атрибути којима се означава Краљичина појава су: топло, мирисно, рујно, светло, радосно, чисто.⁶⁹ Једно од божанстава плодности, повезано са вегетативним принципом, које се тумачи и као двојно женско божанство, јесте Персефона са мајком Деметром. Интерпретирајући мит о Персефони, Фрејзер закључује да Деметра не може бити само богиња земље, већ јесте и префигурација Персефоне. Персефона је, дакле, према Фрејзеровој интерпретацији, у прошлости била Деметра.⁷⁰ У том смислу налазимо корелацију између двојне богиње – Персефоне–Деметре, у зависности из ког угла се посматра, и Додоле и Краљице.⁷¹ Додола пева песму како би изазвала кишу, односно да би прекинула сушу. Деметра се у миту, због губитка Персефоне, заклела „да ће земља остати неплодна док јој не буду вратили кћер Кору”⁷² што кореспондира са сушом која је приказана на почетку *Нахога Симеона*. Пре објаве поновне удаје, Краљица је била одређена „црним удовичким велом”, који се, у тренутку драмске радње, коначно мења „у жарки пурпур са блештавим краљевским обручем око [Краљичиног] мермерно чистог чела”⁷³. Она у драми тужи за дететом, баш као и Деметра за Персефоном, а објава њеног поновног девојаштва требало би да донесе поновно благостање заједници. Када Краљица скине удовички вео постаје Кора–девојка, посредством чије моћи буја вегетација. Све ово говори у прилог томе да се Краљица може сагледавати као далека реминисценција грчких богиња, Персефоне и Деметре, док се Додола у драми, условно речено, може посматрати и као нека врста Деметрине/Персефонине свештенице. У драми Додола наговештава брак између Находа и Краљице; Роберт Гревс пише о томе да су Деметрине свештенице биле оне „које уводе младу и младожењу у брачне постеље.”⁷⁴ После објаве о поновној удаји, Краљица излази на светлост дана, симболички

⁶⁷ Исто, 332.

⁶⁸ Л. Хајдуковић, нав. дело, 19.

⁶⁹ В. Чајкановић, *Мит и религија у Срба*, 356–357.

⁷⁰ Џејмс Фрејзер, *Златна времена – истраживање мајке и религије*, превео Живојин В. Симић, Алфа – „Драганић”, Земун 1992, 495–503.

⁷¹ Овај пример не говори о ауторској интенцији да Додолу и Краљицу представи као Персефону и Деметру, већ о намери да представи женски принцип у драми исказан кроз, условно речено, принцип мајке и кћерке, који своје најпознатије уобличење има у поменутом миту.

⁷² Роберт Гревс, *Грчки митови*, превела Гордана Митриновић-Омчикус, Нолит, Београд 1995, 50.

⁷³ Т. Манојловић, нав. дело, 346.

⁷⁴ Роберт Гревс, нав. дело, 49.

представљену скидањем црног удовичког вела,⁷⁵ који у драми има функцију метонимије жалости за сином. Када дође до инцестуозног спајања са Находом,⁷⁶ Краљица одлази у манастир, који може представљати и метафору таме (поновно стављање удовичког вела), али и симболичко венчање са Црквом Христовом, што говори у прилог томе да Манојловић ипак задржава хришћански оквир легенде.⁷⁷ Опатица је испраћа следећим речима: „Пођи, немаш ни од кога да се прашташ, не остављаш никог у *оном*⁷⁸ [свету из којег одлази] *свешћу*.”⁷⁹ (Подвукла ауторка.) „Овај свет” и „онај свет” у контексту наведене реченице значе свет живих и свет мртвих. Краљичин одлазак у манастир може се интерпретирати као Персефонин одлазак у свет мртвих – подземље. Краљица одласком доживљава социјалну смрт, која се поклапа са митским сижеом о Персефониној смрти, из чега се слуту циклична представа о времену у датој драми.

Закључна разматрања

Наход Симеон: лејенга у шест̄ слика Тодора Манојловића представља пишчев покушај да од грађе приповедне епске песме створи драму која ће показати дубоку везу нашег фолклора са словенским претхришћанским наслеђем. Манојловић је у критици означен превасходно као песник који инспирацију црпе из грчких и римских митова, који су, према мишљењу Славка Леовца, ипак површно инкорпорирани у његово књижевно стваралаштво и служе само као декор.⁸⁰ У драми *Наход Симеон* писац настоји да прикаже драматику стварања усмене легенде о Находу Симеону, која своје корене вуче не само из византијске и западноевропске средњовековне писане књижевности, већ и из дубљих слојева словенске

⁷⁵ Иако Краљица скида *удовички* вео, требало би указати на опасност откривања лица у лималној фази свадбеног обреда. Наводимо пример из песме „Женидба Милића барјактара”: „Ја каква је цура Љепосава! / Кроз мараме за-сијало лице, / Сватовима очи засијениле / Од господског лица и ођела” (СНП III: 78).

⁷⁶ Наход Симеон би се могао посматрати као амбивалентно биће – исто-времено и соларно и хтонско.

⁷⁷ У изгубљеној верзији *Находа Симеона* из 1961. године писац уклања хришћанске референце из драме (Т. Манојловић, нав. дело, 486; Ј. Хајдуковић, нав. дело, 19).

⁷⁸ „Онај свет” се сматра светом мртвих. Опатица, међутим, „оним светом” назива свет који Краљица напушта јер одлази да се замонаши.

⁷⁹ Т. Манојловић, нав. дело, 371.

⁸⁰ Види: Славко Леовац, „Ехо антике у стваралаштву Тодора Манојловића”, *Кријичари и иисци о Тодору Манојловићу*, приредио Михајло Пантић, Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, Зрењанин 2001, 66–79; Радомир Константиновић, „Тодор Манојловић”, исто, 184–224.

прехришћанске старине. Ово успева да постигне, између осталог, увођењем у епски сиже лика Додоле, која се доводи у корелацију са женским божанствима умирања и васкрсавања. Тиме се у драми инсистира на женском принципу, који је у Манојловићевој поетици заснован на интуиционизму и представља исходиште његовог песничког стварања и разумевања уметности.

Мср Емилија А. Поповић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
Докторске студије
emarovic996@gmail.com

ТАМАРА БАБИЋ

О ГРАНИЧНОЈ ЕГЗИСТЕНЦИЈИ ЛИРСКОГ СУБЈЕКТА

„У плиткој Европи, у дубокој Азији” Стевана Тонтића

САЖЕТАК: Као теоријско полазиште за тумачење ове песме одабрали смо одређена становишта егзистенцијалистичке филозофије и филозофске херменеутике, ослањајући се поглавито на К. Јасперса и донекле на М. Хајдегера и Х. Г. Гадамера. Стога је први одељак излагања резервисан за кратак преглед идеја које сматрамо релевантним за једно могуће разумевање ове поетике. Наредни део рада посветићемо самој песми, односно свему ономе о чему се у њој говори, из претходно образложене теоријске перспективе, али и са становишта језика из ког извире поетски свет ове песме, и његова потенцијална значења. На крају излагања ћемо ситуирати ову песму у шири контекст Тонтићевих песничких записа и рукописа, и поетике коју они скупа творе, уочавајући и објашњавајући присутне фреквентне идејне и песничке тенденције које су у ближој или даљој вези с темом о којој смо говорили.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: поезија, Стеван Тонтић, егзистенцијализам, херменеутика, српска књижевност

На полеђини књиге путописно-поетских записа Стевана Тонтића *Та мјесџа* она се одређује као „просторно мапирање духом”.¹ Ако је претумбамо у сличнозвучеће спојеве као што су „духовно мапирање простора”, или „опросторавање духа на мапи”, отварамо могућности нешто другачијем нијансирању односа између трију поменутих чинилаца – духа, простора и мапе. Међу тим записима,

¹ Стеван Тонтић, *Та мјесџа*, Агора, Нови Сад 2018. Стихови песме које ћемо наводити су из тог издања.

одмах после дела о „Европској књижевној јурњави возом за Европом”, написаног у Берлину 2000, долази песма „У плиткој Европи, у дубокој Азији”, из Сарајева 1990. Претходно назначене нијансе међузависности духа и простора у Тонтићевом поетском свету нешто су што ћемо у тумачењу ове репрезентативне песме настојати да уочимо и објаснимо. Како дух постоји на простору (или као простор?) и како простор постоји у духу (или као дух?)? Шта представља мапа – облик и језик којим се исказују (међу)припадности? Каква је егзистенцијална природа таквог – граничног – постојања?

Граничне ситуације, егзистенције, простори

У реду изнад смо одредницом „гранични”, изведеном из појма граница, обухватили три блиска и различита појма које видимо као тежишне за разумевање песме о којој ћемо говорити, али и песничке поетике којој она припада. Гранична („изузетна”) ситуација јесте онај редак тренутак када се живот једне егзистенције граничи с њеном (или нечијом другом) могућом смрћу,² а када тај се тренутак претвори у трајање, природа граничне ситуације се преноси и на саму егзистенцију, која треба да одговори на „безусловни захтев” у ком је садржана сврха постојања (које се сваког тренутка може прекинути).³ Такве се ситуације и егзистенције увек јављају у јединственом пресеку временске и просторне равни и заједно творе оно што подразумевамо као „историјску стварност”, која је јединствена подлога за сваки непосредовани и исконски однос егзистенције према Богу.⁴ Битна одлика времена је да оно, представљено као особина („временитост”), ограничава егзистенцију тиме што је чини коначном, и тиме што се у њој јавља у облику пређашњег времена, у коме она није учествовала, али чијим је последицама одређена.⁵ У том контексту само тумачење постаје временитошћу усмерена и егзистенцијално условљена активност, јер се човеково постојање налази између сопственог тумачења и временом задате протумачености.⁶ Простор, којем код Јасперса и Хајдегера није посвећено толико пажње као времену, ипак се може повезати с претходно изложеним становиштима – управо као не-

² Karl Jaspers, *Filozofija egzistencije*, превели с немачког Miodrag Cekić и Ivan Ivanji, Prosveta, Београд 1973, 162.

³ Исто, 164.

⁴ Исто, 158.

⁵ Часлав Копривица, *Биће и судбина*, Завод за уџбенике, Београд 2009, 161–162.

⁶ Исто, 27.

изоставни чинилац историјске стварности, као делимично персонификован, и сам временит, посредством временитости ређе појединаца, а чешће колектива, који на њему пребивају. То је пут којим се његова материјална, географска граничност транспонује у домен идејног, па и емоционалног. А како човек, према Хајдегеру, *јесте* у језику, онда се и сви поменути аспекти његове егзистенције реализују, „као универзум коначности”,⁷ у једином свету створеном у потпуности, и само у језику – овде, конкретно, у песничком свету.

Како се онда поменуте идеје рефлектују у нашем песничком тексту? Субјект је присутан као глас – језички обликована и одређена егзистенција, која се налази на граници двају различитих (и супротстављених) простора. Она је располућена тиме што истовремено пребива у две противречне, просторне равни, које се међусобно (и у њему самом) потиру – из тога следи да је трајност такве позиције немогућа. Парадокс присутан у целини текста говори управо супротно томе – јер се трајање такве егзистенције суштински не завршава с песмом и оним што њен језик изриче, већ она остаје потенцијално трајна, иако несигурна, у домену оног што није изречено. Такву природу текста, и његовог значења, није немогуће тумачити и као апсурдну. Гранична ситуација коју смо описали постоји као подлога, или окружење које ствара услове за реализацију безусловних захтева, али и, битније од тога, барем два вида *разговора*.

Универзални аспект херменеутике се потврђује управо у том – бесконачном – разговору. Језик је по својој суштини за филозофску херменеутику ствар разговора. Али Гадамер и разумевање и мишљење схвата као разговор. Он се ту приклања једном старом одређењу мишљења као разговора душе са самом собом, које је свој узорни облик добило још у античкој филозофији, у дијалектици Сократа и Платона.⁸

Говор субјекта је такав да се прво може односити на њега самог, односно на тежњу да се свом ја протумачи сопствена ситуација и да се оно, у оквиру ње, разуме. Други, очигледнији аспект јесте његово, кроз песму све директније, обраћање Богу, при чему се из изостанка Божијег одговора не мора нужно ишчитати његово непостојање (што би нарушило двочлану и двосмерну природу разговора). Наиме, може се размишљати у правцу да је целокупна гранична ситуација у којој се субјект налази некакав вид Божијег обраћања њему (ако се претпостави да се ништа у свету не дешава

⁷ Саша Радојчић, *Сћајање хоризонта*, КИЗ Алтера, Београд 2010, 40–41.

⁸ Исто, 39.

без Његовог вољног удела), те је заправо Он тај који први позива на разговор, а субјект је тај који му одговара. Такође, и кад не би било тако, минус-присуство је такође некакав знак – иако је можда у *свешћу* заиста одсутан, Бог у тексту ипак постоји у *свешћи* која из тог света проговара.

Између „плитке Европе” и „дубоке Азије” –
опредељење или помирење?

Смисао стихова прве строфе јесте да, готово наративно, оцртају обресе граничне ситуације: „У плиткој Европи, у дубокој Азији, / ја сједим овдје, / остављен у планинама, / дубоко сједим, дубоко у Азији, / на ничијој земљи, / плитко мрем”.

Где се све она огледа? На почетку јесте именовање, тј. одабир и квалификација одређених појмова, на основу неке вредности⁹ – у овој песми Европе и Азије. Чак и када бисмо занемарили ван-текстовни податак о томе када је и где песма настала (Сарајево, 1990), већ је на основу значења ових појмова могуће претпоставити да се субјект ситуира негде *на граници* (споју или разделу) та два простора. Даље од тога, могуће је рећи и да је тај простор негде *ири крају Европе* и, истовремено, *на иочешћу Азије*. Чему онда вишезначне одреднице „плитко” и „дубоко”? Ако је Европа плитка, то може значити да је њено присуство на том простору површинско, недовољно укоренењено и тако, парадоксално, суштински њему врло далеко. Насупрот томе, дубока Азија може бити оно испод плитке Европе, скривено и стога, подједнако парадоксално, али на други начин, опет далеко. Логички гледано, делује чудно да је неко ко пребива на чак два места далеко и од једног и од другог, а опет, чини се да је у природи саме граничности да прузрокује управо такву последицу. Оно ја које је проговорило „сједи” ту, „остављено у планинама” – од кога? Бога? Других људи или неког конкретног човека? Пасивност такве позиције везана је с трајним стањем које се у њој дешава – умирање (или мрење), које је опет просторно одређено, јер се догађа „дубоко у Азији, на ничијој земљи”, али на „плитак” начин. Да ли то значи да је размера привидне располућености нарушена и да се између њене две стране развила узрочно-последична веза – простор је ипак више азијски (јер је дубок?), али је смрт ипак више европска (јер је плитка?). Земља је ничија јер такав простор *нико* не може у потпуности и до краја поседовати – што нарушава симетрију односа остварених

⁹ Мисао Зорице Томић коју нисам пронашла у писаном извору.

на њој, усложњава и замагљује питања порекла, али и уноси нешто сабласно у значењски регистар.

У другој строфи, и даље на истом месту („У плиткој Европи, у дубокој Азији”), ја потврђује да се налази тачно између *биџи* и *не биџи*: „У плиткој Европи, у дубокој Азији, / аз јесам, аз нисам, / без плодова љубави, без светих дарова, / за латицама Вјечности сахнући”. Уместо заменице ја употребљено је „аз”, као стари и препознатљиво (црквено)словенски граматички облик. Као таква, она је обележје историјског искуства – колективног, зато што се односи на један специфичан народ, и индивидуалног унутар њега, зато што је изречена у једној непоновљивој егзистенцији која се идентификује с њеним културним залеђем. Претходно назначено *одсуство* сада је јасније одређено – љубав, светост и вечност су, као обележја Божијег присуства, недоступни на том простору. Зашто? Шта се *џу* дешава?

За разлику од прве и последње две строфе, које се односе на унутрашњост ја, средишње две приказују његово спољашње окружење:

Оштра туга у горама, / божји народ ломи, / усне шкољке милују, глачају / ромори тамних свештеника [...] Ништа се не догађа, мајко. / Предратна тишина, оче. / Догађаји, тако ријетки, имају страховит значај, / израњају из дубине попут ударца у аркаду, / и лијеје се за кожу као бритва / за гркљан невинога / (врући момци – чујем – оштре колац / за мог учитеља).

Онај народ, претходно евоциран само у једној личној заменици (за једнину), сада се одређује као „божји”, и остављен је у горама, као и субјект који говори – таква синтагма свакако подсећа на библијски, свети текст, што још више истиче егзистенцијалну одсудност ситуације која је сада јасно одређена као део колективне историје, и личне унутар ње. Уместо Бога присутна је туга која ломи – шта? Веру у Бога, живот или сопствени идентитет, који је у некакој вези с оним што се дешава. Загонетнијег су значења последња два стиха, у којима „ромори” некаквих „тамних свештеника” милују и глачају усне шкољке. Дакле, реч је о некаквим, вредносно неодређеним, неразговорним звуковима, који с једне стране нежно додирују, а с друге метонимијски равнају, нивелишу оно што се у ушним шкољкама може чути – да ли је онда њихов ефекат умирујући? Будући да их изговарају *шамни* свештеници, не мора нужно бити тако, јер је порекло њихове таме магловито – она постоји у одсуству божије светлости и као таква може да

означава тежину егзистенцијалне позиције оних који би требало да буду најближи Богу, а можда чак и, у пренесеном значењу, њихов духовни прелазак на *тамну* страну, што би онда радикално отежало ситуацију о којој говоримо. У наредној строфи експлицитно се говори о већ наслућеној граници спољашње стварности – између догађања и недогађања – која осцилира у њеним оквирима. Мајка и отац, који се обавештавају о томе да се у *ипредрайној* тишини *ипренуино* ништа не догађа (али да ће се, с обзиром на природу тишине, нешто извесно и веома брзо догодити), онолико су индивидуе колико и архетипови – подједнако је логично да се мисли на *јегне*, *свачије* или *божије* родитеље. Догађаји, којих нема па има, телесном метафориком су везани за оно што заправо значе, проузрокују и најављују – и њихов је значај, у окружењу у ком се дуго ништа није догађало, страховит (у примарном смислу они заиста производе страх, а у секундарном су од великог значаја у односу на шири контекст у ком се дешавају). На следећем месту је први коментар у овој песми, чија узгредност као да даје ефекат стишаног (уплашеног?) тона којим ја саопштава да је *чуло* (бу-квално или кроз причу?) да некакви „врући момци” оштре колац за његовог учитеља. Такође, његово прозно порекло доприноси утиску да је реч о песми наративног потенцијала, својеврсном лирском, помало дневничком запису. Њиме је поново уведено нешто што евоцира један конкретан историјски тренутак – колац је маркантно обележје дугог насиља које је турска власт спроводила на простору између „плитке Европе” и „дубоке Азије”. Тај вишевековни сукоб је у назначеном тренутку очигледно поново актуелан – насупрот момцима вероватно узаврелим из свих оних разлога који уопште покрећу човека да у рату учествује, али и даље од тога, да у њему садистички ужива (јер је набијање на колац казна дугог мучења, која претендује на ефекат васпитног страха), јесте *његов учитељ*, неко ко је свакако битна фигура у појединачним животима, али је уз то представник читавог једног културног (и увек националног) система, чије се страдање спрема и предосећа.

У наредној строфи варирају се мисли изречене с почетка:

Без срца, без гласа, / ја сједим овдје, у тамним планинама, /
дубоко у Европи, у дубокој Азији, / плитко ти мрем, оче, / бар да ме
ти удариш, невидими мој Боже.

Кад је реч о простору, његова размера је поново промењена (на шта је могао утицати и проток времена између мирног, пред-ратног и можда већ ратног стања) – сада се ја истовремено налази

„дубоко у Европи” и „у дубокој Азији”. При томе, није занемарљива значењска разлика између прилога и придева: *он је дубоко* у Европи, што заправо говори да је то место на ком се он налази *и* ипак недвосмислени део Европе (и свега онога што би она могла значити?)¹⁰, а истовремено је у *дубокој* Азији, што се овако поновљено може разумети и као персонификација и карактеризација Азије као некаквог ентитета са својствима која у себи задржавају егзистенцију овог ја. Његова је позиција поново, и можда још више него на почетку, парадоксална – јер како је могуће бити подједнако дубоко у два различита простора, на чијој се граници пребива? Помало апсурдно, изједначавање те две дубине нагласило је граничност позиције, јер док је само Азија била дубока, могло се мислити да је она стога ипак ближа – сада је то доведено у питање, тиме што је ја доследно располађено. Оно једино што је остало *и* илико, као најприснија одлика егзистенције онога ко говори, јесте умирање (мрење), које тако одређено звучи као минорно, површно, и према значају и величини немерљиво с дубинама два простора који га, изгледа, и проузрокују. Таква подлога поново подстиче, сада још афективније, обраћање невидљивом Богу, од кога се тражи ударац – као показатељ присуства, можда и бриге, али што је још битније, у истицању овог ти, види се да само ја не сматра да су они „ударци” којима је већ изложено пореклом од Бога. Тиме се отвара проблем божијег присуства у свету – јер ако се све поменуто дешава мимо његове воље, ко је тај (или ко су ти) чија се воља у тим догађајима спроводи? Зашто је дошло до те промене и постоји ли уопште нада и могућност да ће сви претходни и наредни вапаји добити било какав одговор?

Последња строфа истиче да је суштинска одлика егзистенције која говори таква да она пребива *ка смрти* – као свом крајњем исходшту, али и потврди сопственог смисла у, још увек претпостављено, метафизичком домену:

Да ми је да будем погубљен, / погубљен усред дана, јаком светлошћу обливен, / да мој празни живот, кога је бог, признајем, / на махове и пунио / (бивало је па и преврши) / на овом мјесту заувек сврши.

То се види у тренутку када ја зажели сопствено *поубљење*, и то по дану, док је обавијено јаком светлошћу. У вези с претходним

¹⁰ Могућност да су заправо догађаји о којима је претходно нешто речено „европски”, зато што су можда проузроковани њеним присуством (политичким и(ли) културним) на том простору навешћемо као напомену, свесни да је она немогућа без изласка из света текста и уласка у контекст његовог настанка, што је резервисано за последњи део рада.

стиховима, смрт је сада видљива као последњи прилика у којој је могуће да се Бог објави посредством својих прерогатива. Јер иако је заиста био присутан у њеном празном животу – који је некад пунио и препуњавао (догађајима, изазовима, захтевима) – употребљено прошло време указује да више није тако. Тај живот би требало да се заврши управо на *овом месту* – можда зато што је тако *лоично*, пошто не постоји могућност да се он одатле помери, а можда зато што тако *треба*, пошто је нечијом (божијом?) вољом одређено да се он, као такав, *дојоги* баш ту, и да се, сходно томе, сврши према невидљивим законима проистекли из тек понекад опипљивих односа двеју просторних, културних и цивилизацијских сила.

О „мапирању простора духом” у поетици Стевана Тонтића

Када је песнички свет близак свету доживљеног тако да је искуство живота песника нужно видљиво у облику рефлексија, при чему делује као да сâм песник инсистира на тој вези, поводом овог тумачења можемо говорити о једној свепротежној уметничко-идејној тенденцији. Она се, као што смо у уводу назначили, уочава као стална присутност *ипросиџора* на којима се реализују песнички живот и егзистенција његовог лирског субјекта. Такво присуство нужно са собом у орбиту тумачења текста повлачи питање времена, односно историје, која се на помињаним просторима одвијала. Као историјски узрок битне поетичке прекретнице за Тонтића, али и традицију српске књижевности којој припада, испоставља се распад Југославије, односно, рат на простору Босне и Херцеговине, и нарочито судбина града Сарајева. Његова вероватно најпознатија песничка збирка јесте *Сарајевски рукопис* (објављен у Београду, 1993), на почетку којег се налази управо песма „У плиткој Европи, у дубокој Азији”. Примећено је већ како та песма на специфичан начин *звучи* и одјекује, посебно својим почетним стиховима, који се урезају у читаочеву свест тако да убрзо постају видљиви и тамо где их заправо нема – зато што у себи сажимају готово неизрецив сплет значења присутних у целини песме, збирке, поетике и онога на шта се она односи.¹¹ Управо је снажна доживљеност простора – колективног и унутар њега индивидуалног – с којим се велики број људи може идентификовати учинило ове стихове неком врстом шифре препознавања природе сваког лич-

¹¹ <https://hiperboreja.blogspot.com/2016/08/u-plitkoj-evropi-u-dubokoj-aziji-stevan.html> (приступљено 1. 2. 2023).

ног искуства, онда када се његови узроци могу тражити и наћи у проблематици колективног пребивања између Европе и Азије. Један пример је значење ових стихова за Миљенка Јерговића:

Да сам у априлу 1992. живио у Еуроци, дубокој Еуроци, тада би сваки метак, бомба, граната, испаљени или бачени на Сарајево, били врло лично доживљени у Паризу, Лондону или Берлину. Међутим, тамо су их доживјели као да се пуца негдје у Азији, у дубокој Азији. Да сам се, десетак-петнаест година касније, враћајући се у Сарајево, враћао у дубоку Европу, моја народност никако не би у Сарајеву могла бити мањинска, нити би се ситан олош већински био у прилици трудити да се у родноме граду осјећам као негдје у Азији, врло дубокој Азији. То је оно о чему Тонтићев стих тако тачно пјева, иако је написан годинама раније, у вријеме када мени није значео оно што ми данас значи.

Проблем заснивања идентитета у простору се, нарочито након рата, види као најмаркантније обележје Тонтићевог живота и стваралаштва, присутно и у потоњем следу првих деценија 21. века. Репрезентативни и међусобно повезани примери, који поткрепљују такав суд, јесу збирка песама *Светло и њроклейто* (2009) и поменута књига путописних записа *Та мјестиа* (2018). У збирци се песнички уобличавају вишеструке и огледалске везе између Јерусалима, Босне и Берлина: то су изнутра подељени градови, на границама различитих светова и у напетим односима према њима. Такве позиције услови су за стицање и оспољавање екстремних искустава – лаконски именованих антонимима „свето” и „проклето” – која постоје напоредо, у смени и с променљивом и пропусном границом. Онда када се ситуирају у једном субјекту, његово кретање их чини препознатљивим и релевантним у сваком од простора којима се креће – нарочито онда када су, као у тој збирци, рекло би се, као судбински, намењени и(ли) одабрани. У контексту тог пређашњег текста, *Та мјестиа* се појављују као могућа накнадна одгонетка многих магловитих слика – документујући пређене путеве и околности које су претходиле неким догађајима или сећањима, која су затим иницирала различита поетска отелотворења.

* * *

Чини нам се да је овај приказ онога што видимо као суштину Тонтићевих песничких тежњи, уз летимичан поглед на његово

потоње стваралаштво, довољан да га одредимо као песника који је продорним језиком и на искуствено доживљен начин створио изузетно комуникативне стихове, постигавши њима ефекат који се не постиже толико лако, а који се своди на то да је у сведеном изразу сабрао и исказао дубока и умногоме неосветљена, али снажно доживљена значења и осећања.

Тамара Бабић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Српска књижевност
Мастер студије
tamara.babic.fil@gmail.com

ФРОЗИНА ВАЛЕК

**ТЕМА ПОРОДИЦЕ У РОМАНУ *МАРА*
ЈОАНА СЛАВИЋА И ПРИПОВЕЦИ
„ПРВИ ПУТ С ОЦЕМ НА ЈУТРЕЊЕ”
ЛАЗЕ ЛАЗАРЕВИЋА**

САЖЕТАК: Циљ овог рада је представљање вредности породичног живота у делима Јоана Славића и Лазара К. Лазаревића. Процес формирања породице је тема коју писци уздижу до те висине да жену која је у сеоској патријархалној сенци стављају у први план и она се манифестује као темељ успешне породице. Њихове јунакиње постају компас који показује пут ка формирању срећног породичног живота. У раду се анализира и упоређује породични живот у мултикултуралној и мултинационалној средини у румунском роману једног од четворице румунских класика, Јоана Славића, док је породични живот у трансилванијској средини упоређен са српским селом у приповеци „Први пут с оцем на јутрење”, српског писца Лазе Лазаревића. У раду су упоређени ликови Персиде и Марице, те уочене сличности између Нацла и Митра, њихове борбе, жртве, страхови, пороци, падови и успони. Један од централних проблема у делима Славића и Лазаревића јесте однос морала и вере, па тако патријархални свет приказују као национални идентитет Румуна и Срба, где у породици осим мушкарца централно место заузима и жена.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Јоан Славић, Лаза Лазаревић, породични живот, мултикултуралност, традиција, љубав, вера, жена, приповетка, реализам

Јоан Славић и Лаза Лазаревић припадају писцима реализма. И један и други су у писали о патријархалној сеоској идили, описујући лепоте старих заната, сеоских породичних кућа. Породична

срећа, љубав и мир су централне теме које прожимају дела двојице писаца. Поклоници традиције и оних облика живота на селу који су ишчезавали пред надирањем капиталистичких друштвених и економских промена, све своје слике и описе живљења на селу Славић и Лазаревић су засновали на љубави према руралном и тежњи да се традиција сачува и одржи. Лаза Лазаревић није никада живео на селу, али га је идеализовао у идилично место срећног живота. Његове најпознатије приповетке са тематиком живота и морала грађанске породице су „Први пут с оцем на јутрење” и „Вертер”. Јоан Славић је одрастао у селу Ширија, близу Арада, који су у то време били део Аустријског царства. Дете је из мешовитог брака. Отац му је био Србин а мајка Румунка, па је одрастањем у мултикултуралној средини био свестан богатства традиције и језичких финеса које је уносио у своја дела.

Живот у мултинационалној средини Славић описује у роману *Мара* у сцени на пијаци, где насловна јунакиња свакодневно продаје воће и поврће:

Уторком ујутру Мара постави своју дашчару и размести пуне корпе на пијаци на десној обали Мориша, где се на недељни вашар окупе Моришани чак од Совршина и Соботелија и брђани чак из Кувина. Четвртком ујутру пређе Мориш и постави дашчару на левој обали, где долазе Банаћани из Фацета, Капалнаша и Сен-Миклуша. Петком на ноћ, после првих петлова, одлази у Арад, да би је свануће затекло са постављеном дашчаром на великој пијаци, где се скупља свет из седам покрајина.¹

Мара је била Румунка која је увидела предности мултикултуралне средине, погодног места за трговину. Људи су са разних страна долазили на пијацу да купују, а нарочито за време вашара:

Велика је ствар јесењи вашар у Араду! Неколико недеља сви сеоски путеви пуни су натоварених кола, који доносе богатства из седам области да их изложе на пијацама и улицама Арада и на пољани поред Арада, где се окупљају кола са воћем из околине Кришева и из Моришке долине, са дрвенаријом са Абрудских планина и са житарицама из плодне равнице, нижу се бурад са вином из виноградских крајева или са ракијом са Мориша и гомилају се стада оваца из Ердеља, чопори свиња са ливада, ергеле коња одгајених на планинским пропланцима и крда говеда што су их дотерали искусни трговци.

¹ Јоан Славић, *Мара*, превео Милан Павлица, Издавачко предузеће за књижевност, Букурешт 1963, 6.

Какво мноштво људи и каква мешавина типова, ношњи и језика! Као да је овде средиште земље, где се састају све народности. У сумрак се око града упале на хиљаде ватара, око којих разговарају и проводе време певајући – ту Румуни, тамо Мађари, нешто даље Немци или Срби, а међу њима и Словаци, па чак и Бугари.²

Лаза Лазаревић у приповеци „Први пут с оцем на јутрење” такође описује пијацу, место где се људи окупљају, причају, друже, продају и купују:

Тај дан био је субота.

Кад изиђох на улицу, иде свет као и обично; сваки гледа своја посла. Силни сељаци дотерали којешта на пијацу. Трговци завирују у вреће и пипају јагњад. Новак пандур дере се и одређује где ће ко да притера кола. Деца краду трешње. Сретен ћата иде добошарем по вароши и чита да се забрањује пуштати свиње по улицама.³

У роману *Мапа* Славић описује живот Румуна у Трансилванији, где поред тог народа још живе Срби, Мађари, Немци. Они се поред свог матерњег језика служе и румунским и немачким. Након одласка Турака са простора тадашње Србије, виде се и даље трагови пређашњег начина живота и онога што су Турци „оставили Србима у наслеђе”. Лазаревић сликовито описује оца Митра као неког ко личи на Турчина, а ко се својом појавом и облачењем приказује као човек на високом положају, вредан дивљења.

Он, тј. мој отац, носио се, разуме се, турски. Чисто га гледам како се облачи: цемадан од црвене кадифе с неколико катова златна гајтана; поврх њега ћурче од зелене чохе. Силај ишаран златом, за њега заденута једна харбија с дршком од слонове кости, и један ножић са сребрним цагријама и с дршком од слонове кости. Поврх силаја транболос, па ресе од њега бију по левом боку. Чакшире са свиленим гајтаном и бућметом, па широки пачалуци прекрилили до пола ногу у белој чарапи и плитким ципелама. На главу тури тунос, па га мало накриви на леву страну, у рукама му абонос-чибук с такумом од ћилибара, а с десне стране под појас подвучена, златом и ћинђувама извезена дуванкеса. Прави кицош!⁴

О Лазаревићевим делима Јован Скерлић пише:

² Исто, 121.

³ Лаза К. Лазаревић, *Изабране њриповейке*, Школска књига, Нови Сад 2015, 41.

⁴ Исто 29.

Са малим изузетком све његове приче имају тај општи оптимистички карактер. Човјек је од природе рођен добар; он може скренути са пута те своје урођене доброте, али на дну срца свакога, па и најгорег грешника, тиња свети пламен добра. Треба њежне и вјеште руке, добрих и благих речи, па да се зло из коријена ишчупа, и да се гријешник препороди, да се анђео јави у човеку, у свем својем сјају и љиљанској бјелини. Лазаревићеве приче нам углавном показују нагле и спасоносне конверзије заблуделих и грешника, које људи од добра лијепом предиком или вјешто удешеном сценом, враћају на пут врлине.⁵

Лазаревић је по професији лекар, па се, природно, бавио здрављем тела али и душевном страном бића, уводећи јунаке у тај духовни свет, у коме се уз помоћ Бога и покајања човек враћа на пут вере. Горана Раичевић у књизи *Лаза Лазаревић јунак наших дана* истиче:

Као лекар, Лаза Лазаревић је схватио да не постоје само болести телесне већ и душевне, а био је и толико проницљив и искусан да наслути да се ове друге не лече скалпелом или пуштањем крви... Знао је он да се подручје духовности и душевности људске креће на граници између расуђивања и осећајности и да емоције у великој мери крију тајну о решавању човекових конфликта – како са самим собом тако и са другима.⁶

Славићева мајка је из свештеничке породице, те он такође, као и Лазаревић, наглашава духовни патријархални свет, који је једини исправан, а у којем јунаци проналазе „себе” и свој идентитет. Славић на ефектан начин описује унутрашњу борбу која се одиграва у човеку. Топлина породичног дома је врхунац среће и мира, што румунски и српски писац универзализују у вредност, која репрезентује једино што је важно, што остаје и траје. Животне сапутнице постале су темељ опстанка породице, јер се жене уздижу до нивоа спаситељки. Ради се о ликовима Персиде и Марице.

Лик Персиде у роману *Мара*, као и лик Марице у приповеци „Први пут с оцем на јутрење”, видимо као ликове жена које су се бориле за своје бракове и голи опстанак породица. Обе су побожне жене, које не виде свој живот изван брака. Брак за њих представља свету институцију за коју су спремне да учине све што се од њих тражи. Породични живот за њих је значио заједништво мушкарца,

⁵ Јован Скерлић, „Лаза К. Лазаревић – Књижевна студија”, У: Лаза К. Лазаревић, *Изабране приповијестике*, Матица Хрватска, Загреб 1914, 21.

⁶ Горана Раичевић, *Лаза Лазаревић јунак наших дана*, Академска књига, Нови Сад 2007, 28.

жене и деце. Стрепња за сутрашњицу натерала их је да буду јаке жене које могу да поднесу све недаће.

Персида и Нацл отворили су крчму код Солане, где су заједничким радом живели од ње. Персида је била вредна и предузимљива жена која је много личила на мајку Мару, те није прошао дан у којем не би све записала, израчунала трошкове и приходе. Међутим, увидела је да рачуни расту а да је зарада мала, јер Нацл није наплаћивао својим друговима пиће и храну.

Још нешто је узнемиравало Персиду. Прочуло се да Нацл даје вересију, а то је било довољно да људи навале. Из дана у дан расла је не само свота дугова, већ и број дужника од којих су се на једвите јаде могле извући паре.⁷

Марица, с друге стране, није радила и бринула се о деци, али је водила домаћинство и увидела бројне проблеме.

Ми смо већ били оуглали, само је мати плакала и бринула се. Како да није, болан? Трговина забатаљена. Момак се један по један одпушта. Све иде као у несрећној кући, а новци се троше као киша [...] Дућан готово и не ради. Зар ја – каже мој отац. – Да мерим гејаку за дваест пара чивита?⁸

И Персида и Марица су стрепеле за егзистенцију својих домова:

Није могла да остави свиње гладне, није могла да крчму и читаво домаћинство препусти слугама, морала је да остане док се он не врати. „Ах какав човек!“ рече најзад. „Свега ће га опљачкати!“ Прах и пепео ће се начинити чим ја одем!⁹

Марица: „Е, тешко мени! Даће све што имамо, па под старост да перем туђе кошуље!“¹⁰

Традиционална и патријархална друштва налажу да жена остаје у оквирима приватне сфере, везана за кућу и децу, служи мужу и породици и подразумева се да се жртвује. У оквирима патријархалне културе основни женски задатак је да буде добра мајка и домаћица.¹¹ Пожељно је да жена буде неприметна, далеко

⁷ Ј. Славић, нав. дело, 262

⁸ Л. К. Лазаревић, нав. дело, 36.

⁹ Ј. Славић, *Мара*, 278.

¹⁰ Л. К. Лазаревић, нав. дело, 33.

¹¹ Жарко Требјешанин, *Представа о дејелу у српској култури*, Југословенски центар за право детета, Београд 2002, 93–103.

од јавног, друштвеног живота, да буде скромна, послушна, трпељива, пожртвована. Осим тога, требало би да сама осети да је мање вредна од мушкарца. Зато брак у тако уређеним односима најчешће постаје облик деградације жене (уместо афирмације и потврђивања), јер жена постаје заробљеник породице и породичних односа.¹² Тадашњи српски културни образац није афирмисао друштвену промоцију женске деце посредством редовног школовања.¹³ Велики допринос идеализацији патријархалног и задружног живота у другој половини XIX века дала је српска сеоска приповетка. Међутим, иако се живот у задругама идеализовао и у јавности афирмисао, па и путем књижевности, средином XIX века у Србији задруге нису биле нити чврсте, нити трајне.¹⁴

Персида је прототип модерне жене која се усуђује да прекрши друштвене конвенције и покори се својим осећањима. Не узима у обзир друштвену, етничку и верску строгаћу времена у којем живи. Кроз њен избор Нацла Славић ипак преноси сопствени идеал, који почива на томе да све националности живе у добром разумевању, а да разлике у верској или етничкој припадности не спречавају емоционално испуњење и оснивање породица. Примећујемо да Славић представља слику жене погођене великим трансформацијама на нивоу сеоског друштва, али која у односу на њих није потпуно поражена; она увек налази средства да издржи у друштву које се мења.

Кроз лик Марице Лазаревић обликује тип мајке која се често аргументованим изражавањем ставова опире мужу и непрекидно га ословљава личним именом. Такво понашање удате жене супротно је правилима патријархалне норме. Славић то такође чини, јер Персиду представља као побожну жену која је одрасла у католичком манастиру, али која се с друге стране свађа с мужем Нацлом, физички обрачунава с њим и показује борбеност.

Лазаревић је описао лик Марице која се опире мужевљевој власти и сукобљава се са Митром директним говором. Она је блага, понизна и ћутљива. С пуно љубави се односи према деци и непрестано је забринута. Живи у сталном страху да ће породица остати без ичега уколико муж Митар настави да се коцка. Наравно, све то потискује у себи, јер уколико се усуди да приговори мужу, страхује због његове лоше нарави. Марица преклиње Митра да остави картање:

¹² Иван Шијаковић, „Нова подручја сукоба између мушкарца и жене”, *Теме*, 29, 3, 2005, 323–336.

¹³ Милош Немањић, *На њраћу српске интелекције XIX века – ѿојоѿрафија и соѿоѿрафија*, Записи, Београд 2008, 220.

¹⁴ Александра Вулеѿић, *Породица у Србији средином 19. века*, Историјски институт, Београд 2002, 66.

– Митре, тако ти Бога, тако ти ове наше деце, остави се, брате, друговања с ђаволом. Ко се њега држи, губи и овај и онај свет. Ено ти Јове карташа па гледај! Онакав газда, па сад спао на то да прегрће туђу шишарку и да купује по селима коже за Чифуте. Зар ти, забога, није жао да ја под старост чекам од другог кору хлеба и да ова наша дечица служе туђину?... – Па онда поче јецати. [...]

– Знам, Митре брате, – каже она милостивно – али хоће душмани све да однесу. Остави се, брате, тако ти ове наше нејачи, проклете карте! Знаш да смо ми на нашој грбини и крвавим знојем стекли ово крова над главом, па зар да ме којекакве изелице из мог добра истерају?.¹⁵

Нацл је био свестан да упропашћава и свој и Персидин живот картајући се и опијајући се у кафани, али није имао снаге да се поправи. Сам јој говори да је свестан шта тражи од њега: „Прво је да се више не картам – прекиде он, придигавши се мало у постељи”.¹⁶

Након што их је теолог Кодреану тајно венчао, Персида и Нацл одлазе у Беч, уверени да ће се сами снаћи. Међутим, у Бечу двоје младих откривају да се не познају довољно и да неће моћи да преброде све проблеме који им се јављају у животу. Нацл постаје насилан, немаран и не испуњава брачне обавезе. Тако ће се понашати када се врати у земљу, упркос томе што Персида остаје трудна. За разлику од Нацла, Персида се доказује као одлична супруга, вредна и промишљена. Она схвата да су интеграција у заједницу и помирење са родитељима услови да буду породица. То је разлог што она не напушта мужа. Свесна је својих дужности и због личног дигнитета не уништава брак.

Персида је за своје породичне недаће лек проналазила у вери и молитви, док је Марица проналазила мир у непрестаној захвалности Богу што има добру и здраву децу.

Марица је пратиља мужу, који је сам изабрао пут којим иде његова породица. Она нема право избора. У наслову приповетке не спомиње се мајка, али њена суштинска улога долази до изражаја на крају приповетке. Јоан Славић, с друге стране, роман назива по мајци Мари, као жени која има улогу и оца и мајке јер је остала удовица.

У то доба, српска мајка и удовица није имала право да брине о својој деци, већ је добијала татора, законског старатеља деце, чак и кад је своју родитељску улогу беспрекорно обављала.¹⁷ Марица

¹⁵ Л. К. Лазаревић, нав. дело, 35.

¹⁶ Ј. Славић, нав. дело, 268.

¹⁷ Марија Драшкић и Олга Поповић-Обрадовић, *Правни њоложај жене према Српском грађанском закону (1844–1946)*. Србија у модернизацијским

је свесна да и њен живот и живот њене деце зависе од Митра, па зато мора да га спасе.

Персида не види свој живот без мужа, без обзира на његово понашање, понижавања, удараце које добија. Она остаје верна мужу и улози коју има у породици. Иако је добијала батине од сугруга, толико да је прву бебу изгубила, за њу ниједан други мушкарац није постојао. За Персиду „није постојао други мушкарац на свету, без брака нема живота, а само с њиме она је могла да замисли свој брак”.¹⁸ Све је трпела јер га је волела.

Ове две хероине су покушавале властитим снагама да промене своје мужеве, али једино што су успеле док су им мужеви били окренути ноћном животу и картању јесте да саме физички пропадну. Персидин физички изглед се изменио:

Пошто је много радила, мало-помало изгубила је свој љупки изглед; дижући чаброве са водом и лонце са ватре, премештајући столове с једног места на друго, прихватајући се сваког посла, она је постала снажнија, крућа али истовремено у извесном смислу и чворноватија, као још младо стабло које је дуго било изложено ударима ветра. Ни покрети јој нису били они стари; ходала је брже, дужим кораком и чвршће, кад би нешто узимала – узимала би целом руком и окретала би се на петама кад би хтела да се окрене. Једно једино се код ње сачувало: и сад је ходала усправно, као некакав гренадир. [...] Промену је видела само кад би се погледала у огледало: некада округли образи били су јој сада спљоштени, она руменобела кожа пожутела и некако се затегнула, оне крупне очи јако су јој искочиле из главе; примећивало се да је некад била лепа; ни сада није била ружна: али цвет је увео и цветни листићи почели су да опадају.¹⁹

Миша о Марици говори следеће:

Али опет нешто ми је тако тешко било гледајући моју мајку и сестру: чисто постареле, бледе, тужне, озбиљне. Никуд подбогом не иду, па и на славу слабо ком да иду [...] А наша мати седи с нама у другој соби; очи јој црвене, лице бледо, руке сухе, и час понавља:

„Боже, ти нама буди пријатељ!” [...] Испијене у лицу, очи упале па гледају страховито уплашено. Према овоме је ништа оно кад ми је стриц умро [...] Моја мати и сестра бледе као крпе, очи им

Њујорк 19. и 20. века, књига 2, *Положај жене као мерило модернизације*, Институт за новију историју Србије, Београд 1998, 11–26.

¹⁸ Исто, 334.

¹⁹ Исто, 266–267.

влажне, лице као од воска, крше прсте, иду на прстима и ништа не говоре, само што шапућу неке побожне речи.²⁰

Персида и Марица су стубови породице, жене које своју породицу дижу из пепела, зарад вере у институцију брака. Док су им мужеви проводили ноћи у картању, Марица и Персида су покушавале да пронађу излаз. Повезује их горућа жеља да превазиђу своје стање и преживе у мушком свету. Као и мајка Мара, Персида је снажна личност, код које доминирају њени главни квалитети: преданост, промишљеност и снажна воља, захваљујући којој успева да савлада све животне препреке. Љубав коју Персида и Марица осећају према својим мужевима исказује се тиме што су остале у браковима упркос великим искушењима.

Писци не улепшавају слику порока са којима се суочавају Нацл и Митар. Напротив, њихове унутрашње борбе излазе на површину, бивају видљивије члановима породице, жени, деци и средини у којој живе.

Митар и Нацл су имали своје друштво за картање са којим су проводили ноћи.

... у кафану свако вече. Вечерамо, он тури чибук под леву мишку, задене дуванкесу под појас, па хајд! Долазио је лети у девет, а зими и раније, али неки пут превали и поноћ, а њега нема. То је моју сироту мајку и сестру пекло – ја вам се онда још нисам разумевао у лумповању. – Никад оне нису заспале пре него он дође, па ма то било у зору.²¹

Када би зарадио на картању, Нацл би био расположен, а Персида се осећала увређеном при помисли да он картањем узима новац од људи који долазе у његову кућу.²²

Било како му драго, трошкови су расли, а Персида би задрхтала кад би видела карте.²³

Није било на свету ствари коју би Персида теже подносила од картања; али није имала куд; сада је морало тако да буде: док се она бавила пословима крчме, он је морао да угађа гостима.²⁴

Обојица су спремни да ризикују сопствени дом како би могли да се коцкају. Митар би добијао и губио на коцки. Није никоме полагао рачуне за своје поступке, јер је био ауторитет у кући и

²⁰ Л. К. Лазаревић, нав. дело, 36–40.

²¹ Исто, 32.

²² Ј. Славић, нав. дело, 262.

²³ Исто.

²⁴ Исто, 261.

располагао је имовином. Нацл је радио шта је желео и то је Персиди дао јасно до знања.

Преко дана је седео са гостима и излазио је понекад, немајући никаква посла, у град, а вечери би проводио са пријатељима, често до дубоко после поноћи. И пошто тако, без икаква посла, људи не могу да седе, он се, за љубав својих пријатеља, одаде картању.²⁵

Ноћас је остао да се карта са Биндером из пореске управе, са Францом платнаром и са Лугожаном, сточним трговцем, који је имао доста новаца, јер је пошао у Зам, да купи волове. Јутрос када сам устала, затекла сам их где се још картају, ћутке, изнурени, испијених лица и жути као восак. Нарочито су били пропали Франц и Лугожану, јер су много изгубили и још увек губе. То су ти карте: не можеш ништа; кад једном пође наопако, никако да стане. Али управо они су настојали да се настави картање, јер су хтели да им се срећа окрене. Ја сам кипела у себи, јер ми их је било жао. Видела сам да их карта неће и знала сам да им се ни срећа неће окренути. А велик је грех узимати тако новац од људи! Разумем да се карташ и да ти прође време; разумем да се карташ кад не знаш да ли ћеш добити или изгубити; али је подлост картати се кад знаш да ћеш само зарадити. Дакле начинила сам Нацлу знак да престане. Он се претварао да ме не разуме. Још мало сам ћутала, још мало сам трпела, али нисам могла да их оставим, пошто сам видела да ниједан од њих не зна шта чини.²⁶

Митар је раније био сасвим други човек, који се бринуо за своју породицу. Можемо рећи да Митра и Нацла осим коцкања повезује то што су обојица својим поступцима довели своје породице до ивице егзистенције.

Лазаревић у приповеци коња назива кљусином, ливаду пустолином, само дом нема погрдно име, јер је дом светиња. Марица поручује мужу Митру: „Како је све дошло тако је и отишло, важни смо нас двоје и наша дечица. Како смо све изгубили тако ћемо све и повратити докле год је цела породица на окупу.“ Физички контакт с Митром за којим је Марица вапила сада Лазаревић ставља у срж покајања: „Отац се мало занесе па се наслони на раме материно“.²⁷ Митар признаје да не може више и да му је потребна Марица као ослонац да се извуче из ове ситуације у коју је довео породицу. Марица га хвата за руку, пружајући му помоћ и веру да могу све заједно да преброде.

²⁵ Исто.

²⁶ Исто, 323.

²⁷ Л. К. Лазаревић, нав. дело, 45.

Славић, наспрам Лазаревића, представља Нацла са покајничком молитвом упућеном Богу. Свестан је да не може сам да се отргне од картања и опијања и да не заслужује ништа добро на овом свету, па чак ни дете које треба да се роди. Не заслужује да буде отац јер је изневерио и Персиду и себе:

„Господе!” рече он очију пуних суза, „казни мене, казни ме са свом строгошћу, али остави њега, чувај га, држи га, па макар било и слепо, сулудо, сакато, само да личи на човека, јер, ипак, твоје је, јер ипак, за тебе ће га чувати та јадна жена”. Затим тихо, корак по корак, газећи на прстима, стегнута срца и дрхтећи целим телом, приђе кревету да види дете. Шта је могао да види? [...] – Зашто, Боже, толика доброта? Ја је не заслужујем! – рече он, дубоко ганут, и не могаде да обузда плач [...] – Ах Господе! – рече он румунски. – Опрости ми, Персида, што сам те пробудио, али више не могу! Не могу више! – рече и бризну у плач који га је гушио. Персида пружи руку и ухвати га за мишицу, као да се плашила да ће отићи, а она хоће да га застави, да га задржи, да га не пусти. – Исплачи се, биће ти лакше – рече затим. – Мушко је, видећеш само какав момак! Нека, видећеш како ће одсад све бити другачије.²⁸

Коначно, рођењем детета Нацл је постао породичан човек, који је по први пут преузео одговорност. Благослов њиховог дома и породице завршава се крштењем детата у цркви, где коначно Персидина жртва коју је трпела све време с Нацлом долази до изражаја, јер види резултат својих вапаја и молитава Богу. Нацл и Митар, сломљени и поражени у својим гресима и пороцима, признају грешке, те уз помоћ Бога и супругâ добијају нову шансу и могућност да исправе односе унутар породица.

За срећан брак и породицу није довољна само љубав, материјална добра, здравље укућана, кућа, земља, посао, ако недостаје духовни део који породицу одржава у миру и спокојству. И Славић и Лазаревић породично огњиште представљају као идеал здравог друштва и нације.

Лазаревић Марицу назива „божијим свецем”,²⁹ који духовним речима преображава Митра и наговара да одустане од самоубиства. Стога Лазаревић завршава приповетку сликом мајке која се увече моли, уз свечани детаљ када јој се „по лицу разли некако блаженство и некака светлост, а мени се учини да је Бог помиловао

²⁸ Ј. Славић, нав. дело, 340–341.

²⁹ Л. К. Лазаревић, нав. дело, 45.

руком, и да се светац насмеши, и да аждаја под његовим копљем зе'ну'³⁰ и црквеном недељном службом, где отац Митар симболичком црквених звона започиње нови живот, одлазећи у цркву са децом.

Славић у роману *Мара* верује у људе и у то да они могу да се промене. Поред тога што је себе називао нитковом који не заслужује Персидину љубав, добио је на поклон од Бога прелепог здравог сина, за којег је мислио да се неће здрав родити: „Као да га је видео обогалена, кривоуста, са наказним лицем, замисли га као право страшило”,³¹ све због патњи које је приредио Персиди. Крштењем детета у цркви и помирењем двеју породица, мајке Маре и Хубера и Хуберовке, Нацл преузима одговорност коју добија као глава породице, полаже мајсторски занат и почиње да води месару. Моћ промене видимо када Мара, која се толико противила том мешовитом браку и Нацла називала „погани Шваба!”³² мења мишљење.

Повратак јединке представља душевно и морално исцељење. Појединац се након странпутице враћа породици: „Лазаревић дубоко верује да је човек у суштини, у самом корену свога бића добар, а да се једино осамљеници, огрезли у пороку, не дају поправити”.³³ Коју год грешку да јунак направи, породица је једино стабилно место и ослонац.

У раду су предочене сличности између романа *Мара* и приповетке „Први пут с оцем на јутрење”, преко упоредне анализе ликова Персиде и Нацла из Славићевог романа наспрам ликова Марице и Митра из Лазаревићеве приповетке. Може се рећи да су писци успели да фином интуицијом обухвате реалистичну слику Румуна и Срба крајем 19. века, у којој најважније место заузима породица, јер она представља основни нуклеус националне заједнице. Лазаревићева и Славићева религиозност, морал и духовност жена надјачали су сваки порок и препреку и уздигли су лик жене на пиједестал, као услов да породица буде срећна.

Мср Фрозина Б. Валек

Мастер професор румунског језика и књижевности

Гимназија и стручна школа „Светозар Милетић”

Србобран

frozinaualek984@gmail.com

³⁰ Исто 67.

³¹ Ј. Славић, нав. дело, 340.

³² Исто, 95.

³³ Владимир Јовичић, *Песник моралне носилац*ије, Просвета, Београд 1978,

ВАЛЕНТИНА ПИТУЛИЋ

ОНДА САВА СТАНЕ ПРЕД МЕНЕ

Свети Сава и Косовски завет

Јуче смо кренули из Царског Града, преко Јариња, Рашке и Полумира, где је Свети Сава мирио завађену браћу, пут Долине јоргована, где је Стефан Урош I, у 13. веку, засадио јоргован чекајући невесту, Јелену Анжујску. Поздравили смо Немањину Студеницу, спустили се до Жиче, па преко Шумадије, до белог града и Храма Светог Саве, где још увек паљевина Синан-паше мирише на тамјан. Дошавши у равницу, спазисмо стопе патријарха Арсенија који *И дан и ноћ бежећи са својим осирошелим народом у туђини окрену главу ка небу и завапи: Усијани, Госноге! Защићо сјавац, защићо лице ѿвоје, Боже нац, одвраћац од нас?* Стигавши у српску Атину, ходасмо кроз векове. Путник Десанкине *ѿреће класе* путовао је кроз јануар, време када је неке давне године гром загремо на *Свейој Саву усред зиме кад му време није*. Неко нас је благосиљао кроз векове, својом светачком руком, да добро кренемо, добро стигнемо и добро се вратимо.

Где смо то путовали кроз векове, од свог огњишта, њиве, крушке и колибе? Куда смо се поскитали док је изнад нас стајао *бескрајно ѿлави крућ и у њему звезда?* Чија је то рука куцала *ѿако ѿозно у дубини ноћној мира* да покаже пут? Ко нас је придржавао над провалијом и уздизао до Царства небеског? Ко је то бранио оца, Стефана Немању, *код бијеле цркве Грачанице* пред господом ришћанском и њиховом питањем *куд се ћеде цар Немање блаћо?* Онај који је напустио престо и отишао на Свету Гору, место где се вековима састајала господа ришћанска и уз звуке гусала беседио: *једну бабо сапрадио цркву / бјел Вилиндар насред ѿоре Свейе... Друћу бабо сапрадио цркву сѿуденицу на Влаху Сѿароме... Трећу бабо*

саирадио цркву / Миљешевку на Херцеговини... Каталог манастира које су градили Немањићи низао се у песми *Свети Саво*, док ће у варијанти народни певач наставити каталог новим задужбинама: док начини високе Дечане, / у приморју код воде Бисјерице, / и два стиуба светишеља Бурђа, / оба стиуба виш' Новој Пазара, / Ситугеницу на Влаху Ситароме, / ...Док начини цркву код Требиња, / Миљешевку на Херцеговини, / И Довољу близу јоре Црне, / и Тројицу надомак Таслице... Рачу цркву украј воде Дрине, / И Пајраћу близу Бороџова, / И Вазућу крај воде Криваје, / Озрен цркву на сред Босне славне, / и Гомељу на граници сувој, / Мошћаницу у Крајини љутој. Благосиљање народа позлатило је векове којима су се Срби усправљали ка небу: *Што носили свијетло вам било! Што родило, све вам светило било.*

Бела црква је у песмама са Косова и Метохије ни на небу ни на земљи. Митски нестварна, она престаје да буде грађевина од камена и постаје духовни простор пред којим је је анонимни певач чудесно запевао *Саздаде се бела црква*. Присуство великог броја манастира утицао је да старе митолошке песме о зидању града ни на небу ни на земљи добију потпуно хришћанско значење: *О пролето, бела вило, Бела вила траг традила, На сред трага бела црква, И на цркву троја враћа*. Црква долази одозго, као и у легенди о градњи манастира Грачанице, где краљ Милутин види у сну цркву на небу у облику облака са *иш кубеи*, какву ће и саградити.

Усмено наслеђе српског народа сачувало је све облике обредно-обичајне праксе која почива на језику формуле, откривајући најдубље слојеве колективног памћења које се посебно исказује у кризним временима. Оно што је названо *душом народа*, у језику одређене културе значило је непроменљиву матрицу која се опире покушају њеног насилног мењања. У једној лирској песми са Косова и Метохије народни певач доводи у везу светитеље на небу са берићетом на земљи: *Засјала Света Троица, / Светому Петру на крила, / Свети ју Петар буђаше: / Дужи се, Света Троицо, / Те лгедј доле до поље, / Ово је лејто бојато, / Сас ону белу иченицу, / Сас оне беле јајанце, / Сас ону мушку дечицу*. Радостан доживљај живота изражен је у сватовским, коледарским, ранилачким, ђурђевским, јовањским, лазаричким и другим песмама, чуварима предачког наслеђа.

Симболи који упућују на светлост присутни су не само у песмама религијског карактера већ их налазимо у свим жанровима. Термини *коло* (*скочи коло, мори да скочимо*), *нишаљка* (*мори, чије момче на нишаљку, јајане мој*), *кошуша* (*на коришо каменито, беш кошушо златно јуиро*), *крила јолуба* (*на јолуба крила јозлаћена*), *јозлаћена враћа* (*наирадише кулу од камена, ударише враћа*

поглаћена), **злаћан јунак** (кујунџија, тако ти занаша, скочи мене јунака од злаћа!), **злаћина јабука** (долеће злаћина јабука), **косовска ичела** (косовска ичела се фали сас ону белу иченицу) чували су идентитет српског народа у вековној борби за крст часни и слободу злаћину. Високо, ка небу уздизале су се цркве које на Светој српској земљи чине сазвежђе. Народни певач их је поредио са јелом која стреми ка небу: *Висока јела до небо, / Пушћала трањке до земље, / На трањке лисћи широки, / На лисће цвеће црвено, / На цвеће ичеле појале / ...Шћо ми је јела висока, / То ми је црква Грачанка, / Шћо су ми лисћи широки, / То су ми књије појовске, / Шћо ми је цвеће црвено, / То ми је иричес у цркву, / Шћо су ми ичеле појале, / То ми је народ у цркву.* Визија народног певача иде у правцу стварања светлосне слике, као највише идеје православне вере, где су светитељи, као и сам човек, створени по лику Божијем.

Тамо, где је сазвежђе манастира светлело вековима, још једно светлосно поље оставило је свој црвени одраз на небу. Посвећено место где расте божуров цвет ушло је у народно предање као место где се пролила крв српских јунака, када су бели божурови постали црвени. Али песма пева и о гори божуровој која зауставља кићене сватове: *Ој колика је тора божурова, / сив је соко ирелешће не може, / ирелешће кићени свачиови.*

У језичкој матрици народних умотворина доминирају симболи злата, сунца, беле боје, односно исконске светлости, оличене још у старом божанству светлости, Белом Виду. Примивши хришћанство Срби су трансформисали своју стару, богату религијску представу о смислу живота. Језичку орнаментiku усменог наслеђа украсиће: *сребрне колевке, свилене иелене, деће паунче, иребела појача, бела појача, иребела ишеница, бело жићо, бело лојзе, бел босиљак, бела црква, злаћино ијеро, срмени сћолови, злаћина јабука, софра поглаћена, чаша поглаћена, вино ироодишњо, рујно вино, злаћине чаше и сребрне, црвена здравица, ичеле, сунце, оро, враћа поглаћена, злаћино јућиро, бела црква, нашеј Боја и Божића.* Присуство евхаристијских елемената, вина и хлеба, као и радосног доживљаја живота, указује на дубоку укореееност суштинских симбола који упућују на радост живљења, као основно хришћанско начело.

У легендама о светитељима доминантно је богато религијско искуство јер је народни приповедач био у сталном додиру са црквама и манастирима, што је и потврдио приповедајући о Богу и Богородици, Светом Луки, Јовану Златоустом, Светом Илији, Светом Сави, Светом Јоаникију, краљу Милутину... Они се понашају као обични људи. Ходају земљом, седају за совру, обедују, беседе, саборују, путују, искушавају људе, прерушавају се... Од Бога добијају

задужења и у сталном су контакту са њим. Извештавају га шта се догађа на Земљи, како се људи опходе један према другоме, а како према Богу. Светитељи чине чуда, имају моћ епифаније, искушавају људе прерушавањем. Човек је опрезан када му дође гост јер се веровало у епифанију, односно прерушавање неког божанства ради искушавања људи.

У предањима о домаћим светитељима најбројнија су она о Светом Сави Сави који пресеца прозоре, учи жене да везу и праве сир, са другим светитељима путује по земљи и проповеда. Свети Сава у предању *Свети Сава и удаваче* доброј девојци жели злу срећу, а лошој добру, да би на крају објаснио светитељу који хода са њим своје речи на овај начин: *Тако њреба: ниђе два добра, ниђе два зла*. Веселин Чајкановић доводи у везу Светог Саву са вуком, као митским претком који преузима функцију неког древног божанства које је имало врховну власт у хтонском свету вукова. У легенди о Светом Јоаникију Девичком доминирају његове светитељске моћи, али је народни приповедач отишао и корак даље, увео га у јуначку иницијацију, која је само у предањима са Косова и Метохије изједначена са сасветитељском. Било је важно да се светитељ докаже у Косовском боју, пре него што добије светитељски ореол. Он пролази кроз битку која је важна за опстанак колектива, која је у нашем народу означена као смак света или апокалипса. Народни приповедач је, живећи тамо где се догодила Косовска битка, изместио деловање светитеља из манастира на бојно поље. Функције јунака и светитеља чине јединствени подвиг овоземаљског и небеског. Најбројније су оне легенде у којима се приповеда о јунацима и светитељима који су живели на територији важној за опстанак целог колектива, посебно оне у којима се спаја култ јунака и светитеља.

Патријарх Данило у *Повесном слову о кнезу Лазару* пише о речима кнеза Лазара које је упутио својим велможима и војводама пред важну одлуку: *Ви, о друзи и браћо, велможе и блајородни, војводе, велики и мали, сами стје сведоци и очевици колика нам блаја Бој у живоју овом дарова, и не услици нас ничеја щјо је у свеју овом красно и слајко, славе и бојаштја, и свеја щјо је људима ѡшребно, нејо чак умножи. Па ако нам се нешјо ѡужно и болно дојоди, не будимо незахвални и неблајодарни Боју, нејо ако нам се мач, или рана, или шјама смрји дојоди, ѡримимо слајко, Христја и среће ошчастја нащеја ради. Јер боља нам је смрј у ѡдвију, нејоли живој у срамоји, боље нам је у борби смрји од мача ѡримји, нејоли ѡлећа нејријашељима нашим ѡдаји. Мнојо ѡоживесмо у миру, сада се ѡшрудимо да за крајко време ѡдвј стјрадалнички ѡримимо, да бисмо вечно на небесима ѡоживели.*

А онда је настало је *пошљедње вријеме*, када су поскитани монаси, после Косовске битке, последњом снагом исписивали на зидинама порушених манастира: *Крај века већ дође... Нема леба... Поибе сунце месеца јуна, њеинаести дан*. То погинуло сунце, усправљало нас је поскитане, занемеле и расејане, када су дували ветрови и надирала студен. Изговарао је, Свеприсутан, *Восћани Србије, Осијајте овдје*, са владиком Данилом гледао у затворено небо које *не њрима њлача ни молићве*, бдио над ћупријом на Дрини и туговао за српском децом коју заувек одводе у Турску, да их тамо обрежу и потурче. Разумео је лелекање мајки које су *покушавале да разљовейно дозову своја дечака да му дају још нешто од себе колико може да сћане у две речи, неку њоследњу њрејоруку или ојомену на њућ...*

Својом светачком руком растеривао је страх када *небом свеци сћанце војевати*, бодрио и подизао кад је *крвца из земље* проврела, оне ноћи када се из турског табора, из *честћићје Босне каменитје*, разлегао Вишњићев звук гусала: *Рани сина њак сћалји на војску / Србија се умирић не може*. Подизао је Светитељ устанике, провлачио се, невидљив, кроз спремљени колац, конопац, ченгеле и гиљотину, да кроз вековни мрак закрсти страх и отвори пут где ће свака *јушца бићи убојитја*. Посећивао је колевке тек рођених, тешио прворотке и миловао удовице. Везивао и скидао црне мараме, а онда опремао на војну уз *коло, коло, наоколо*, у граду у којем је спаљен, и у Царству небеском, сачекивао оне који се нису бринули за своје животе који *више не њостјоје*.

Светитељ је стизао свуда. Тражио је за Човека *још само сћаку зрака и мало беле, јушарње росе*, ослушкивао наше откуцаје срца, тамо, где смо још увек били *безбрижни, лаки и нежни*, заустављао *јалије царске* и држао тајно опело над оном *свечјом водом*. После је са Мајком Кнежополком тражио Срђана, Мрђана и Млађана и на Цести петровачкој благосиљао *избјеглице и њирисја дјеце у колони*. Дуго је миловао погледом Горановог човека из јаме док вапи: *Слијей сам, мила моја мајчи, како ћу сћебе сада ојлакајчи*. Померао је време, страдале држао за руку и поново се рађао, оне године, у некој земљи сељака када су ђаци *на сћирељање њошчи мирно, као да смрћ није нишја*.

Својим жезлом, крстом и светлошћу у очима, славио је славу са својим сељацима док је са школских зидова нестјао његов лик и *Ускликнимо с љубављу*. Палио је славске свеће и кандила, ломио колач у тишини планинских кућа, док су се око прозора умножавали *Ћопићеви црни коњи и црни коњаници, ноћни и дневни вампир...* *мрке убице с људским лицем*. Долазио је Свети Сава и у читанке одакле је протеран, и са последње стране срицао са немуштим

ђацима: аз, буки, вједе, глагољи, добро... Обилазио је напуштене цркве и силазио у отворене шаке старица које су кришом умивале своје унукe богојављенском водом, која се са лица поспане деце сливала на залеђену земљу. Седео је за трпезом док су очеви, неког немог 29. новембра, испод свечаног одела, кришом завиривали у црквени календар гледајући да се не огреше о црвено слово. Са страница песничких књига, из *злоходника*, тамо где су се *дијли борци њројив ојкровења*, усправљао је речима: *Браниће се! Нучиће њесму! Певајће, ориће се, њојће... славословиће... њојевајће, коледајће... усред овој рајна који сећање брице...*

Нисмо предуго јели *хлеб наци насуцини*. Гледали смо у невидљиве анђеле који су нам повремено долазили у сан, док је онај други, „Милосрдни”, са неба сипао милосрђе, док су приштинска деца, у Видовданској улици бр. 47, играла игру „Глуви телефони”, која се увек завршавала реченицом: „У подруму је мрачно и хладно”. Знали смо да усред свеопштег *србобрсиа*, у пролеће 1999, усред барута, рука Немањиног сина, принца без земаљске круне, подупире темеље куће *око које као најлејце одиве, цвећају шрешиње, јабуке и шљиве*.

А онда је настао други каталог манастира. Народни певач правио је вез од саграђених, док је с краја века настајао онај други, који је личио на вез опараних тканица: црква Богородице Љевишке, Светог Спаса, Светог Ђорђа, Светог Николе, Свете Недеље, Светог Пантелејмона, манастир Светих архангела... (Призрен); црква Успења Пресвете Богородице у Ораховцу, црква Светог Илије у Вучитрну, црква Светог Николе у Приштини, манастир Девич, црква Светог Саве у Косовској Митровици... А народ се поскита после вести она два врана гаврана *од Косова њоља широкоја* и Миличиног питања *Чија ли је војска задобила?* Опет смо се одређивали, и опет за Царство небеско, јер *земаљско је за малена царсиво, а небеско увек и довека!*

Поново смо пред Косовом на којем је *Согом зајуцино*, пред Миличиним питањем *Шта би, слућо, доле на Косову?* Док нестају ћирилични натписи, док преоравају гробља и *чекићају цркве*, док скидају таблице, одузимају земљу, док се провлачимо кроз стазе и богазе чувајући тапије, док колоне са натовареним народом одлазе пут севера, док ћутимо *ијакo добро, као да нас већ нема*. По ко зна који пут учествујемо у *Небеској лишурцији* са питањем: *Јесу ли Срби као шћо су били, или су се, Саво, измјенили?* Скрштених руку, са погледом у небо стоји остављени народ, загледан у себе и *нека буде шћо бићи не може*, загледан у Расткове стопе које одлазе пут Свете Горе, да би се виноу до Трона Свевишњег и завапио: *Досија, Боже, њошћеди остиаиак!*

Даворимо наг Косовом равним и на тренутак помислимо како су *тѝихи*, *снежни врхови Урала*. Укоренујемо се у ораницу и тражимо помиловање за *Себра*, за *сврѝнуѝе*, за земљу куда војска *ѝрође*, за војничка *ѝробља*, за оне који су *храбри само кад ѝину*, за *ѝоследње дане*, за *важне...* стешњени у своје домове, сабијени у жице и међу.

Јуче смо кренули из Царског Града, преко Јариња, Рашке и Полумира, где је Свети Сава мирио завађену браћу, пут Долине јоргована, где је Стефан Урош I, у 13. веку, засадио јоргован чекајући невесту, Јелену Анжујску. Поздравили смо Немањину Студеницу, спустили се до Жиче, па преко Шумадије, до белог града и Храма Светог Саве, где још увек паљевина Синан-паше мирише на тамјан...

А онда смо се вратили да прославимо Светог Саву... Тамо где *беѝе бане у маленој Бањској*, у време док је био *неѝико*, док је било *ѝакијех јунака* и *најскуѝе срѝске речи*. Тамо, у земљи *сељака на брдовѝиом Балкану*, у којој су још увек *ѝаѝчад ѝуѝѝена* а камење *свезано*.

(Светосавска беседа изговорена у Матици српској, 26. I 2024)

СЕЛИМИР РАДУЛОВИЋ

УКРАШЕНИ ПЕСНИЧКИ КАТАЛОГ

Радосна је и пуна части за мене прилика да, као члан жирија, кажем неколико речи о *Азбучним молићвама* драгог колеге Зорана Ђерића, које су овенчане Змајевом наградом за 2023. годину. Име нашег Змај Јове, на најлепши начин, сведочи о значају ове најстарије и најугледније песничке награде. Јер, сви смо ми, како сведочи Иво Андрић, прошли кроз Змајовино дело, које је *невролазно* и *свудашиње*, и, на *разне начине*, и у *безбрижним видовима*, *живи и итраје*. Нема те куће, речи су Милоша Црњанског, која не зна његову шаливу поезију, ни снаге која би мола да обори значај њејове *йолийичке йесме*, *фијук бича шийо је шибало йола сйолећа*, или *Ђулиће* и *Ђулиће увеоке*, или *њејове йесме исйеване за децу*. Наш лауреат, у интервјуу *Вечерњим новостима*, под насловом *Душу іреју Майичине* и *Змајеве јаке сйоне*, предочава да, у *Азбучним молићвама*, као *асоцијацију на живој у леду*, наводи његов стих *Ој, дуледу, дуледу*.

Књига *Азбучне молићве* плод је ауторовог рада током минулих тридесет и три године. Број тридесет три, најлепши број у историји хришћанске цивилизације, уз наслов књиге, неминовно усмерава тумача к истом простору духовности, к *молийвеносйи* и *азбучној освешћеносйи*. Два велика оца хришћанског Истока, Свети Григорије Богоносац и Свети Григорије Синаит, веле да је *молийи већма нејо дисаийи*, да је молитва *свейи ојањ радосйи*, који из срца избија, *йечай Христйов*, а светопавловска реч – да *вером ходимо, а не йледањем*. Ова књига, међутим, основним семантичким и обликовним векторима, не недри, најнепосредније, из наговештених духовних дарова њеног наслова. Нема у њој ни наговештаја традиционалне хришћанске молитве, ни непосредног једрог гласа (апела) за наше интегрално узбучење. Али има посредоване

йесничке молићиве и *йесничке азбуке*, које се исказују као крик пред пустошним крајолицима дехуманизованог и дехристијанизованог савременог човека и савременог света, сад у лексици, сад у асоцијативној (плутајућој) песничкој синтакси, сад у симболичко-сликовним илустрацијама, сад у згуснутој и чврстој стиховној архитектоници. Стога је сасвим разумљив (опомињући) завршни стих, у целини *Јерес – Шћо си йражио, брайе, йо си и добио...* Као што је разумљив и прекор упућен савременој песничкој сабраћи (у песми *Појлава*) – *Цаба сйе, йо кафанама, таламили до зоре, / Шћа је са свейом, који сйе сйасавали?* Његов омиљени аутор, Фјодор Михајлович Достојевски, апостол православне културе, вероватно би, у страху и молитвеном трепету, допунио – смири се, горди човече! А један од отаца хришћанског Истока, уздахујући да је Отац, наш, дао свет људима и њиховим расправама наставио – јадни свет и јадни људи!

А шта је добио његов савремени сабрат – секуларизовани костимографски поредак, окружен материјалним бојама и облицима, па (у песми *Ценовник*) одјекује –

Храброст нам не недостаје, али њена је
Цена превисока. Имамо
Чиме да платимо (живот је, барем,
Цабалук), али душе, ако их изгубимо,
Шта ће их надокнадити.

Ово је пример како се једна помало стегнута и развучена пост-модерна поетско-поетичка парадигма прерушава, завршним стиховима, украшена неодољивим цветом из јеванђеоског букета, а аутор креће, из света, ка дивном дворцу, небеском, у одбрани душе, наше, сном оковане.

Азбучне молићиве је најумесније одредити као срећну амалгамацију различних поетско-поетичких техника – од, једно време, свеподразумевајуће поетике постмодернизма, до тихе и уритмљене класичне лирске инкантације, од наглашене цитатности, до усаглашене линије певања и мишљења, по мери угледних српских и европских песника, од буке и беса савремених мерача чула, до пружања гласа против расточивог и криводушног карактера. Ова књига се, због присутности витменовске необуздане колоквијалности, и његовог чудесног наратива о дрвећу од кога се не види шума, те згуснутих низова заснованих на *йримарним уйисцима*, на усуду-стиду нашег трајања, може назвати и неком врстом илустрованог и украшеног песничког каталога, неком врстом песничких (и личних) импресија о различним српским и европским адресама

– од Лођа, Лесидрена, Будимпеште, до Рима, Барија, Милана, од Гдањска, Гдиња и Лођа, до Варшаве и Париза, од Тројанског манастира, до Суботице, Стражилова и Покрајинске болнице. Уцелињујући, заводљивом платиновском вертикалом, те крајолике – да су сви свуда, да је све све, и да је свака ствар свака ствар – песник је уверљиво обасјао један исечак *йокрејине слике вечности*, коју називамо временом, пратећи тек засенчени траг корака њему блиског Хорхеа Луиса Борхеса да је светска историја, заправо, процес многоструких *инџонација неколико мейафора*.

Даме и господо,

Није без разлога Мигел де Унамуно *йреводио* све или ништа као – бити све и бити заувек. Другим речима, сматрао је да оно што није *вечно* није ни *стварно*. Песник се, дакле, ако је песник, љуља на *йокрејном и крхком камену* жеље за бесмртношћу. Заљубљао се на том камену и наш овогодишњи лауреат, у својој песничкој зрелости, мој драги колега Зоран Ђерић. Уз подсећање – да је *свако тело йрава*, а сва слава човекова као *цвећ йољски*, те да је венац око главе венац листова ловора, који трају колико аплаузи и поклици.

Нек му је срећно и благословено!

На многаја љета!

(Реч на уручењу Змајеве награде Зорану Ђерићу на Свечаној седници Матице српске, 16. II 2024)

ЗОРАН ЂЕРИЋ

А И Б

О ЗМАЈУ И ДЕТИЊСТВУ, ОД ТАЛОГА ДО АЗБУЧНИХ МОЛИТВИ

А)

Започела је *Година змаја*. Змај је пета животиња у циклусу кинеског календара и има посебно значење у кинеској култури и традицији, лунарном календару. Он је, поред осталог, симбол моћи и напретка, а година у овом знаку се сматра најсрећнијом.

Наш **Змај**, Јован Јовановић, није свој надимак добио по овом натприродном створењу, већ по **З. мају**, по јулијанском календару. Тог дана је одржана Мајска скупштина 1848. године у Сремским Карловцима, на којој су представници Срба из Угарске тражили аутономију и прогласили Српску Војводину. Јован Јовановић је, несумњиво, био велики српски родољуб, тако да је други надимак који је имао, *Киш Јанош* (попут свог деде), био подругљив и непримерен. Змај је био први сарадник Светозара Милетића, и уз њега и Стефана Брановачког и Јована Ђорђевића, међу оснивачима Српског народног позоришта (у коме сам управник од 2016. године).

Место мог рођења, Бачко Добро Поље, називало се Мали Кер (нем. Klein Keer), до 1861. године, кад су га Мађари преименовали, најпре у Киш Кер, а потом у Кишкер (мађ. Kiskér). Овај назив се одржао до 1922. године, када се мења у Прибићево (по српском политичару Светозару Прибићевићу), а 1933. године добија данашњи назив. Удаљено 5 км од нас налази се село које носи име Змајево (од 1947. године), добијено по Јовану Јовановићу Змају. Пре тога се дуго називало Кер (нем. Alt Keer), а од 1922. до 1947. Пашићево, по Николи Пашићу.

Ова мала парабола можда и нема неко предсказујуће значење, мада се, понекад, снови и јава преплићу, чак и то: сан постаје јава.

Још једна парабола: недавно сам прегледао кутије са књигама, које су остале у старој породичној кући, а потом су пребачене у гаражу мог брата Драгана, када смо продали кућу у којој одавно нико није живео, пре него што се није, оронула, урушила. Међу тим књигама је било и неколико књига из библиотеке мог оца, Радосава (одавно почившег). Док сам их прегледао и листао, приметио сам да су биле ишаране. Не само слободне странице, него и оне са текстом. Од мајке, Душанке (која је, Богу хвала, ушла у осамдесет шесту годину живота), сазнао сам да је то моје не/дело. Наиме, још тада сам симулирао писце и писање и шврљао сам по страницама туђих књига. Нешто од те „поетике“ палимпсеста задржао сам до данас, као једну од карактеристика свог писања. Истина, нисам брисао претходне текстове, већ сам писао преко њих. Много касније је то препознавано као постмодернизам, цитатност, парафраза, или тек алузија не неки други текст.

Мајка ми је рекла да сам тада (имао сам мање од две године) те старе књиге и „читао“, тако што сам нешто неразговорно мрмљао, несвесно подражавајући мајку која ми је неке од тих књига, а међу њима је био и један избор из песништва Јована Јовановића Змаја (Ј. Ј. Змај, *Деца њишице и зверчице*, Матица српска, Нови Сад 1951, 2. изд.) стварно читала.

Змајева лектира остала је дубоко у мом сећању, део мог детињства, дечијих игара, а онда и књижевног стваралаштва. Када сам почетком 2001. године састављао једну азбучну молитву о зими и леду, одмах ме то асоцирало на Змаја и његово „ој дуледу, дуледу“...

Писао сам, својевремено, о првом луткарском комаду код нас, „Несрећна Кафина“. Њега је, наравно, написао Змај. Потом сам писао о Змајевој комедији „Шаран“ и драмским потенцијалима његове поезије за децу. Змај је обогатио српску књижевност у жанровском и мотивском смислу, дао јој је и тзв. лудистичку димензију. Унео је елементе визуелизације у песнички исказ, и тако први закорачио у XX век. Био је, ако не песничка авангарда у дословном смислу, онда претходница у много чему, кад је наша књижевност у питању.

Зато сам поносан што сам добитник награде са Змајевим именом.

Б)

Како љаси моја ars poetica?

Од самог почетка сам имао идеју да је моја поезија нека врста талого, у метафоричком смислу. У песми остаје оно што се наталожи, из прочитаног, из свакодневног, личног искуства. Оно што је

пропуштено кроз чула, вида пре свега, али и других осетила: слуша, додиром, потом даље – осећања и емоција, свести и сазнања о нечему. То што је селековано, па остало забележено, као стих, строфа, или већ цела песма. Већ у насловима мојих књига је та идеја очевидна. Наслов моје прве песничке књиге је *Талої* (објављена је у библиотеци Прва књига Матице српске, 1983. године). Наслов првог избора моје поезије је *Найшаложено* (издање Орфеуса, Нови Сад 2007). Ако би се могла извући једна заједничка (поетичка) нит, онда је то, нема сумње, *шалої*, а песме су оно што је остало *найшаложено* после толико година читања и писања.

Шта је естетски предмет мој песничтва?

Не постоји само један предмет, кога бих могао сместити у средиште мог песничтва. А питање је и да ли је то предмет. Пре би се могло рећи да је то феномен. Мислим, пре свега, на стања, као што су „сан” и „ снови”, потом емоције, „љубав”, „радост” и „туга”, заноси и изазови свих врста. Песник је, пре свега, велики искушеник, па и покајник. Уме да ужива, да претерује, а потом и да призна своје грешке, тражи искупљење, па и опроштај. Углавном од оних које је повредио, али понекад и од Бога, у кога не верује увек, него повремено, кад му је вера једино преостала. Отуда, све више, у последњим књигама нарочито, код мене је присутан један други елемент који се издваја из естетике – етика. Уметници су, по једном мишљењу, са којим се делимично слажем, и морална слика друштва. Већина песника XX века се позива на морал, отуда у есејистичким књигама неких од њих, попут Данила Киша и Станислава Барањчака (Barańczak), изједначавање етике са поетиком. Писао сам о томе.

Који је основни уметнички задатак песника, сада и овде?

Питања о смислу постојања и човековој мисији на овом свету, та, тзв. „проклета питања”, типична за романтизам, поново су актуализована у XX веку: „Ко сам био? Ко сам сада?”, или: „Ко сам? Одакле сам? Куда идем?” И, на крају крајева: Ко смо? Одакле смо? Куда идемо? Љермонттовљев одговор, као и потоњи, на ова питања, није нимало оптимистички: „Човек ту није ни племенита нити каква друга жртва, није узвишено биће које сазнаје и осмишљује природу и свет, то сазнање плаћа сопственом егзистенцијом. Он је просто ништавило које долази ниоткуда и иде никуда.” Књижевност XX и прве две деценије XXI века нема тако универзалну димензију, као што ју је имала у доба романтизма, и не настоји да да један коначни одговор, али ваљано сведочи о човеку свог времена и његовом свету. Али не само ангажман у садашњости, него

и избор „осетљивих” тема из блиске прошлости може писцу да донесе проблеме, па и осуду. Ипак, обраћање поетици није забијање главе у песак; промена перспективе је потреба да се свет погледа изнутра.

О чему њесници данас њевају?

Не можемо прописивати песницима о чему да певају, они се сами непрестано питају о смислу певања уопште, а потом и о његовом „садржају”. Мислим да је јасна условност песничког садржаја. У пракси, читалачкој, песничкој, видимо да постоје најразличитији токови. И даље је најснажнији онај који бисмо могли означити као традиционални: опредељеност за мотиве, строфе и риме који самоуверено владају књижевном сценом последња два века, као да се ништа на њој друго (ново) није десило.

Сто година је прошло од ДАДЕ, можда је прилика да се прisetимо искустава авангарде. Неоавангардна уметност, па и поезија с њом, покушали су да је врате на сцену и у праксу, али је то кратко трајало, и не баш увек са валидним резултатима. Својевремено се подигла прашина због постмодерне, вођене су полемике, па и добијене поједине битке, али се врло брзо и одустајало од постмодерне, кад би се указали неки конвенционалнији путеви и средства за објављивање књига и покушај живљења од књижевности.

Српска постмодерна поезија није ни близу резултатима које су постигли модернисти. Мало је песника који су истрајали на том трагању за новим песничким материјалом и новим песничким облицима. Има их. И још су живи, па и делатни, али су, углавном, маргинализовани, тако да је широј песничкој публици непознато њихово присуство и њихова песничка пракса.

Какве има шансе савремена њоезија њред оним шћто је свуда око нас или шћто нам њек следи?

Иако нисам скептик, не могу да дам позитиван одговор на ово питање. Мислим да поезија нема никакве шансе да победи у нехуманој средини. Али опстаје као „поезија”, тј. као слем, као реп, као „стихови” у оном што данас доминира, пре свега на музичкој сцени. Нисам заговорник те врсте певања, мада сам свестан његове популарности, па и утицаја, пре свега на младе. Има у томе и провокативности, става, вештине, несумњиво и дара, али и много баналности.

Вратимо ли се у онај, често помињани, сајбер простор, поезија је нека честица у њему, која може остати непримећена и небитна, а може се и закачити за нешто веће и тако ући у нечије сећање, у

неки програм, или нешто већ томе налик. И то може бити њен смисао. Мени је много ближа метафора о облацима и песницима који се понекад нађу међу њима. То иде у прилог пролазности, кратко-трајности, али и лепоти коју нуди један такав приказ. Волео бих да су моје песме као облаци, да могу да се вину у висине, да донесу освежење. Никад нисам најављивао олује и невремена, што не значи да их није било, али ја нисам био тај који их је изазивао. Символика облака ми је блиска. Ја сам песник загњурен у њих.

(Беседа на уручењу Змајеве награде изречена на Свечаној седници
Матице српске, 16. II 2024)

**МИЛОРАД ПАВИЋ
(1929–2009)**

ВЛАДИМИР ПАПИЋ

**ХАЗАРСКИ РЕЧНИК МИЛОРАДА ПАВИЋА
КАО ПРОФЕСОРСКИ РОМАН – ИЗМЕЂУ
МЕЛОДРАМЕ И КРИМИНАЛИСТИЧКОГ ЖАНРА**

САЖЕТАК: Рад представља анализу романа *Хазарски речник* (1984) Милорада Павића у контексту жанра професорског романа у ком проналазимо елементе како криминалистичког и детективног романа, тако и барокних књижевних врста. Тумачићемо како седамнаестовековни слој Павићевог романа, представљен путем стваралачке реконструкције записа о дубровачким покладним комедијама, посредством криминалистичког жанра бива повезан са савременим слојем *Хазарског речника*. Преступ који чини Самуел Коен доводи нас до Хотела „Кингстон” у Истанбулу, и до убиства два универзитетска професора која су проучавала *Хазарски речник*, као и заточења трећег – др Дороте Шулц. Демони који не дозвољавају да се наруши поредак света у ком они обитавају онемогућавају реконструкцију *Речника*, али и разрешење криминалистичког заплета. Натприродни елементи романа и путовање кроз време такође доводе у питање извесност света који познајемо. На сличан начин се и жанровске конвенције доводе у питање: став о вези мелодраме и криминалистичког романа се у *Хазарском речнику* испоставља као повезаност жанрова који наступају када се мелодрама и кримић *исцроше* – покладне комедије и (анти)криминалистичког романа.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: професорски роман, савремена српска књижевност, барок, криминалистички жанр, постмодернизам, компаратистика

Хазарски речник, први роман Милорада Павића, објављен је 1984. године и у критици врло брзо препознат као „први роман ХХI века” (*Paris Match*). Формално и садржински необичан, заснован је на испитивању нелинеарних могућности читања и представља отклон од пасивизације позиције читаоца и реалистичког приповедања у српској књижевности. Конципиран је као речнички триптих који говори о Хазарима, несталом народу, из перспективе хришћанства, ислама и јудаизма, постмодернистички подривајући веру у јединствену историјску истину.

У идејним и садржинским слојевима *Хазарског речника* Павића идентификујемо и као писца и као универзитетског професора¹ и научника. Милорад Павић је као књижевни историчар обухватио периоде српске књижевности од грофа Ђорђа Бранковића до Војислава Илића, с посебном пажњом српској научној јавности и читалачкој публици представивши барокне тенденције у српској књижевности, као и дело Гаврила Стефановића Венцловића. Према важно име српске науке о књижевности, Милорад Павић бира свој даљи пут искључиво као писац. Радећи на свом роману-првенцу, 8. децембра 1979. увече, оставља запис: „Од сада се више не бавим науком о књижевности.”²

Јован Делић увиђа да Павић успешно и вешто комбинује научну форму лексикона и белетристичку форму романа, а његово, Еково и Павличичево дело спецификује помоћу термина „професорска имагинација”, који подразумева „постојање рационалног плана, ученост, ауторску самосвијест, богату интертекстуалност, али и професионалну упућеност у модерне трендове и склоност ка фантастици као једном од видова рационалне комбинаторике”³

¹ Термин *професорски роман* (der Professorenroman) појављује се први пут у немачкој књижевности друге половине ХIХ века (в. Otto Kraus, *Der Professorenroman*, Henninger, Heilbronn 1884). У контексту историје немачке књижевности он има пејоративно значење и представља вид културноисторијског романа незнатне уметничке вредности, у чијем је фокусу позитивистички однос према историји. Како су његови аутори научници и универзитетски професори, циљ је презентовати њихову ерудицију, пре него креативност и моћ имагинације. У ХХ (и ХХI) веку термин професорски роман мења своје значење. Између педесетих и осамдесетих година прошлог века долази до заснивања жанра универзитетског романа у англофоним књижевностима и до његове експанзије. Иако се у англофаној теорији књижевности неретко изједначавају термини професорски и универзитетски/кампус роман, водићемо се тиме да *differentia specifica професорског романа* јесте занимање – биографија његовог аутора, док тема или место радње не морају да буду везани за свет академске заједнице или универзитетског кампуса.

² Цитат је наведен према фотографији Павићевог записа у: *Милораг Павић*, прир. Јелена Марићевић Балаћ, Издавачки центар Матице српске, Нови Сад 2019, 332.

³ Јован Делић, *Хазарска ѓризма: ѓумачење ѓрозе Милорага Павића*, електронско издање доступно на: <http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/studije/jdelic-prizma.html>. Приступљено 9. 2. 2024.

– на чему се и заснива грађење криминалистичког и детективског романа.

Павићев аутопоетички текст „Барокни слој у *Хазарском речнику*”, објављен у часопису *Дело* 1986. године, указује на сродности с *Именом руже* Умберта Ека – као што Еко опонаша стил средњовековних летописаца, тако и Павић своје читаоце види као грофа Ђорђа Бранковића, Гаврила Стефановића Венцловића, Арсенија III Чарнојевића или Захарија Орфелина. То су „дакле писци српског барока, одавно покојни” – а „они који завире у моје раније књиге наћи ће у њима песме и прозне одељке писане старим језиком српског барока, језиком који сам учио од поменутих писаца и којим нико осим мене већ дуго не пише”.⁴ Поред тога, Павић избегава да о чињеницама из прошлости говори на основу њиховог тумачења у XX веку, као што и Еко сопствену садашњост познаје само преко телевизијских екрана, а живи средњовековно. Стога Павићев белетристички опус можемо да посматрамо и као *необарокни*.⁵

Криминалистички заплет романа јесте оно што повезује барокни и савремени слој *Хазарског речника*, што је у складу са ставом да је криминалистички жанр наследник и метаморфоза барокне мелодраме.⁶ Такође, седамнаестовековни слој у ком су главни ликови демони и писци речника, а доминантан садржај потрага за *Хазарским речником*, у XX веку смењује писање о *Речнику*, као и ликови који му научно приступају (др Исајло Сук, др Абу Кабир

⁴ Милорад Павић, „Барокни слој у *Хазарском речнику*”, *Дело*, 6, 1986, 1–8.

⁵ Линда Хачн у *Поејици постмодернизма* истиче став Севера Сардуја о *необароку* као ексклузивно шпанском феномену и виду постмодернизма, иако бисмо и романе нехиспанских аутора, за шта је *Хазарски речник* свакако пример, у извесном смислу могли посматрати као необарокне.

⁶ Међу јужнословенским теоретичарима се генеза мелодраме често наводи од њеног развоја у француској драмској традицији 18. и 19. века. У овом контексту њу карактеришу романтични и сензационалистички заплети са срећним крајем, као и публика из средње и ниже класе која је необразована, наивна и некритички оријентисана, без искуства неокласицистичког театра, а циљ њеног одласка у позориште јесте забава. Ипак, развој мелодраме можемо пратити од античког позоришта и Еурипида као најмодернијег и најтрагичнијег од свих песника (према Аристотелу), преко мелодрамских елемената у Шекспировим драмама, све до филма и жанровских романа. Овај жанр је дуго сматран уметнички безвредним, али нови историзам доводи у питање таква тумачења, сматрајући их елитистичким. Вилијам Шарп (Sharp) пореди трагедију, комедију и мелодраму, закључујући да се мелодрама разликује од друге две драмске врсте и фокусира се на племенитост хероја који би да промени друштво, а не на његову глупост. У трагедији друштво одбацује таквог јунака, док га мелодрама враћа јер је вољан да се промени, или зато што друштво сматра да је то потребно. По Шарповом мишљењу, у мелодрами је проблем или у друштву (које мора бити поправљено), или у јунаку (који мора да се поправи у складу са тим друштвом) (в. William Sharp, „Structure of Melodrama”, у: *Themes in Drama: Melodrama*, ed. James Redmond, Cambridge University Press, London 1993), што је такође сродно поставкама детективе и криминалистике.

Мувајија и др Дорота Шулц). О криминалистичком жанру и његовим везама са бароком говори и Павао Павличић. Хрватски компаратиста и писац кримића истиче да мелодраму карактеришу јаки спољашњи ефекти и нагли преокрети (својствени и радњи и ликовима) – у њој искрсавају нове чињенице и ликови, а неочекивано се откривају и њихове тајне. Кримић такође тежи спољашњим (додуше, интелектуалним) ефектима који морају да задрже читаочеву пажњу, као и многобројним преокретима. Павличић наводи и то да и у криминалистичком роману, као у мелодрами, „све ради појединац, да тај појединац увијек води неки свој властити рат против злочина и да све овиси о његовим особним карактеристикама”, а посебно осећањима. Такође, аутор указује на историјски развој жанра – крајем 18. века, у јеку популарности мелодраме, кримић се „постепено издиференцирао из пучког штива у којем је било и пустоловине, и љубави, и злочина, и загонетке”.⁷ Павличић наводи и то да су оба жанра заправо пучки уметнички облици, те је њихова рецепција повезана – имају истоветну публику.⁸ Везе између мелодраме и криминалистичког романа можемо увидети и у неопходности срећног краја, односно успешног разрешења мистерије, што се, ипак, у постмодернизму доводи у питање.

У Павићевом роману спознајемо неколико начина да се умре, тј. да се „прошлост и будућност сударе у субјекту”,⁹ што је најочитије у судбини хазарске принцезе Атех, усмрћене „истодобно словима из прошлости и из будућности”.¹⁰ Чињеницу да *Хазарски речник* убија откривамо још у „Претходним напоменама”, у којима приређивач преноси причу о отровном примерку Даубманусовог издања, која је сродна криминалистичком слоју *Имена руже* – и Екови и Павићеви јунаци умиру током листања и сазнавања тајни књига које су у средишту заплета. На тај начин сам чин смрти бива повезан са знањем и завером, онај ко превише (са)зна – мора да умре, као у кримићу. *Verbo carum factum* су последње речи на деветој страни које види непокорни или неверник који се усудио да чита забрањени речник, пре него што постане „набоден на своје срце као на чиоду”.¹¹ Демонски примерак *Речника* сеје помор и на друге начине – не прихватајући да књига буде затворена крстом, дух

⁷ Pavao Pavličić, *Sve što znam o krimiću*, „Filip Višnjić”, Beograd 1990, 119.

⁸ Павличић објашњава да мелодрама више не постоји, бар не у књижевности, али да је *мелодрамайичност* и даље актуелна, како у кримићу – где је једино стално присутна, тако и у другим жанровима кроз које се провлачи (љубавном, вестерн, SF или порно роману), па и у тзв. уметничкој књижевности.

⁹ Кристијан Олах, *Књи́а-Бої: (Посїмодерна) духовносї у Хазарском речнику Милорада Павића*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2012, 139.

¹⁰ Milorad Pavić, *Hazariski rečnik*, Vulkan izdavaštvo, Beograd 2014, 38.

¹¹ Исто, 21.

се још више разгоропади и почне да убија укућане у сну. Књига преображава и убија и Јоанеса Даубмануса враћајући му наказно тело и „осмех блаженства”, а грешка Теоктиста Никољског у препису *Житија Св. Пејтра Коришкої* изгладњује до смрти монаха Лонгина, спремног да предузме подвиг свог посвећеног узора.¹² Теоктист стога закључује да је човека довољно претворити у књижевни лик да бисмо могли да га убијемо „у цигло два реда”.¹³ Писање није само чин стварања већ и уништења, *le petite mort* далеко сродна ејакулацији. У *Хазарском речнику* умире се и као родитељ, онолико пута колико је мала смрт током полног чина довела до стварања новог живота – тако Мокадаса ал-Сафер, који је оплодио десет хиљада девица, умире на десет хиљада начина одједном, за свако своје дете – „његове смрти разнеле су га на тако ситне делове да од њега није остало ничега осим ове приче”.¹⁴ На атипичан начин страда и Ефросинија Лукаревић, о чијој судбини остаје забележена бугаршtica *Лайинка дивојка и влашки војвода Дракул*, у којој девојка скончава оплођена белом трском, рађајући брзу кћер – сопствену смрт.

Двоструко убиство у хотелу „Кингстон” доводи у криминалну везу сва три двадесетовековна истраживачка приступа хазарској полемици – хришћански и исламски професор су убијени, док је јеврејска научница осумњичена за убиство. Они, као инкарнације седамнаестовековних писаца *Хазарскої речника* (Бранковића, Масудија и Коена), и сами страдају будући да су истраживачи који су се превише приближили предмету своје потраге. Проучаваоци *Хазарскої речника* морају страдати да не би успели да га саставе, прочитају на прави начин и одгонетну, чиме би призвали бога и уништили демоне. Праву истину не могу да спознају представници традиционалних верских учења, већ јеретици Бранковић (патаренство, богумилство, претхришћанска учења), Масуди (арапски херметизам) и Коен (кабала, есенска учења). Тако је и *Хазарски речник* забрањена, опасна и јеретичка књига, која у себи не садржи једну универзалну истину, попут религијске догме. Кристијан Олах закључује да „још један парадокс ове књиге лежи у томе што ђаволи наступају као противници реализације пројекта ‘хазарског речника’, с једне стране, и чувари светског поретка, с друге стране, а то све значи да су на себе преузели улогу бранитеља ‘истина’ званичних религија”.¹⁵ На тај начин би демони *Хазарскої речника*

¹² На овај начин монах Лонгин покушава да превазиђе своју људску природу и постане светац, због чега мора да страда.

¹³ Исто, 262.

¹⁴ Исто, 158.

¹⁵ К. Олах, нав. дело, 211.

поступали као Еков слепи Хорхе, који постаје сам ђаво тежећи да одбрани догму од (за њега) јеретичких ставова.

Павићеви ликови мигрирају и у криминалистичком слоју романа препознајемо оне барокне – пре свега Ефросинију Лукаревић и Самуела Коена, који мењају улоге, односно маске.¹⁶ И у седамнаестовековном слоју романа истражује се кривично дело. Карневалско време, време маски, замене идентитета, забаве, привидне слободе и привремено легализованих порока, карактерише *mundus inversus*, а „три главне карневалске теме – храна и њој сукладни процеси храњења и пражњења, затим људска сполност, најчешће хипертрофирана, бестијална и гротескна, те насиље – омогућују катарзу сличну казалишној”.¹⁷ Неки од Павићевих извора за писање о старом Дубровнику јесу полицијски списи, правни акти који су дефинисали статус Јевреја у дубровачком гету, као и посебно сурове покладне комедије – *иудијатје*. Извор за писање одреднице о Коену јесте рад Мирослава Панџића о анонимној покладној комедији (*buffa*) названој *Син вјереник једне мајере*,¹⁸ са карактеристичном сценом обрезивања, која је изазвала побуну увређених дубровачких Јевреја, а затим и истрагу и судски процес. Карневалско време афирмише жељу да се креирањем прозног (односно позоришног) дела непријатељ учини смртним, а његово уништење могућим и дозвољеним. На тај начин и Коен постаје литерарни јунак ког је дозвољено понизити и повредити као маскираног Јеврејина, а затим казнити и протерати у смрт.

Милорад Павић ове литерарне и историјске изворе прилагођава потребама *Хазарској речника* и „наводи као референцу на живот Коенових предака, а не самог Коена, литерарног савременика конфликтног глумца Антуна Кривоносовића”.¹⁹ У *Хазарском речнику* Коен, глумац Никола Риги и Кривоносовић о покладама 1689.

¹⁶ Јелена Марићевић принцезу Атех види кроз седам барокних маски: троструку маску принцезе Атех, Ефросинију Лукаревић, покојну сестру Кир Аврама, Калину, Ђелсомину Мохоровичич, Дороту Шулиц и Вирцинију Атех (Јелена Марићевић, „Барок у белетристичком опусу Милорада Павића”, необјављена докторска дисертација, Филозофски факултет, Нови Сад 2016, 113). Ауторка принцезу Атех доводи у везу са сиренама и, посредно, са Држићевом *Тиреном*, док ми сматрамо да је о принцези Атех могуће говорити и као о јединственом миту *Хазарској речника*, а да је свака одредница о њеним хипостазама заправо митска прича која се трансформирала у мелодраму, или њен савремени облик – криминалистички жанр.

¹⁷ *Leksikon Marina Držića*, дигитално издање доступно на: <https://leksikon.muzej-marindrzic.eu/>. Приступљено 9. 2. 2024.

¹⁸ Miroslav Pančić, „Sin vjerenik jedne matere: dubrovačka komedija iz XVII veka”, *Anali Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku*, 2, 1953, 209–216.

¹⁹ Владимир Папић, „Хазарски речник Милорада Павића у контексту дубровачке драмске традиције”, рад доступан на: <https://www.kcns.org.rs/agora/>

(историјски је то била 1683. година)²⁰ припремају цудијату, у којој се Папа-Самуел и други Јевреји извргавају руглу, а сам Коен бива претучен. Оптужени Риги (у архивским записима упамћен по узнемиравању и исмевању Јевреја у дубровачком гету) пред судом се клео да је мислио како на волујским колима возе и муче глумца Кривоносића, а не Коена. Риги је Коену „код велике фонтане откинуо нос с маске, код мале фонтане изложио гомили да га плује, на плаци прид двором откинуо му руку (начињену од сламе у чарапи)”,²¹ те није приметио ништа необично док Жудио, пред сцену бешења, уместо карактеристичне опорукe није прочитао песму која није подсећала на цудијату већ на изјаву љубави у маскерати (посвећену јеврејском демону Ефросинији Лукаревић). Суд је установио да Риги није крив, док је Коен кажњен изгнанством због непоштовања закона који прописује да се о покладама Јевреји не смеју мешати са хришћанима. То изгнанство Коен не сматра неправдом већ судбинским путовањем на ком сања трећу смрт Аврама Бранковића, односно убиство др Сука у хотелу „Кингстон”, након чега се и Коен „пробуди у своју смрт”.²² Како је време у *Хазарском речнику* под влашћу ђавола и тече у оба смера, казна за преступ у седамнаестом доводи до могућности разрешења злочина у двадесетом веку.

Знак распознавања Ефросиније у савременом слоју и мушком телу биће два палца – она постаје Мануил,²³ четворогодишњи син белгијске породице Ван дер Спак, који др Дороти Шулц, новом Коену, заљубљено поставља питање: „Јеси ли ме познала?”²⁴ Рачуница је јасна, поновни сусрет након 1689. јесте уследио тачно 293 године касније – 1982. у Цариграду, што остаје забележено и на полеђини хотелског блока, чиме се завршава андрогини латинични примерак *Хазарског речника* на српском језику. Такође, породицу Ван дер Спак видимо као инкарнацију демона из седамнаестовековног слоја романа, њени чланови су Никон Севаст (мајка), Јабир Ибн Акшани (отац) и Ефросинија Лукаревић (син).

Овај злочин очигледно има жанровски „наслеђене” мелодраматичне елементе – одредница о др Дороти Шулц писана је у епистоларној форми, и у писмима која пише сама себи сазнајемо да је

hazarски-recnik-milorada-pavica-u-kontekstu-dubrovacke-dramske-tradicije/. Приступљено 9. 2. 2024.

²⁰ У овом периоду долази до повлачења мелодраме са дубровачких позорница, и повратка комичних врста на њихове репертоаре.

²¹ М. Павић, *Hazarски речник*, 212.

²² Исто, 227.

²³ Дечаково име указује на Христа, што је још једна од парадоксалних травестија хебрејског демона.

²⁴ Исто, 246.

узрок њеног бола љубомора изазвана љубавним троуглом. Она не може да поднесе да спава са супругом и његовом раном, коју му је у рату начинио неки Сарацен – Абу-Кабир Муавија. Дорота води љубав са супругом Исаком и његовим двојником – професором на Каирском универзитету, због чега на конференцији у Цариграду планира да изврши управо злочин из страсти.²⁵

Али, нећу да те лажем и даље. Не долази он то да види мене. Долазим ја у Цариград да најзад видим њега. Одавно сам израчунала да нам се струке укрштају и да ће, ако само будем ишла по научним скуповима, морати да нам се укрсте и стазе. У мојој ташни лежи саопштење о хазарској мисији Тирила и Методија и испод саопштења један S & W модел 36, калибра 38. Хвала ти на узалудним покушајима да узмеш на себе др Абу-Кабира Муавију. Сада га узимам на своју душу.²⁶

У другом апендиксу пренесен је „Извод из судског записника са исказима сведока у случају убиства др Абу-Кабира Муавије”, из ког сазнајемо да је сведочење Вирциније Атех, у ком оптужује четворогодишњег сина Ван дер Спакових, одбачено, а она проглашена неурачунљивом. Др Шулиц је ослобођена оптужби за Муавијино убиство, с алибијем да је у том тренутку убијала др Сука, чији је последњи трзај био покушај да разбије јаје које би му продужило живот, а коме је тога дана истицао рок.²⁷ Уместо њега – спасена је књига. Функцију јајета које поседују др Сук и Петкутин, Кристијан Олах види у очувању последњег примерка Даубманусовог *Хазарског речника*, несталог из собе у којој је почињен злочин, док се од људске судбине не може побећи јер „када се прошлост и будућност сударише у њему и здружише га баш у часу када је стигао да здружи оно јаје”.²⁸

За криминалистички слој романа важне су и његове формалне особине, односно постојање мушког и женског примерка. „У женском примерку, уместо интелектуалном, рационалном и трагичном, предност се даје осећањима, интуицији, радости тренутка стварања”,

²⁵ У односу на претходне тумаче, који истичу важност дистинкције између термина криминалистички и детективски жанр, називајући *Хазарски речник* детективским романом, сматрамо да оваква одређења не могу бити бескомпромисно коришћена када се говори о делима која нису класични примери жанровске књижевности, а управо злочин који планира др Дорота Шулиц указује на постојање и криминалистичког слоја овог романа.

²⁶ Исто, 244.

²⁷ „Како је Исајло Сук духовни син Аврама Бранковића, Аврам је, у часу када је био смртно рањен копљем, умро и Суковом смрћу” (в. К. Олах, нав. дело, 140).

²⁸ М. Павић, *Hazarski rečnik*, 226.

заносу, екстази”;²⁹ док мушка верзија доноси други, рационалнији исход, неоптерећен страшћу и осветом и свестан дуализма на ком почива свет:

Могла сам потегнути ороз у том часу. Бољи нисам могла имати – у башти је био један једини сведок – и то дете. Али, десило се другачије. Пружила сам руку и узела тих неколико узбудљивих страница, које ти прилажем уз писмо. Узимајући их уместо да пуцам, гледала сам у те сараценске прсте са ноктима попут лешника и мислила на оно дрво које Халеви помиње у својој књизи о Хазарима. Мислила сам о томе да је свако од нас једно такво дрво: што више растемо увис ка небу, кроз ветрове и кишу ка Богу, тим дубље морамо понирати корењем кроз блато и подземне воде ка паклу. Са тим мислима прочитала сам странице које ми је пружио Сарацен зелених очију. Запањиле су ме и упитала сам с неверицом др Муавију откуда му.³⁰

Горан Радоњић *Хазарски речник* Милорада Павића види као пример метафизичке детекције, детективног романа који изневерава границе жанровске књижевности. Само читање *Хазарског речника* према Радоњићу захтева детективске способности, да би се у хаосу речничких одредница пронашле њихове одгонетке – роман „позива на домишљање, на успостављање веза које би помогле да нађемо рјешења за бројне мистерије које ова књига описује и које сама ствара”.³¹ Павићеве ликови „мигрирају из барокног у савремени слој повести о Хазарском речнику, као што се и мелодрамски слој романа претаче у (анти)криминалистички”,³² стога у *Хазарском речнику* није могуће доћи до једне, универзалне истине, а самим тим ни до разрешења двоструког убиства у Цариграду. Суд греша, оптужује погрешну особу, док друго убиство остаје неразјашњено.³³ Стога не долази до велике победе детектива, односно добра, карактеристичне за детективски жанр. Немогућност разрешења загонетке и достизања статуса детективног романа јесте последица немогућности да се свет *Хазарског речника* декон-

²⁹ К. Олах, нав. дело, 161.

³⁰ М. Рајић, *Hazariski rečnik*, 15.

³¹ Горан Радоњић, „Метафизичка детекција у *Хазарском речнику*”, *Лейпциг Мајице српске*, 494, 1–2, 2014, 53.

³² В. Папић, нав. дело.

³³ Доказ да др Шулиц није могла да убије Сука јесте и у томе што у одредници о Коену сазнајемо детаље о трећој смрти Аврама Бранковића: „Бранковић је лежао у некој чудној постељи и неки мушкарац дохватио је јастук и почео њиме да га дави” (в. М. Рајић, *Hazariski rečnik*, 226). Из тога се да закључити да је убица отац породице Ван дер Спак, односно исламски демон Јабир Ибн Акшани.

струише и поново успостави на темељима добра. Демони не дозвољавају правилно читање *Речника* и креирање мистичног Адама којим би истраживачи и ловци на снове овладали временом и могли да „искорене зло и несавршенство света”.³⁴

Мср Владимир Д. Папић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за компаративну књижевност
Демонстратор
Докторске академске студије језика и књижевности
vladarapic98@gmail.com

³⁴ К. Олах, нав. дело, 210.

МАРИЈА ЦВЕТИЋАНИН

МОТИВ ВАМПИРА У ОПУСУ МИЛОРАДА ПАВИЋА

(ВОЈВОДА ДРАКУЛ ДОРУЧКУЈЕ СА ВАМПИРИМА
И ВАМПИРИЦАМА ДОК ЧИТА *ХАЗАРСКИ РЕЧНИК*)

САЖЕТАК: Рад ће тематизовати одабране приче Милорада Павића у којима доминира вампирски наратив. Тежи се разматрању и анализи могућих начина инкорпорирања представе о вампирима у савременој српској књижевности у опус овог аутора. Самим тим, биће предочене уобичајене пишчерве наративне стратегије и истакнути принципи који су пренети на микроплан конкретних прича, као и један фрагмент романа *Хазарски речник*. Анализом приповедака „Доручак”, „Вампири и вампирице” и „Војвода Дракул” показаће се на који начин је Павић искористио фолклорно наслеђе, као и у којој мери и којим поступцима је осавременио традиционалне обрасце. Поред наведених прича, говориће се и о *Хазарском речнику*, као дужем прозном остварењу повезаном са вампирским садржајем. На самом крају рада дата је синтеза различитих уметничких поступака којима је третиран вампирски наратив у опусу Милорада Павића.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: вампир, вампирица, Милорад Павић, приповетка, роман, нарација, уметнички поступак, „Доручак”, *Хазарски речник*, „Војвода Дракул”

Мотив вампира у опусу Милорада Павића не заузима нарочито значајно место, будући да се протеже само кроз неколико прича и дужих прозних дела овог аутора. Први помен вампиризма присутан је у његовој причи „Доручак”. Начин на који се Павић

бавио овом тематиком одликује комбинација традиционалних и модерних одлика вампирског наратива. Под тим се подразумева да је у своје приче инкорпорирао неке од особина које су одликовале још првог вампира из наших крајева, Петра Благојевића, али и да оне унеколико одударају од типизираних вампирских карактеристика, било да говоримо о регионалним одликама, било о простору културе Запада. Пре него што се дубље зађе у анализу прича и одломака из романа, неопходно је упутити на то како се Милорад Павић бави фантастиком уопште.

Значај фантастике у делу овог аутора може се објаснити тезом Предрага Палавестре да „фантастика отвара дијалог између ове и оне стварности и хуманизује све што човеку бива доступно: небо и доњи свет, необична бића, чудесна збивања, чаролије, мистичне визије и страшна уображења”.¹ Поред приче „Доручак”, аутор тематизује појаву вампира у још две приче, „Вампири и вампирице” и „Војвода Дракул”, као и врсту интерцитатног дијалога *Хазарског речника* са наведеним причама. Потребне рада укључивале су праћење и тумачење пишчевих наративних стратегија. Приликом анализе прича биће речи о два постојећа типа наратива о вампирима који се јављају у њима. Први тип проналазимо у „Доручку” и „Вампири и вампирицама”, док је други присутан у „Војводи Дракулу”.

Традицијске одлике Павићевог вампира

Познато је да, саодносно традицији, постоји више начина на које се појединац може претворити у вампира, зависно од тога да ли је покојник за живота био грешан, или је његова душа повампирена услед изневеравања неких од традиционалних обреда у колективу. Оба типа присутна су у разматраним делима Милорада Павића. Према тумачењу Вука Стефановића Караџића, „Поштен се човјек не може повампити”.² У приповеткама „Доручак” и „Вампири и вампирице” природу јунака можемо посматрати на више начина. С једне стране, они би могли да потпадају у ред покојника који „нису били грешници, али су се стекле околности које нису зависиле од њихове воље”.³ С друге стране, њихова егзистенција остаје проблематизована на основу тога да ли је фикционална или реална, или пак није ниједно од та два.

¹ Предраг Палавестра, „Критичке одлике српске фантастике”, у: *Књижа српске фантастике* I, Српска књижевна задруга, Београд 1989, 41.

² Вук Стефановић Караџић, „Вукодлак”, у: *Српски рјечник: иступачен њемачкијем и латинскијем ријечима*, Беч 1852, 79.

³ Слободан Зечевић, „Митска бића српских предања”, Етнографски музеј Београда, Београд 1981, 111.

Битна одредница за боље разумевање особина вампира, њиховог појављивања, изгледа и поступака који их одликују јесте карактеристичан демонски хронотоп. Пример за причу у којој је фактор времена однео превагу јесте „Доручак”, у којој су дешавања смештена у период смене дана и ноћи, што отвара радњу и њене актере ка лиминалној зони – семантичком пољу између бинарних опозиција светло: тамно; живот: смрт; црно: бело; мрак: светлост. Заједничко трима причама и *Хазарском речнику* јесте то што вампир није нужно негативан јунак, он не наноси штету, што би се очекивало саодносно његовим типским особинама, познатим из традиције. Да Павић није усамљен у наведеном сведочи и Веселин Чајкановић, који истиче како се према вампиру могло „осећати и извесно поверење”.⁴ Вампир у причама „Доручак” и „Вампири и вампирице” не чини ништа зло, док Дракула у причи и у *Хазарском речнику*, наизглед, помаже жени која му се обратила, али онда та врста помоћи њу води у смрт.

Причу „Доручак” отпочиње јунак о коме испрва сазнајемо само то да је прошао кроз искуство рата и да га је оно унеколико изменило, тиме што је претрпео рањавање. Он отвара месарску радњу, у којој је основно осећање које доминира простором хладноћа, а исто тако је и у његовој новој кући. Тихомир Ђорђевић, у својој студији *Вампир и груја бића у нашем народном веровању и предању*, сакупивши сведочанства мноштва истраживача, говори о томе да су наративи о вампирима који отварају касапску радњу веома чести, када је реч о овим бићима у традицији.⁵ У вези са претходно реченим јесте и то да се вампири овим занатом баве обично у иностранству, где одлазе непрепознати након смрти. Поред Тихомира Ђорђевића, исто истиче и Веселин Чајкановић, напомињући да тада вампир задржава „своје вампирске склоности и навике”.⁶ Иако се у овој причи јунак вратио у свој град, Београд, ипак послератни простор града можемо посматрати као простор који му сада делује туђе, услед тога што се и он изменио под утицајем минулих ратних дешавања. Дакле, Београд у који се враћа на симболичком плану може бити посматран као простор другости, односно иностранство, чиме Милорад Павић на фолклорни темељ на додаје нови семантички слој. У датом контексту, место одвијања приче одговара оном што

⁴ Веселин Чајкановић, *Ситара српска религија и митологија*, Српска књижевна задруга, Београд 1994, 214.

⁵ Тихомир Ђорђевић, *Вампир и груја бића у нашем народном веровању и предању*, Српска академија наука, Београд 1953, 161.

⁶ Веселин Чајкановић, нав. дело, 207.

Марија Шаровић назива „у неком начелно познатом, али не свом крају”.⁷

Неколико је назнака које нам указују да можда није реч о обичном јунаку приче. Нужно је запазити да он нема име, своју кућу назива стаништем, не мари за хлеб који се буђа, при чему хлеб функционише као синегдоха за овоземаљску храну уопште. Стално му се губе ствари по кући и не могу да се пронађу и по десет година, али њему не смета ни то, јер времена има напретек. Дакле, време му не значи исто што и обичном човеку. Бесомучно истрајава у бављењу месарским послом, што наводи на помисао да у њему има нечег крвавог, крволочног и животињског. Важно је поменути и становиште по коме се „касапски занат може схватити као метафора, замена за убијање и испијање крви, која му омогућава да и даље живи као вампир”.⁸ Саодносно томе, најочигледнија промена која се десила после рата јесте та да је он раније имао костобољу, а сада ни не осећа да има кости, односно не зна где су му. Ово сугерише да је главни јунак потенцијално вампир, али то није једино што поткрепљује ову претпоставку. Уместо белог, он је почео да пије црно вино, које остварује асоцијативну везу са крвљу посредством религијске хришћанске симболике. Затим, јунака прогони велика жеђ, коју не може да утоли на уобичајени начин.

Вино у традицијској култури такође функционише као супституција крви. Павић у причи наглашава да утваре пију вино, као и сам јунак, а с обзиром на то да је нејасно ко заправо поседује вампирске одлике, вино на овом месту може имати барем две обредне функције. Реч је о његовој употреби као превентивном средству, с једне стране, и замени за крв, с друге. Дато тумачење има упориште и у кључу традиционалних веровања, будући да је могуће применити вино и као средство борбе против онога ко се већ повампирео, тако што се срце вампира прелије врелим вином, о чему пише Тихомир Ђорђевић,⁹ а такође се гроб прелива вином или се кључало вино наспе у уста покојника – потенцијалног вампира („попари се”). Главни лик приче више не држи псе, а познато је да су пси неке од оних животиња које могу да униште, растерају или нађуше вампире. „Вампира је уједом могла уништити кучка која има младе, или вук. Веровало се да се вампир родбини

⁷ Марија Шаровић, „Типови хронотопа у прози о вампирима”, у: М. Детелић (ур.), *Моћ књижевности: in memoriam Ана Рагин*, Балканолошки институт САНУ, Београд 2009, 114.

⁸ Марија Шаровић, „Крв у наративима и представама о вампирима”, у: М. Детелић и Л. Делић (ур.), *Крв, књижевност, култура*, Балканолошки институт САНУ, Београд 2016, 289.

⁹ Тихомир Ђорђевић, нав. дело, 210.

јавља у облику човека, а другима у облику пса.”¹⁰ Релација коју остварују слуга Никола Пастрмац и наратор у потпуности одговара Зечевићевом наводу, будући да се главни јунак родбини (односно утварама) јавља у облику човека, а Никола се, вероватно што није у сродничкој вези са осталим ликовима, појављује као вук.

Време је да откријемо и зашто је прича насловљена баш тако. Наиме, наратор воли да једе сваког јутра за доручак кобасицу кувану у чају од киселе јабуке, која треба да се изнесе на сребрном послужавнику. Након рата то се мења. У студији Тихомира Ђорђевића налази се опис јединственог случаја детета које се рађа из везе са вампиром, а које се после одређеног времена претворило у кобасицу.¹¹ Помен кобасице у вези са вампиризмом свакако је врло специфичан, а да ли је могуће повући конкретну паралелу са причом „Доручак” тешко је утврдити. Наиме, Милорад Павић је свакако могао читати наведену студију и инспирисати се за то да одабере да његов јунак за доручак једе баш кобасицу, али би то могла бити и потпуна случајност и стваралачка имагинација, која није у некој тешкој спрези са вампирском тематиком.

Павићевске одлике вампира

„Ко хоће другу половину живота,
мора остати на првој половини свега осталог.”¹²

До сада смо говорили о главном јунаку као о могућем вампиру. Сам аутор нигде јасно не каже да је реч о вампиру, што свакако јесте очекивана игра вишезначношћу. Када се у причи јаве пет утвара, оне постају предмет интересовања јунака, који онда покушава да одгонетне шта је то демонско у вези с њима. То је пет духова који играју игру домина и пију вино, и све то се дешава у двоструким стакленим вратима. Већ смо поменули једну од традиционалних прича која је могла инспирисати Милорада Павића за неке од елемената његове ауторске приче; она, међутим, није нужно и једина. Наиме, Тихомир Ђорђевић је забележио сведочанство о томе да постоји веровање у народу да се вампири међусобно друже и посећују у гробовима.¹³ Овде се утваре, које

¹⁰ Слободан Зечевић, *Мийска бића српских предања*, Етнографски музеј Београда, Београд 1981, 113.

¹¹ Тихомир Ђорђевић, нав. дело, 153.

¹² Милорад Павић, *Све приче*, прир. Марија Радић, Вулкан, Београд 2022, 454.

¹³ Тихомир Ђорђевић, нав. дело, 163.

ћемо овим поводом посматрати као вампире, такође на извешан начин друже, с том разликом нису у гробу већ у стану. У раду је претходно изнето становиште Марије Шаровић о улози хронотопа у причи о вампирима, а управо овде се уочава промена тог хронотопа.

Стакло иза кога се утваре налазе представља питање сигурности, како за њих саме, тако и за главног јунака. Пет вампира налазе се у нараторовој кући, дакле на познатом и блиском простору, што имплицира да су сви у причи изложени погубним утицајима вампирског. Познато је да вампир не мора нужно бити физички отелотворен у простору, већ да може постојати у облику душе и егзистирати између оностраног и ононостраног или у обе димензије истовремено. Постоји више начина на које можемо посматрати јунаке приче и на основу тога извести неколико закључака о природи њиховог вампирења. Наиме, „мислило се да се могу повампирити и они људи који су се родили или зачели у 'несрећне дане', *они који су умрли без свеће*,¹⁴ развратници, самоубице, утопљеници или они којима се гроб распукне”.¹⁵ Имајући на уму ратне околности, могућност да је главни лик приче погинуо без запаљене посмртне свеће није искључена. На овом месту, такође, можемо говорити о потенцијалном прекршају обреда, будући да ратни сукоби јесу ситуације које резултирају нередовитом и насилном смрћу, те се стога покојници често не могу испратити на адекватан, традицијски условљен начин.

Занимљиво је да вампир не може видети свој одраз у огледалу, а у овој причи се утваре могу видети само у стаклу врата у којима се налазе, односно постоје само као душа, одраз. Описана појава нуди могућност алтернативног тумачења. Наиме, могуће је да су вампири присутни само у његовом уму, услед трауме коју је претрпео у рату. Вампирско се преноси на поље психичког и вампир престаје да постоји као приказа и почиње да обитава у човеку, који га једини види. Тиме приповедач ступа у круг непоузданих, а читав наратив може се, следствено томе, посматрати као фантастика с кључем (тј. фантастично добија рационалну интерпретацију). Један од типских поступака Милорада Павића јесте проблематизовање стварности, којим, с намером, поставља јунаке у ситуације да не знају, или не могу да докуче решење загонетке која је пред њима. Исти поступак аутор примењује и у причи „Икона која кија”. Свештеник не може да открије зашто икона кија, услед чега то приписује промаји. До самог краја јунак не долази до сазнања, и

¹⁴ Нагласила М. Ц.

¹⁵ Слободан Зечевић, нав. дело, 112.

управо то отвара могућност учешћа читаоца не само у рецепцији већ и у предметној стварности дела. У „Доручку” је ствар личне визуре читалаца да ли је јунак луд или ипак није, односно то да ли је он вампир или не. Утваре бисмо могли да посматрамо и као пет заробљених (вамписких) душа у огледалу. Јунак не познаје та бића, али му се допала једина жена међу њима и одлучује да јој помогне да победи у игри домина. Наведена игра је лако повезива са ђавољом игром коцкања, која учеснике мора нагнати на погрешан пут, ка губицима. На трагу тога, три хиљаде динара које је жена добила у игри недостају из његове касе у месари. Наведено је примењено и у причи „Вампири и вампирице” у виду употребе поступка реципрочних стварности. Долази до значајне спознаје да играчи пију вино из истих чаша као што је једна коју има наш јунак, с тим да како они пију, тако је он све жеднији. Јунак износи закључак: „Попише ми жеђ.”¹⁶

Још једна типска одлика Павићеве прозе јесте околност да фантастика неретко продре у реалност, што имплицира да у његовим делима нема (затворених) граница међу световима. Када је јунак обратио пажњу на старца међу њима, уочио је да он има исту особину као његов отац, а то су толико дуги бркови да њима пали цигарете, док жена на руци носи исту бурму од зеленог злата каква је и његова. Такве зачудне комбинације особина, реквизита који припадају различитим стварностима, као и телесних карактеристика уочљиве су у највећем делу стваралаштва Милорада Павића, као његов ауторски потпис, где јунак, готово редовно, препознаје сопствене одлике код других ликова, или то чини читалац код јунака наратива који чита.

Будући да наратор у „Доручку” види утваре, онда и он мора припадати њиховом свету, или барем имати остварен контакт с оним светом, уколико следимо уверење да вампира може видети само његово дете, или они који су рођени у одређене дане, као и на одређени начин, а они такође након смрти постају вампири; дакле, јунак или јесте вампир, или ће то постати. Вампир је „као и вештица, првобитно припадао само једној породици”.¹⁷ Прича нуди неколико детаља који иду у прилог томе да утваре јесу чланови његове породице и да се они јављају у његовом простору и користе његов сто и чаше, дакле нешто што припада њему, било отелотворени, као жена, или заробљени у стакленим вратима, попут осталих четворо.

¹⁶ Милорад Павћ, нав. дело, 456.

¹⁷ Веселин Чајкановић, нав. дело, 206.

Еротски аспект вампира

„Што више и слађе вучем из жениних прса,
то је више течности у чизми.”¹⁸

Кулминација приче „Доручак” настаје када се иза стаклених врата појави спаваћа соба, и на кревету она жена-утвара која се јунаку допала. Једино што нам прича нуди о њој јесте то да је „врелих зуба”, с истим таквим пољупцем. Он јој прилази и пије из њених груди, што узрокује да му се коначно утољава жеђ. Како пије, тако се једна његова чизма пуни млаком течношћу. „Мотив о вампиру-љубавнику свакако је оригиналан и стар.”¹⁹ То је на описиваном плану тематизовано поистовећивањем испијања крви и сексуалног односа. Неколико је специфичности потребно појединачно истаћи када је реч о овом делу приче. Постоји могућност тумачења наведеног сегмента као нешто другачије представе о вампирима, односно, реч је о још једној врсти демона у нашој народној традицији, а то су „инкубуси и сукубуси, ноћни демони с вампирским карактеристикама. То су демонски љубавници који запоседају мушкарце или жене, црпећи све врсте њихове енергије.”²⁰ Тиме што он сиса из њених груди црпе јој снагу, а потпора за ту идеју налази се у наредној причи, која функционише као својеврсни женски пандан „Доручку”. То је прича „Вампири и вампирице”, у којој главна јунакиња и нараторка истиче како јасно осећа да тим чином она нешто губи, а он добија.

Најпознатији вид повампирења јесте путем угриза (за врат) жртве, међутим овде је другачије, јер вампир не пије крв већ млеко. У прилог томе да ово није јединствен случај говори и роман *Кармила*, где вампирица своју жртву такође угриза за груди. Иако не можемо са сигурношћу да тврдимо да је у питању млеко, будући да читалац касније сазнаје да се његова чизма пуни крвљу, такав чин ипак асоцира на ту врсту телесне течности, али и на (вампирско) рођење, односно неку врсту (демонске) иницијације. Веома је индикативно то да јунак није могао да утоли своју жеђ вином, које функционише као метонимијска замена за крв, али јесте успео испијајући своју жртву, што наводи на закључак да он можда није до краја вампир, и не треба му крв већ жена, уместо његове жене коју је прерано изгубио.

У стваралаштву Милорада Павића постоји обиље ситуација у којима се сучељавају мушки и женски принцип, који онда доводе

¹⁸ Милорад Павић, нав. дело, 458.

¹⁹ Веселин Чајкановић, нав. дело, 210.

²⁰ Марија Шаровић, „Крв у наративима и представама о вампирима”, 295.

до нарочитих заплета, било у причама, било у романима. Ову сцену можемо протумачити и на нешто једноставнији начин – уколико претпоставимо да је она вампирица, онда он сисањем њене крви и сам постаје вампир. Наведено отвара два асоцијативна круга у тумачењу, од којих би се први односио на мајчино млеко и дојење, а други на паразитско вампирско храњење. Повезница између млека и крви јесте да су обе течности животодавне и означавају нови живот за јунака. Следствено томе, потребно је указати и на то да сисање крви из њених груди може да алудира и на сексуални чин, који је у складу са теоријом Сигмунда Фројда везан за чин дојења. Наиме, према Фројдовој теорији дете у оралној фази психосексуалног развоја сву либидиналну енергију везује за предео уста (усана и језика), због чега до чина задовољења те енергије може да дође сисањем мајке. Могуће је остати „фиксиран” у овој фази развоја и касније у току живота, уколико на време нису задовољене дететове потребе. Дакле, постоје барем два могућа начина тумачења улоге крви у Павићевим причама са вампирским наративом. Контакт са крвљу вампир заправо долази у контакт са животом, и све радње које чини, било људима било животињама, полазе од премисе да он жели да одржава своју (неприродну) егзистенцију. Поткрепљење за дату тврдњу налазимо и у сведочанству Слободана Зечевића, који каже: „Мислило се да вампири пију крв људима како би се домогли животних функција.”²¹ Притом, то не чине да би се вратили у свет живих, већ да би се одржали, егзистирајући између света живих и света мртвих.

Саодносно томе, ваљало би подсетити да у роману *Гроф Дракула* постоји сцена у којој једна од јунакиња сиса крв из Дракулиних груди, што подједнако асоцира на дојење, с том дистинкцијом да је код Брема Стокера замењена позиција мушкарца и жене (демон-кваритељ постаје онај који храни своје потенцијално вампирско чедо са груди). Дојење остварује директну асоцијацију на узраст бебе кроз, који свака јединка пролази, када је млеко главни извор хране, као што је за вампире то крв, чиме су млеко и крв доведени у везу и путем исхране и суштински поистовећени. Стога „неки писци вампирских прича помињу управо груди као извор хране”.²² Поред тога што мајчинско дојење сматрамо примарним, Марија Шаровић помиње и људско семе као течност „са којом је крв, на симболичкој равни, међусобно замењива”.²³ Наведено можемо поткрепити тиме да се чин повампирења главног јунака, или чин обнављања његовог живота, дешава у простору спаваће собе, а

²¹ Слободан Зечевић, нав. дело, 114.

²² Марија Шаровић, „Крв у наративима и представама о вампирима”, 297.

²³ Исто, 288.

време које је јунак одабрао за то јесте ноћ, чиме је створен специфичан хронотоп за деловање вампира. У међусобној интеракцији оба ова лика нешто губе, она крв и млеко, а он семе. Подразумевано је да су обоје изгубили и значајну количину енергије. Слична ситуација влада и у *Хазарском речнику*, односно у причи „Војвода Дракул”, где Дракула одводи Ефросинију у своју ложницу. На такав начин делују и сви демони инкубуси, са којима вампир има значајних сличности.

Крв може бити и универзалнија метафора од оне која уобичајено јесте – метафора манипулисања енергијом уопште, било да се она јавља у облику крви, неке друге животворне телесне течности, поседа, тела итд.²⁴

Лидија Радуловић долазак вампира код жене тумачи на фону патријархалних ограничења која су постојала у заједници, преваходно на пољу међусобних односа мушакараца и жена. Након смрти, вампир и даље има потребу за свим оним што је одлика људских бића, па тако и за сексуалним општењем. Познато је да се из таквих веза могу родити потомци – вампировићи, који имају и људску и демонску природу – а постаће и сами вампири након смрти. Притом, они то неко време нису, и имају могућност избора док живе у реалном свету, али после њихове смрти подузимају се посебне мере опреза. Дакле, то нас упућује да „представе о његовој насушној потреби за сексуалним односом јесу заправо само део дискурса о ’урођеном мушком сексуалном нагону’ који чак и на оностраној равни изналази начине за задовољењем”.²⁵ Ко је нападач а ко жртва, посебно је проблематизовано у хорор-продукцији, од романа *Кармила* до савременог доба.

Шта вампири доручкују?

„Најзад један људски доручак место оних сплачина.”²⁶

Завршни сегмент приче је посебно интерпретативно занимљив, а ради потпунијег разумевања наводимо га у целости:

Ко си ти – упитих је. За дивно чудо, она одговори: Ја могу бити само једна једина особа. Она, што сада држи у руци три кључа:

²⁴ Исто, 294.

²⁵ Лидија Радуловић, „Вампир: осујећени митски предак и симбол осујећеног мушког сексуалног потенцијала”, *Енџеоанџројолошки проблеми*, 1, 1, 2006, 198.

²⁶ Милорад Павић, нав. дело, 459.

твоју књигу, у тој књизи твоју причу Доручак и управо у тој причи читам реченицу: Одсад ћу ја јести кобасицу кувану у чају од киселих јабука.²⁷

Јелена Марићевић Балаћ истиче оно што је важно не занемарити: иако ритуал у кревету почиње после поноћи, реч је о доручку, а не о вечери. Објашњење за то би могла бити појава Николе Пастрмца са петлом у рукама, који доноси светлост, дакле почетак дана, а тиме и времена за доручак. „Време у којем се одиграва приповетка стога може да буде време између Кокосцјег Божића (2. јануар) и Божића (7. јануар), које је [...] знак почетка 'глувог доба године' које траје од Божића до Богојављења.”²⁸ Осим што је петао означио крај ноћи, он је прекинуо потенцијални љубавни однос између јунака. Никола Пастрмац је вукодлак, а будући да се они изједначавају са вампирима, и њега можемо посматрати као још једног вампироликог јунака приче.

Повољно је задржати се на креативним изневеравањима традиције које је Милорад Павић унео у своја дела. Наиме, када покушамо да сумирамо оно што смо сазнали из приче „Доручак”, као и оно што се може закључити о јунацима, и даље остају питања на која није могуће дати једнозначан одговор, што јесте типична одлика Павићеве прозе. С једне стране, не знамо да ли је главни јунак смртно рањен, па се повампирио, или постаје угрожен од стране својих ближњих. Наведено је супротно ономе што традиционалне представе тврде, да је вампир тај који је опасан за породицу. С друге стране, постоје и сведочења по којима вампир ради све оно што му ближњи кажу, па они могу да га отерају у смрт или чине зло дугим људима уз његову помоћ. Такође, ни ово не одговара у потпуности дешавањима у причи, где јунак не чини зло никоме. Ако су вампири утваре, а не он, тада постоји мрачан колектив спрам светлог појединца.

У овој причи недостају, такође, два битна атрибута вампира: покров и гробно место. Наиме, јунак нема начина да провери да ли су утваре вампири или су то неке друге нечисте силе, јер не долазе и не враћају се у гроб. Затим, не зна ко су они, па не може да узме нешто што је припадало њима, изврши потребне обреде и тако провери јесу ли они заиста вампири. Такође, они не носе ни свој покров са собом, а једини члан од пет утвара с којим он остварује контакт јесте жена, али када се она појави у овом свету, налик је на реалну жену, односно нема визуелна својства вампира да би

²⁷ Исто.

²⁸ Јелена Марићевић, „Барок у белетристичком опусу Милорада Павића”, докторска дисертација, Нови Сад 2016, 234.

тако могао да идентификује припада ли им или не. Једино што наводи на траг да је она вампирица јесу зуби. Специфичност приче, коју бисмо могли да третирамо као њену предност, јесте то што до самог краја нисмо сигурни који од јунака је вампир, да ли је то главни јунак, жена с којом се нађе у постељи, обоје или заправо ниједно од њих, или су то сви ликови приче.

С друге стране огледала

„Мора се трагати за парним одјецима и огледалима, морају се непарна огледала хватати парним да би се досегло до спознаје о правом пралику.”²⁹

Наредна прича о којој ћемо говорити јесте „Вампири и вампирице”. „Доручак” поставља питање да ли је вампир наратор, односно главни јунак, или су то пет утвара, посебно жена која има вреле зубе, а управо ова прича нуди неке варијанте одговора на то питање. Почетак садржи неколико описа и детаља који су се јавили и у „Доручку”, с том разликом да је сада нараторка жена о којој је реч у прошлој причи. Читамо њене мисли и дешавања у постељи и око ње из њене перспективе. Она је та која сада види њега како спава у кревету и у сну говори њено име. Изненађује је и пече врелина његових зуба у пољупцу. „Код жена, ујед вампира изазива експлозију хистерије, разуздане сексуалности и жеља које руше табуе и норме понашања западноевропских друштава.”³⁰ Јавља се репетитивна сцена сисања из њених груди – напитка за који ниједно од њих не зна шта је. Након тумачења о крви, млеку и семену које смо истакли када је било речи о „Доручку”, сада имамо потпору за то да напиток из њених груди може бити и крв и млеко, можда чак и оба истовремено.

Када упоредимо одређене елементе ове две приче, важно је нагласити како у „Вампирима и вампирицама” аутор не каже да се чизма пуни крвљу, већ само да је то нешто топло, што иде у прилог претходним тумачењима телесних течности. Демонске одлика помагача Николе из прошле приче сада има собарица Николета. Јунакиња изводи закључак да су сви с оне стране стакла вампири и вампирице. Николета и она су такође вампирице; међутим, није јој сасвим јасно ко је онда он. Ова прича додатно продубљује недоумицу коју је „Доручак” оставио отвореном, а то је ко је заиста мушка фигура у обе приче, колико је демонски обележена а колико

²⁹ Ана Радин, *Приче о вампирима*, Просвета, Београд 1998, 290.

³⁰ Невена Даковић, Биљана Митровић, „Балканска крв. Балкански вампири и Дракула”, у: М. Детелић и Ј. Делић (ур.), нав. дело, 409.

има људске одлике, и да ли је могуће да припада у оба света. Следствено томе што је Николета од вампирске врсте, знамо да је и Никола, сасвим извесно, вампир.

Важан део приче јесте онај где се прави дистинкција између парних и непарних огледала. Као и та огледала, и ове две приче функционишу као лик и његов одраз у огледалу, односно као да је с једне стране мушка, а с друге женска верзија приче. Тиме велики број привидних ћорсокака у које је прича водила постају заправо двосмерне улице. Слична ситуација позната нам је из романа *Хазарски речник*, где постоји један одломак који се разликује у односу на мушко и женско издање књиге, и управо то место романа јесте разлог да се два читаоца сусретну и заједно га читају, што аутор поручује у додатку свом делу. Ове две приче такође би се могле читати напореда и допуњавати међусобно, а у обе је акценат свакако на љубавном сусрету. Јунакиња поставља парно огледало поред врата која су и сама непарно, како би њега видела онаквим какав он јесте. На крају приче, она коначно схвата ко је он: „Онај који држи књигу моје судбине у руци, књигу под насловом *Предео насликан чајем* и управо у њој чита следеће редове: „И тако се Витача Милут, јунакиња овог романа заљубила у читаоца своје књиге.”³¹ Видимо да је ова прича заправо саставни део романа *Предео сликан чајем*, и она није једина о којој ћемо овом приликом говорити, а која је део обимнијег ауторовог остварења. Уколико се вратимо на то како се завршава прича „Доручак”, сигурно је да ћемо запазити извесне подударности. Ове две приче обједињује Ана Радин, када читалац први пут сретне мотив вампира у „Доручку”, он „одмах добија информацију о његовој неомитској подлози али не и о томе да ће неколико година касније, у роману *Предео сликан чајем*, присуствовати практично истој сцени. Разлика ће бити једино у лику приповедача: у првом случају јунака крвопије, а у другом његове жртве.”³²

Један део приче „Вампири и вампирице” посебно је знаковит будући да представља својеврсну синтезу загонетке и одгонетке истовремено. Он гласи:

Све ми – и Ифигенија и Дездемона и Татјана Дмитријевна Ларина и ја с њима заједно с мојом Николетом све смо ми вампирице! [...] Има ту једна разлика. Те вампирице не сисају твоју крв. [...] А доје те обилато својим млеком, својом песмом, коју ти не чујеш и својом љубављу која жуди за тобом као за живом земљом што може

³¹ Ана Радин, *Приче о вампирима*, 291.

³² Ана Радин, *Мотив вампира у митју и књижевности*, Просвета, Београд 1996, 209.

човека родити, а ти све то претвараш у пуну чизму крви. Праве крви. И ко је сада вампир?³³

Чини се да Милорад Павић у обе ове приче с намером жели да буде истовремено и тајанствен и јасан, тако да читаоци буду у сталној недоумици, али и да им понуди литерарне алате да ту недоумицу разреше самостално, или уз помоћ других текстова са којима су приче међусобно у додиру. Вампир из предања и традицијских обредних радњи прелази у вампира који живи међу корицама књига и насловима прича. Павићев литерарни вампир почиње свој век у „Доручку”, а завршава га у „Вампирима и вампирицама”. „Павић је у вампире преобразио најважније књижевне чиниоце: осим јунака – само књижевно дело и његове читаоце.”³⁴

Вампир, видар туге и сејач семена беле трске

„Њена лепота била се у тој смрти поделила на сурутку и згрушано млеко, а на дну видела су се једна уста што држе корен трске...”³⁵

Прича која се умногоме разликује од „Доручка” и „Вампира и вампирица” али ипак садржи одређене повезнице са њима јесте „Војвода Дракул”. Она представља други тип вампирског који је присутан код Милорада Павића. Након вампира из претходне две приче, војвода Дракул је од самог почетка одређен директном асоцијацијом на чувени роман Брема Стокера, као и на румунског војводу, познатог по свирепостима. Прича је настала издвајањем одломка из *Хазарског речника*, везаног за одредницу „Ефросинија Лукаревић”. Дакле, то је још један од бројних поступака Милорада Павића којим је створио извесне забуне (или хотимичне мистификације) око својих дела. Познато је да је многе приче на различитим местима објавио под различитим именом, да је знао да промени почетак или крај приче или да измени редослед пасуса, па да је поново објави као нову причу. Овде је ситуација слична, а део романа објављен је као засебна прича у антологији *Приче о вампирима* Ане Радин. За Ефросинију Лукаревић „причало се, наиме, да је као девојка била Мора, када се удала да је постала вештица, а да ће после смрти остати вампируша за три године”.³⁶ Овај опис изгледа као да је у потпуности преузет од Тихомира

³³ Ана Радин, *Приче о вампирима*, 292.

³⁴ Ана Радин, *Мојив вампира у митју и књижевности*, 207.

³⁵ Милорад Павић, *Хазарски речник*, Космос издаваштво, Београд 2021, 205.

³⁶ Исто, 203.

Ђорђевића, који бележи да се „у Пољцима верује да жена која је за живота мора, удајом постаје вештица а смрћу вампирица”.³⁷ Када је преминуо њен љубавник, Самуел Коен, Ефросинија је потражила помоћ од влашког војводе Дракула, јер је он чувени видар за тугу. Као што је раније речено, Дракула није отворена претња за Ефросинију, већ се чини као помагач, кога је она сама потражила. Правио је напитке за слатке смрти и увек му је двор био пун вампира, који су од њега тражили да поново умру, будући да им је то једини додир са животом. У „Доручку” јунак посредством дешавања у спаваћој соби долази у додир са животом, у „Вампирима и вампирицама” све се то наставља, у помало измењеној перспективи, а овде вампири прелазе ивицу живота да би дошли у контакт с њим. Вампири су певали песму која говори о томе шта је бела трска и о њеној разорној плодности. Тако бивају симболички вестници смрти која ће неминовно уследити. Дракул је Ефросинију одвео у своју ложницу, а наредног дана нашли су је на обали Дунава, мртву, оплођену семеном беле трске. Видимо да вампир од помагача поново пролази кроз процес трансформације у претњу телесном интегритету. Сумирањем приче долазимо до тога да је сама појава имена Дракул значила да је он потенцијална невоља за јунакињу приче, затим се испоставља да јој он пружа оно што је она и желела, док трећа визура показује да је он ипак остао веран ономе што је прбовитно значио – носилац смрти, како у предањима тако и у роману. По Павићу, о њеној смрти говори народна песма забележена у Котору 1721. под насловом „Латинска дивојка и влашки војвода Дракул”. За Дракулу Павић пише да је то личност по имену Влад Малеску, која је заиста живела у Трансилванији на граници 17. и 18. века. У овој причи је већ у наслову исправљена (намерна) грешка Брема Стокера о томе да је Дракула војвода, а не гроф. Као што је Брем Стокер романом створио својеврсни мост између разлика Истока и Запада, тако овде лик Дракуле функционише као својеврсни мост од Ефросиније Лукаревић ка Самуелу Коену, тиме што ју је одвео у смрт, односно њему. Дакле, он постаје мост од жене ка мушкарцу, али и од живота ка смрти. Када је о *Хазарском речнику* реч, одредница о Ефросинији Лукаревић од изузетног је значаја за разумевање улоге коју је Самуел Коен одиграо, како у њеном животу тако и у самом роману, будући да је један од водећих јунака носилаца збивања у делу.

Погодно за сумирање реченог јесте становиште Ане Радин о томе да је на митску основу Павић надоградио много фантастичких и зачудних елемената, али да као предложак и даље остаје

³⁷ Тихомир Ђорђевић, нав. дело, 168.

митско-фолклорно наслеђе.³⁸ Видели смо да Павић не проблематизује ни превентивне ни одбрамбене мере против вампира и вампирења, једино чега има јесу поступци контаминације.

Традицијско, вампирско и фантастичко

У традиционалним представама о вампирима народна веровања нуде одређена решења како је могуће предупредити повампирење или, уколико до њега дође, како зауставити негативне радње које повампирили човек може да предузме. Вампиру се може помоћи вером, односно исповешћу и окајавањем грехова које је починио у животу. Свега овога код Милорада Павића нема, он не жели да понуди решење за вампирско у човеку, јер кад би то учинио, приче не би могле да се одрже, односно изгубиле би оно што је потребно за легитимност заплета, као и напетост радње. „Павићеве приче потврђују свог творца као великог мајстора фантастике, али и фантастику као његову (литерарну) судбину.”³⁹ Хронолошким посматрањем дела о којима смо говорили запажамо да је у првој причи ове тематике аутор оставио читаоцима да сами одгонетају природу фантастичког, док се у *Хазарском речнику*, односно „Војводи Дракулу”, држао најпознатијих елемената вампирског, а напоследку, у „Вампирима и вампирицама”, директније упућује из ког угла прича може да се посматра. Последња поменута прича повезаношћу са „Доручком” затвара један од могућих кругова говора о вампирима у опусу Милорада Павића. Несумњиво је значајна чињеница да је назив „вампир” још у XVIII веку био својеврстан „бренд” српске културе.⁴⁰ Од тада до данас он то и остаје (уз извесна „ребрендирања”), а уједно је и један од разлога зашто интересовање за вампирски наратив у књижевности траје до данас. Закључујемо да су приче о вампирима несумњиво један од значајних културних капитала, како српске литературе, тако и читаве традиције.

Марија С. Цветићанин
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Српска књижевност
Мастер студије
cveticaninmarija435@gmail.com

³⁸ Ана Радин, *Мотив вампира у митју и књижевности*, 212.

³⁹ Сава Дамјанов, „Фантастика као (литерарна) судбина”, у: *Врјови нестварној*, Службени гласник, Београд 2011, 349.

⁴⁰ Лидија Радуловић, нав. дело, 182.

У НАРАТИВНОМ МОЗАИКУ

Марко Недић, *Поетички изазови и дрући о'леди*, Академска књига, Нови Сад 2023

Трајна посвећеност Марка Недића истраживању савремене српске прозе изнедрила је нову књигу огледа о њеним поетичким и развојним токовима. Са аналитичком сондом дубоко у слојевима прозних структура најбољих наших модерних приповедача и романсијера, аутор бележи промене које утичу на измењен статус њихових дела у актуелном тренутку. Сам статус књижевности у данашњем времену промењен је у односу на педесете године прошлог века, што је период који представља почетну тачку нових Недићевих проучавања. Беспрекоран, непретенциозан стил учинио је ово дело питким и проширио његове домете и на изванакадемске кругове. Томе доприноси и заступљеност писаца читаних и цењених и у широј културној јавности, као што су Добрица Ћосић, Драгослав Михаиловић, Душан Ковачевић и Гроздана Олујић. Поједини аутори, попут Живојина Павловића и Слободана Стојановића, познати су и по својој делатности у оквиру филма, док су Мирослав Поповић, Миро Вуксановић, Јован Радуловић, Радован Бели Поповић и Воја Чолановић аутентичне и вредносно потврђене књижевне појаве. Јасно је, дакле, да није реч о ауторима *са маршине*, али дела или аспекти изучавања које Недић бира јесу, барем у данашњици, скрајнути у њиховој рецепцији. То чини Недићеву студију занимљивијом и важнијом, посебно што у његовом читању искрсавају хуманистички обриси човека иза персоне писца.

Наш научник одолева, ипак, искушењу да већи део текста посвети детаљима биографског или анегдотског карактера, упркос необичним судбинама књижевника о којима пише. У средишту су анализе поетичких доминанти неког писца, једног књижевног дела, или пак протагонисте романа, као у дубинско-психолошком портретисању Свете Петронијевића, јунака *Трећеј њролећа* Драгослава Михаиловића. Посебно су драгоцени уводни огледи: „Поетички изазови у савременој српској прози – Критичке опсервације” и „Поетика социјалистичког естетизма? – Генеза и рецепција”. Прегледно и свеобухватно, дат је приказ поетичких пара-

дигми које су се смењивале претходних седам деценија, са главним представницима и проблемским комплексима који су их обележили. Посматрајући актуелно стање у српској књижевности, Недић констатује како у поетичком многогласју и наративној полифонији нема места искључивости и униформности израза, тема, идеја, стилова и значења. Знак питања у наслову наредног огледа означава како је семантичко поље поетичке и могућне периодизацијске одреднице „социјалистички естетизам” и данас релативно отворено. Исцрпном анализом генезе и рецепције ове одреднице, не само у књижевности већ и у ликовној уметности, музици и архитектури, омогућена је контекстуализација неопходна за боље разумевање целе уметничке епохе. На тај начин дата је подлога за тумачење свих аутора заступљених у књизи.

И о филму и о романима Живојина Павловића писано је много протеклих деценија, па је занимљива истраживачка перспектива коју Недић бира: он пише о (ауто)поетичким знацима у његовим књигама разговора и интервјуа. Досадашњим истраживачима највећу пажњу привлачиле су Павловићеве експликације схватања филма, књижевности, као и различитих облика укрштања и међусобних утицаја ових уметности. О томе пише, на пример, Владимир Коларић, бавећи се пре свега естетичким схватањима нашег писца и редитеља. Недића, међутим, интересује стварање унутрашњег јединства уметничког дела, као и два цивилизацијска модела о којима Павловић говори: цивилизација кристала, карактеристична за западњачки начин мишљења и деловања, и цивилизација аморфије, карактеристична за источњачки начин мишљења и живота. У нужном преплитању једног и другог модела наратије, западног начина причања и источњачког „чарања”, Недић налази неке од основних вредности Павловићеве стваралачке поетике, али и отвореност и ширину које га привлаче и код других аутора.

Изворна неискључивост и отвореност за сарадњу ради интереса културе и народа којима је служио посебно су важне у сагледавању стваралачке личности и поетике Добрице Ћосића. Будући да Недић мноштво „(ауто)поетичких и (ауто)етичких исказа” налази у наративним портретима савременика у Ћосићевим *Пријатељима*, овај оглед могао се наћи одмах иза текста о Павловићу. Пратећи, ипак, хронологију Ћосићевог рада, први текст је о критичкој рецепцији и мотивацији првенца *Далеко је сунце*. Нагласак на познатој чињеници да су године по ослобођењу земље од окупатора, од 1945. до 1950, биле обележене видним идеолошким усмеравањима стваралачких идеја и праксе у складу с теоријским поставкама социјалистичког реализма и политичким захтевима комунистичког режима, неопходан је ради сагледавања значаја и домета првог романа Добрице Ћосића. Означен као један од важнијих „међаша” српске књижевности на почетку друге половине двадесетог века, роман је у Недићевом огледу посматран и друштвеноисторијски, али и у естетском

и поетичком смислу. Аутор у својим текстовима не претерује у вредносној оцени романа о којима пише. Он истиче да је Ћосићев првенац с разлогом засењен његовим другим прозним остварењима, али има снажну свест о важности његовог културноисторијског и књижевноеволутивног статуса, као и код других романа које бира за предмет анализе.

Треће њролеће Драгослава Михаиловића мање је присутно у рецепцији овог писца, али уз контекстуализацију и анализу наративног поступка у роману, као и бравурозну анализу главног јунака, Недић приближава читаоцима овај роман и подстиче на поновна читања. Значајан је увид о извесној комплементарности између протагонисте, Свете Петронијевића, и лика Јове Веселиновића из Михаиловићевог романа *Злоћвори*. Како је у уводном поглављу сугерисано, еволуција српске књижевности од педесетих година прошлог века водила је провереним слојевима прозне структуре, али и захтевала обнову и иновацију стандардног наративног проседа. Михаиловић је један од аутора који је то учинио на аутентичан начин, уз модернизацију реалистичког стилског поступка. Наш научник није личан у својим текстовима, већ задржава одмереност, објективност и научни тон, али без уштогљености и сувопарности. Зато је нарочито значајан његов исказ о Михаиловићу:

Срећа је за српску књижевност и њене садашње критичке представе развојних и поетичких токова савремене српске прозе што је књижевно дело једног таквог писца настајало у последњим деценијама двадесетог и првим деценијама садашњег века.

Једнак суд, личан колико и објективан, има и о Добрици Ћосићу. Мада су у тексту о наративним портретима савременика у *Пријатељима* истакнуте више његове људске него поетичке особине, то омогућује да се сагледа колико је доминантна политичка перспектива, из које су његово књижевно дело и његова личност најчешће процењивани, нанела немалу штету потпунијем тумачењу и вредновању његовог опуса.

Потреба да се пружи обухватније тумачење и вредновање дела Слободана Стојановића подстакла је Недића да пише о мање запаженом делу његовог стваралаштва. Он доказује да се Стојановић врло успешно огледао у писању наративне прозе, иако је нашој културној јавности познат најпре као аутор драма, телевизијских серија, филмских сценарија и есеја о драми. Као и протагонисти других писаца којима се Недић бави у новој књизи, и Стојановићеви јунаци обележени су драматичним и у основи противуречним животним ситуацијама и последицама сложених историјских, друштвених и идеолошких прилика. За Недића је посебно инспиративна пракса сељења једног књижевног жанра у други: Стојановић преноси свој роман *Учићељ* у сценарио за истоимену телевизијску серију, али поступа и потпуно обрнуто, накнадним претварањем свог сценарија за телевизијски филм о Милени Павловић Барили у роман *Девојка са лампом*. Није необично отуда што Недић пише баш о

драмској адаптацији ненаписаног романа Душана Ковачевића, *Свети Георгије убија аждаху*. Рат, породична и историјска драма, поново су у средишту пажње, као и у већини других романа тумачених у књизи. Уочљиво је, такође, да аутор за предмет анализе поново бира онај део опуса неког познатог писца који не представља типичан образац његовог писања, или његово најбоље прихваћено дело.

У складу с тим читамо и оглед о *Поврајку у Раванград* Мира Вуксановића, у ком се стилски елементи донекле издвајају из његовог доминантног наративног усмерења. Отвореност структуре према новим могућностима прозног израза, али и прстодушна отвореност према људима, стављају ове приповести у ред значајних књижевних сведочења српских писаца о својим савременицима. Књига припада прози урбане оријентације, што је приближава Стојановићевом делу, док продуктивни минималистички наративни облици, слични краћим прозним формама, подсећају на мале форме Радована Белог Марковића у трећем делу студије. Марковић је, записује Недић, подједнако цењен и од критике стандардне методолошке оријентације, и од оне која у први план истиче ауторску иновативност у форми и језику. Осврт на мозаички модел по ком је компонован највећи број његових дужих приповедака упућује на Недићево интересовање за овај модел и у романескним стварењима.

Пишући о несвакидашњој књижевној судбини Мирослава Поповића, аутор запажа наглашено мозаичку основу његове композиције, посебно његовог најбољег романа *Судбине*. У огледу се вешто прати и анализира не само један фабулативни ток већ неколико паралелних токова, који се додирују, међусобно условљавају, или наизглед теку независно један од других. У Недићевој интерпретацији постају очити сложеност овог романа и његова вредност, али и поетичке одлике писаца који ће остати трајна имена наше новије књижевности. Мирослав Поповић, попут Ћосића, Михаиловића и других приповедача и романсијера које Недић цени, исказује уравнотежен, толерантан и помирителски став у односу на супротстављене стране и њихове искључиве или догматске ставове. Следећи своју мисао о иницијалној штети сваке искључивости, Поповић се не поставља као арбитар, него првенствено као сведок и медијум који верно, углавном из објективне психолошке, етичке или вредносне перспективе, преноси њихове речи. Такав став омогућује и читаоцу, како бележи Недић у једном огледу, да се *ћрене из етичке лейшарије*, и остане будан и прибран у смутним временима која трају и данас.

О бурним превирањима пише и Јован Радуловић у роману *Од Оћене до Блаје Марије*. Појединачна и колективна историјска драма у којој се нашао српски народ током операције „Олуја” у Српској Крајини уметнички је преобликована од драмске, односно сценаристичке варијанте текста, до прозе у којој преовладава минималистички тип нарације. Различити типови нарације и наративне перспективе тематизују се и у огледу о роману *Преживејши до сујра* Гроздане Олујић, који се, такође, бави ратним

збивањима и постепеним раслојавањем једне породице. Недић истражује критичку претпоставку значајну за данашњу читалачку рецепцију овог романа: какав би био развојни пут наше романсијерске да је књига објављена у времену када је и написана? Без једнозначних одговора, уз анализу њеног стила, експресивне синтаксе и померања наративне оптике, прати се могућа линија развоја, као и стварање најбитнијих тематско-мотивских чворишта у њеном опусу.

Тема идеолошке репресије и тема односа уметности и стварности саопштаване су индиректно, из такозване *off* перспективе, и у роману *Приврженост* Драга Кекановића. Специфичан стваралачки положај овог аутора, који пише ван основног културног и националног простора, у Загребу, намеће утисак о потреби бољег представљања његовог дела широј културној јавности. То потврђује и мисао Марка Недића да је мало српских књижевних имена тог ранга изван нашег матичног простора. Мотив завичаја и немогућност повратка у њега, битни и за прозу Јована Радуловића, налазе се у веома сложеном наративном мозаику са бројним сижејним токовима. Пажљиво и промишљено, Недић анализира преплитање ових токова и њихове вредносне ефекте, са циљем да покаже изворну приврженост Драга Кекановића савременој српској књижевности. Ни Воја Чолановић, изузетна личност савремене српске књижевности и културе, дуго није имао критичку рецепцију какву је заслужио. То је условљено његовом амбивалентном позицијом: био је сувише иновативан за реалисте, а с друге стране сувише реалистичан за модернисте, тј. представнике симболичко-поетске прозе и постмодернизма. Завршни текст у књизи синтетички је оглед о његовом књижевном делу које, такође, почиња на амбивалентним принципима – на једном полу животној ведрини и витализму, а на другом латентној скепси. Оцена да је реч о најаутентичнијем писцу интелектуалне, ерудитске, отворене и асоцијативне градске прозе у новијој српској књижевности није произвољна, већ је резултат дугог праћења Чолановићевог књижевног рада. У том смислу занимљиво је запажање о „правој и трајној младалачкој свежини којом зрачи његова проза”, будући да се исто може рећи и за критичке опсервације самог Недића. Несмањена спремност за суочавање са поетичким изазовима сугерише како није случајно што се у знаку витализма завршава његова нова књига огледа. Тумачење српске књижевности бива више од научног задатка и рада, у складу с хуманистичком визијом друштва коју Марко Недић негује од својих критичарских почетака.

Мср Сања П. ПЕРИЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
Докторске студије
sanjaperic3223@gmail.com

ЛИРСКА ЕГЗАЛТАЦИЈА, НАГОВЕШТАЈ КАТАРЗЕ И – ЕПИЛОГ СА ИСУСОМ

Драган Јовановић Данилов, *Кањони кроз нас*, Архипелаг, Београд 2023

Насловом своје нове песничке књиге *Кањони кроз нас* Данилов прави реплику једног наслова Божицара Шујице, који је пре скоро пола века за наслов своје књиге, такође, употребио ту песничку слику, односно, метафору *кањон*. И поред тога, овај Даниловљев наслов скоро да и не изгледа као реплика, као преинака једне већ коришћене метафоре. У сваком случају, слика кањона не спада у честе песничке реквизите, већ напротив, у оне чији потенцијал не проистиче из реинтерпретације устаљених песничких значења, но се тек потврђује значењима у конкретној реализацији чија је главна сврха повишена уметничка артикулација егзистенцијалног доживљаја. Данилов је песник који за реализацију свог уметничког надахнућа користи разноврсна језичка средства, песничке слике, метафоре и симболе, и то тако да лирску емоцију појача до највеће мере, све до егзалтације, као што то чини и у *Кањонима кроз нас*.

Своју најновију збирку Данилов почиње издвојеном уводном песмом „Кањони”, у чијем првом стиху, и то већ у првој речи тог стиха, саопштава о којој то егзистенцијалној теми започиње песничку елаборацију, а то је старост, завршна деоница егзистенције. То је једна од стандардних литерарних тема, а Данилов настоји да у својој интерпретацији постигне што јачу лирску артикулацију изводећи је у виду непосредног суочавања лирског субјекта са старашћу; његов песнички одговор је кратак и јасан, емотиван и аподиктичан, више од свега – парадоксалан: „Старост долази кад са смрћу почнемо да живимо / као са пролећем”.

И већ ту, у првом исказу, лирски субјект, који уз старост помиње и смрт, одмах прави отклон од те злокобне конотације, и то тако што користи, ни мање ни више, него метафору *пролеће*, која симболизује поновно буђење живота. Том онеобичавајућом фигуром старост се не сагледава у знаку нестајања и скончања, но у парадоксалној најави отпочињања живота са смрћу „као са пролећем”. Парадокс је у томе што завршно доба егзистенције није доба када смрт, бацајући своју тешку сенку, одводи човека низбрдицом ка ништавилу и помућује му осећање живота, већ напротив, завршно доба долази као ново пролеће егзистенције; не укида доток животног елана, но удахњује човеку снагу за нове изазове, и поред тога што из стварности почињу да пристижу опомене на неминућу смрт и одлазак у ништавило. Старост није доба које појачано опомиње на предстојеће опраштање са животом, но је, у ствари, време у којем човек прелази са пуног и непомућеног живота на суживот са смрћу. То никако не значи ни најаву краја, нити уноси клицу празнине и нестајања која клија и расте у самом човековом бићу; утолико је то посебна

животна ситуација у којој човек, напротив, открива нешто друкчији прилив животне енергије, и то такав да му се егзистенција конкретизује у новој конотацији и њеног смисла и њеног квалитета. Старост није пуко суочавање са нестајањем, но она човеку доноси посебну врсту животног динамизма који подразумева несмањени интензитет испуњавања и потврђивања егзистенције.

Своју песничку идеју о интензификацији човековог постојања у позним годинама Данилов поткрепљује откривајући како се у том животном добу мења осећање живота које, дакле, не прелази на пут апсолутизације смрти и ништавила, но остаје на истом путу, путу живота, уз предност коју омогућују искуство и нови изазов. Овај модерни песник интензивне лирске осећајности, пошто начини парадоксални обрт на тему старости, неће сасвим да поштеди лирски субјект суморних увида о неминовности смрти, но и у следећем исказу још једном подсећа на тај усуд, али то чини врло вешто, подсећањем на то да нема тог знања, те алхемије, која би живом створу пружила могућност да некако превари смрт. Нема, дакле, решења за ограниченост егзистенције ни у каквој превари; на превару се не може рачунати у суочавању са неминовношћу краја, ни у песничкој артикулацији те теме. А смисао непосредног увида какав доноси старост, увида о пролазности егзистенције и неминовности смрти, огледа се у томе да и поред таквих увида човек налази у свом бићу изворе виталности, те може да, покренут унутарњим зовом живота, усмери себе са танатолошких размишљања, на другу страну, на ново потврђивање егзистенције њом самом, истицањем њеног смисла и вредности, а то ће рећи што квалитетнијим постојањем, тананијим потврђивањем животодајне и творачке моћи у себи самом. Старост која, дакле, није доба ослабљеног, но препорођеног животног елана, долази тако што покреће у човеку деликатнији осећај за вредност егзистенције и омогућује подизање њеног квалитета; ни у старости човек се не предаје предосећању смрти и страху од ње, већ одговара по импулсу животворности, који је примарни унутарњи импулс егзистенције.

Из неминовности смрти, према томе, не произлази ни коначна истина, ни сва мера човекове егзистенције, па ни у старости, поготово не тада када смрт стане да му се надвија над животом, зато што егзистенција и у суседству смрти наставља да проналази у самој себи, у свом још непресахлом извору, животворне сокове, тако да човек и даље осећа у себи зов и пулсирање живота, и то не по инерцији, већ по још јаснијем увиђању посебности и драгоцености егзистенције. И у старости, без обзира на неизбежну смрт и предстојећи прелазак у ништавило, човекова егзистенција се наставља, ни умањено ни обесмишљено, но у својој непобитности, и тиме обновљена, сама трасира себи пут кроз позне јој године, као што се река пробија кроз уске теснаце кањона.

Не доводи Данилов лирски субјект пред живописни приказ кањона ради малог предаха, већ ради тога да би песничком сликом појачао уметничку интерпретацију и аргументацију свога виђења егзистенцијалне завршнице, рачунајући с тим да приказ стеновитог теснаца кроз који протиче река има своју лепоту. Слика кањона је песничка слика, то је Даниловљев проналазак за аргументацију идеје о мењању човекове егзистенције у њеној позној етапи, а та аргументација која је убедљива до неодољивости, не друкчије, но управо са своје лепоте, јер кањон није ни провалија, ни бездан, већ необичан, па тако и леп, дубоки усек међу стенама кроз који вода налази себи пут. Необичан и леп утолико што се стрме стеновите обале огледају у смиреној воденој матици, под пригушеним светлостима које допиру однекуд, са космичке висине небеског свода, да површину воде претворе у огледало које претвара тамне водене дубине у удвојену слику стена и неба. Данилов од слике кањона прави песничку слику, која је уједно и метафора, фигура симболичког означавања егзистенције како се пробија кроз најуже теснаце, из једног у неки нови.

Своју апорију о животу и настављању живота, и поред неминовности смрти, Данилов не објашњава и не аргументује друкчије него лирски и метафорично, тако да најпре скрене пажњу на један приказ из стварности, на једну од оних живописних слика на Земљином рељефу, слику речног кањона, да би њоме поткрепио своје виђење старости, тог завршног доба егзистенције, када у човеку почиње да сазрева мисао о томе да усуд егзистенције није у смрти, но једино у животу и настављању живота његовим новим стварањем. Никако друкчије до креацијом, а креација подразумева и нови квалитет. За ову мисао модерни песник, у својој упорној и издашној инвенцији, проналази метафоричну слику, како би је учинио не само лепом и неодољивом но и наставио је развијајући симболички дискурс и појачавајући га узлазним активистичком конотацијом пошто заврши слику кањона: „На овом месту река напушта своју / уздржаност наратора и постаје дивља”. Лирски субјект уводи слику сурове природе и неукротиве реке управо као сликовиту најаву обновљене и незауостављиве егзистенције у себи самом, тако да још непосредније осети себе у реци егзистенције, и пренесе у свој говор још и интенцију неукротивости.

И док стрме стене кањона делују сурово и дивље, дотле ни река није слика питомости, но несмањене моћи и неукротивости, какву лирски субјект призива и за егзистенцију, у свом тумачењу њене завршне деонице, која укључује и најављује не смиривање и опуштање, већ нови динамизам: „Кањони, господо, то нису резиденције”. Лирски субјект прихвата и ову објаву Данилова, који му се убрзо и одужује тако што га одводи пред слику не мање лепоте, слику „вечери које пламте”, у које увиру збуњујуће воде кањона као у своје ушће, што је врхунац песме,

њена поента: „Испоручени смо кањонима, тим великим читачима / светих текстова, да нас њихове збуњујуће воде / однесу у вечери које пламте”. За то место песме о старости, Данилов проналази ону песничку слику, уједно, и метафору, помоћу које стиже до поенте у својој уметничкој интерпретацији завршног доба живота; то су *вечери које ѿламѿе*, што је фигура за означавање посебног сјаја егзистенције који она добија на свом измаку.

Коначна истина егзистенције, дакле, не налази се у усуду смрти, већ у завршној ватри до које се егзистенција распламсава пре но што смрт значи њен крај. Јер егзистенција и јесте ватра, као што је то пре Данилова метафорично говорио и Бранко Миљковић, његов претходник, такође велики песник онтичког надахнућа и неукротиве песничке речи. Пошто у својој симболици представљања егзистенције као ватре, метафора *вечери које ѿламѿе* носи импликацију да ватра егзистенције није вечна ватра, може се рећи да је та метафора унеколико и опомена на предстојећи престанак егзистенције, па да утолико модификује повишено осећање задивљености обновом живота у имплицитно подсећање на суморни исход егзистенције, подсећање које, самим тим што није експлицитно, не преноси тежиште на предстојећи крај егзистенције, но га апстрахује, тако да ипак назначује и нијансу трагичног осећања живота. Може се рећи да овом поентом, њеном сложенем симболиком, Данилов употпуњује лирски занос и полет у својој артикулацији егзистенцијалног доживљаја том трагичном конотацијом и катарзом, само што је она апстрахована.

Песничка слика *вечери које ѿламѿе*, осим визуелних, носи у себи и метафоричке и асоцијативне схематизације и добија сложенија значења. С једне стране, интензификује се лирско поистовећивање са егзистенцијом која се, дакле, тек у свом завршном обнављању распламсава, а с друге, фигура вечери асоцира на ноћ, значи и на крај егзистенције и прелазак у ништавило, тако да повишени лирски доживљај добија трагични призвук жаљења и горчине, што у лирску емоцију уводи и призвук катарзе. У песми о целини човекове егзистенције та трагична конотација не достиже јачину климакса, но је тек наговештај грозе због трагичног исхода егзистенције, тог апстрахованог климакса у драми егзистенције, што је уједно и прелазак у епилог песме.

Данилов окончава *Кањоне* епилогом од седам завршних стихова, колико је потребно лирском субјекту да, после апстраховане и удаљене катарзе, употпуни егзистенцијални доживљај управо расплетом егзистенције, и тиме заокружи своју песничку интерпретацију целоживотног искуства.

Ако је успео да егзистенцију, њен коначни исход и њену меру, разлучи од усуда смрти, и сасвим се посвети животворности егзистенције, лирски субјект се ипак не заварав, не упада у замку патоса и хипостазе свог парадоксалног открића пролећа у завршници егзистенције. Понесен

својим открићем посебне виталности у позном добу живота, он оберучке прима Даниловљеву естетизовану песничку слику кањона као симбола излаза и неукротивости, као, и неодољиву песничку интензификацију егзистенцијалног доживљаја и лирског поистовећивања себе и егзистенције, али након поенте увиђа и то да је то постигнуће такво и толико да егзистенцију не спасава од ништавила, већ тек разлучује, тако да он, не без горчине, но са појачаном горчином, осећа како ни самог себе, ни ту светлост, до које је доспео идући за песничком артикулацијом распламсавања егзистенције, не може да доживи у конотацији спасоносног просветљења, већ као слабашно светлуцање свица у тами, који је као „мали / безначајни апостол који је летео у сопственој / срамоти и понижењу и који нигде није видео зло”.

Преокрет који следи из поенте преокреће ток песме из лирског заноса ка драмској катарзи трагичног завршетка егзистенције, који следи неминовно, по сили зле коби. После таквог преокрета песма прелази у посебан епилог, у виду обраћања лирског субјекта никоме другоме до Исусу, којем се лирски субјект обраћа као своме божанству, ономе којем дугује сву светлост своје лирске осећајности. Такође, своме божанском саговорнику, ономе ко може боље но ико други да разуме и емпатијски осети ту његову новооткривену истину о трагичности сопствене егзистенције, овде, на овоме свету, од почетка по до њеног краја кад год он да буде, горку истину да та егзистенција, такође, као и Исусова, окончава овосветским поразом казне и страдања.

Пред божанском инстанцијом лирски субјект не саопштава своје горко егзистенцијално искуство ни огорчено, ни ојађено, већ песнички неукротно и лирски сетно, и поврх свега, естетизовано: „Ти си ми овде прикачио крила да у тунелу између / Тебе и мене неки прсти пребирају по костима / мог тела као по жицама харфе, Исусе”.

Као што је парадоксалан почетак, тако је парадоксалан и епилог *Кањона*, песме у којој Данилов артикулише целину човековог егзистенцијалног искуства, укључујући и искуство њене завршне деонице, деонице старости. Док је у првим стиховима подигао интензитет егзистенције до највеће мере парадоксалним наглашавањем обнављања виталности и усред старости, дотле у завршним стиховима, пошто је претходно описао целу путању егзистенције све до њеног врхунца, али и неминовног пада у ништавило, Данилов своје тотално виђење егзистенције засвођује парадоксалним обједињавањем два супротна емотивна одговора: несуздржану грозу од предстојећег преласка у ништавило надилази меланхолични поглед на егзистенцију, која и тако одлазећи не престаје да бескрај тишине украшава својим светлосним треперењем у тами, као што и танани звуци харфе испуне тишину и украсе је, а лирски субјект их призове завршним стихом песме, да би је окончао не друкчије него лепотом посебне врсте, лепотом тихе меланхолије.

Песничка значења Данилов постиже слажући једне у друге: слике и метафоричне конотације, интензивна осећања и онеобичавајуће идеје, што се све слива у парадоксалну и, изнад свега, естетизовану артикулацију егзистенцијалног доживљаја. У Даниловљевој песничкој интерпретацији човекова егзистенција не престаје да пламти, мада не задуго, но баш меланхолично и – неодољиво, попут тананог звука са жица харфе.

Стојан ЂОРЂИЋ

КУЋА ЗА ПТИЦУ ПОЕЗИЈЕ

Тања Крагујевић, *Дрво за њицицу*, Културни центар Новог Сада, Нови Сад 2023

Књига *Дрво за њицицу* Тање Крагујевић садржи седам есеја, складно укомпонованих у књигу, може се рећи срећног наслова. Писала је о Стевану Раичковићу, Владимиру Буричу, Мажани Богумили Кјелар, Ришарду Крињићком, Адаму Загајевском, Ани Ристовић и Славку Гордићу, дакле, српским, пољским и једном руском песнику, па се њено есејистичко дрво грана у овом случају на словенске песнике, иако се контекстуално рачуна са именима светске песничке баштине. Есеј о сваком песнику отпочиње по једном његовом песмом, која не представља тек пуки пример, већ је слика поетичке репрезентативности и квинтесенције колико самог есеја Тање Крагујевић, толико је и залог кохерентности књиге *Дрво за њицицу*. Једино есеј о Славку Гордићу не отпочиње песмом, већ цитатом из књиге *После руба*, с обзиром на то да је аналитички фокус ове целине на његовим књигама лирских проза.

Тања Крагујевић је за мото књиге одабрала два цитата, Кики Димуле и Адама Загајевског, који умногоме објашњавају наслов и унутрашњу концепцију књиге, јер би се поезија могла дефинисати управо стварањем дрвета за њу, али је неопходност тајне услов да птице и поезија нађу уточиште међу лишћем дрвећа. Дакле, ако се Димулина дефиниција примени на поступак Тање Крагујевић, стиче се утисак да књига *Дрво за њицицу* јесте не само есејистички већ и песнички чин писања, с обзиром на то да сваки есеј извире из песме, али се и потенцијално улива у поезију саме песникиње Тање Крагујевић. С друге стране, апострофирање тајне и еквивалентност птице и поезије сугеришу да је поезија птица у лету, а када слети на дрво, онда је нашла уточиште и одмор управо у есејистици. Птица која стоји на грани или свија на њој гнездо омогућава и песнику да застане, замисли се и осмисли наредни лет. Постојање тајне пак имплицира да је песнички наслов књиге есеја истовремено лозинка за

њено читање управо као својеврсне „лирске прозе”, заоденуте у лишће есејистике.

Тања Крагујевић је отуда одабрала песнике код којих је значајно функционализован мотив дрвета, крошње, лишћа, па и самих птица, што је неретко изразито метапоетски скопчано са њиховом песничком самосвешћу, али и њеном, посебно ако се има у виду да пише о оним песницима са којима је на необичне начине судбински повезана. Иако се пази да не дође до „огољења грозда”, тј. до откривања дигнитета тајне, читалац сазнаје да се у Раичковићевој песми „Фотографија из Сенте” открива „недостајући податак – приспео захваљујући карти ’извесне Милице Грковић’ из Новог Сада, која му шаље и фотографију из I-а разреда, из 1940. године, на којој је он, са њеним братом, Јашом Крагујевићем”. Такође, иако Раичковић није отворено спомињао име Славка Киријаковића, он је био његов „*сџирџијус мовенс*, или бар покретач онога што је препознао у раној младости, у доба буђења своје ране песничке ’самосвести’”. Дакле, Сента и чудесни судбински колоплети повезују Тању Крагујевић са Раичковићем, колико, примера ради, и необичан сусрет са Владимиром Буричем на Фестивалу поезије у Струги 1994. Разговор је требало да наставе сутрадан за доручком, међутим, те ноћи је руски песник преминуо.

Управо је за Бурича, на трагу приче о лајтмотивској кохерентности књиге *Дрво за џиџицу*, „облик” био „синоним за љубав. Оно што се рађа, настаје, и траје. ’Мржња је деструктивна. / Љубав захтева форму. // Како је тешко стварати / на столу разорене планете’ (*Кад будем сџар као земља*)”. Дрво би, дакле, била буричевска форма љубави Тање Крагујевић, која птици или поезији даје не само одмор већ и кућу, конструкцију, поредак и уређеност, не само у планетарном хаосу већ и на плану вредновања саме поезије у најширим светским оквирима.

Пишући о Ришарду Крињицком, ауторка објашњава функцију Хербертовог лирског јунака, Господина Когита, у песми „Успут”, јер, како наводи, управо он „чини да оголело дрво листа, у сложеној једноставности Господина Когита, који налази своје одговоре изазовима времена, а у овој песми и Варшаву, и историјско време преображава у ’голубији град’. Лековитост. Хранљиву суштину бића”. Иако су грлице код Крињицког на „безлисном дрвету”, дакле дрвету без тајне, лековита идеја птичјег града, тј. куће, извире управо из оног стабла које репрезентује сам Херберт, или Господин Когито. На то дрво, птице и Крињицког и многих других песника могу да се ослоне и пронађу наречену „суштину бића”.

Индикативно је и да у есеју о Адаму Загајевском имамо осврт на Хербертово протестовање

„због ишчежавања форме, због анонимности нашег света”. [...] Загајевски такође настоји да поништи „анонимност”, постојање без знакова у простору и времену, и на томе гради поетско прихватање и именовање света. [...]

враћа на поетску сцену основни песнички порив именовања детаља, ситница постојања које греју, уносе наду, и оне које их бришу, враћају их у страшни хаос поништења.

Јасно је да се овај одломак може довести у везу и са Буричевим виђењем форме као љубави, али и са одговором на питање које је Тања Крагујевић понудила насловом књиге *Дрво за њишцу*. Као што породично стабло одређује човека и спасава га својеврсне „анонимности”, тако би и дрво словенске поезије, на које слећу птице из свих светских крајева, требало да словенске песнике лише безимености, „хаоса поништења” и *руба* постојања.

Најпосле, и у песми „Чистина” Ане Ристовић, у којој се јавља слика јата поистовећеног са срцем које „прхне из крошње” уз преображај страха у радост, и у књизи *После руба* Славка Гордића, издвојена је слика *жудње у свим њравцима*: „Хтео би да будеш и зрно песка, и мушица, и латица, и огромна крошња у сјају, и птица у небеској бескрајној плавети, и сама та плавет!” Иако су наведене песничке слике потпуно поетички аутономне, повезује их Буричева програмска песма у којој субјект живи *стилоикоси*, али и срце Тање Крагујевић, које је, како каже у есеју о Раичковићу, „’разбацано’, од Сенте, Београда, до Земуна”. Можда је отуда и птица у наслову есејистичке књиге у једнини, а не у множини, баш зато што је у овом случају могуће да хераклитовски – једно подразумева све, па и да се кроз сопствено песништво искаже светско и обрнуто. То је и пут од сопствене културе преко словенског контекста до ширег светског гранања, као нераскидиви ланац стварања, који не треба изгубити из вида, како би *дрво* постало *кућа њезије* илити раичковићевска *злајна њрега*.

Пишући, наиме, о Буричу, Тања Крагујевић гради његов поетички портрет, поредећи га са Лорком, Кики Димулом, али и поезијом Слободана Зубановића, Саше Радојчића, македонског песника Ђоке Здравеског и бугарског Георгија Господинова. Есеј о „пољској Сапфо”, Мажани Богумили Кјелар, ефектно је осмишљен најпре контекстуализацијом са поетичким кредом „Реци и ја ћу бити” израелског песника Амира Ора, са којим је самерен Богумилин „Певам, и све(т) постоји”, а затим компаратистичким самеравањем и дефинисањем у односу на старојапанску поезију, позивањем на *Хиљаде листова*, *стиојине цветова* и драгоцену тумачења Кајоко Јамасаки Вукелић. На том трагу, следи есеј о Крињићком, с обзиром на његово интересовање за јапанску хаику и поезију будистичког свештеника и хаику мајстора Ису, уз огледање његове поезије у светлу Новог таласа у Пољској (Барањчак, Корнхаузер, Загајевски, Бјерезин, Боћан, Карасек, Јаворски, Корнхолд, Мочулски, Стабро, Шаруга, Херберт, Липска). Тако је и Загајевски у есеју „У потрази за сјајем” портретисан управо кроз поезику песника Новог таласа и краковске инте-

лигенције, а примарно, као и Крињицки, упоређен са Хербертом. Линија додире између есеја о Загајевском и Ани Ристовић тихо је успостављена на плану релација са Јосифом Бродским и Чеславом Милошем, али је, с обзиром на то да се ради о једном од најобимнијих есеја у књизи, поезија Ане Ристовић анализирана кроз осврте на Павела Марћинкјевича, Ролфа Јакобсена, Витолда Гомбровича, те Шимборску, Херберта, Загајевског и Зоненбергову. Најпоследње, лирска проза и сензибилитет Славка Гордића посматрани су кроз оптику српске књижевности (Андрић, Ракитић, Тонтић, Крагујевић, Милошевић), али су посве инспиративна и профињена поређења са пољским нобеловцима Чеславом Милошем и Олгом Токарчук.

У Тањи Крагујевић српска култура има не само врхунску песникињу већ и есејисткињу брушеног стила и књижевног укуса. Њена читања и разгранати компаратистички погледи дају драгоцен допринос колико науци о књижевности, толико потенцијално и самим песницима, с обзиром на снажне инспиративне импулсе који произилазе из бројних запажања и аналитичких увида. Есеји Тање Крагујевић стога су естетски чин, па би тако требало читати их и као књижевно дело, јер онда еманирају ауру тајне, о којој је писао Загајевски. Тако је било могућно да у насловној метафори дрвета читалац сагледа буричевски облик љубави, хербертовски апел за формом, излазак из анонимности у настојањима Загајевског, раичковићевску *злајну їреду* илити, најједноставније, кућу за поезију свих Словена у коју су добродошли и сви други светски песници.

Др Јелена Ђ. МАРИЋЕВИЋ БАЛАЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
jelena.maricevic@ff.uns.ac.rs

СУПРАКУЛТУРНЕ НАРАТИВНЕ ФИГУРЕ

Handbook of Diachronic Narratology, Contributions to Narrative Theory (ed. Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid), Walter de Gruyter, Berlin–Boston 2023

У уводном тексту књиге коју намеравамо да представимо, који је насловљен обазривом конструкцијом *Ка дијахронијској нараџологији*, суочавају се домети класичне и посткласичне наратологије, односно њихови текстуални и контекстуални афинитети и анимозитети.¹ Пошто

¹ То се дешава након наративног обрата у хуманистичким наукама, када све може да се употреби као наратив, јер постоји само наративна сврха а не и

код нас постоји низ релевантих приказа развоја ове теоријске дисциплине,² очекивано је да читалац располаже претходним увидима и да у пуној мери може да оцени овде промовисани корективни помак ка дијахронији. На делу је, наиме, став да наратологија потребује (и) супракултурни оквир анализе. За разлику од интеркултурних приступа, који наратолошке студије ситуирају између култура, наглашавајући њихову размену, супракултурна наратологија се позиционира понад националних култура, књижевности и периода. На тај начин се боље опсервирају трансисторијске појаве и развојне тенденције својствене наративима. Чувајући дисциплинарну аутономију (пре свега спрам културолошких наука), овај приступ посебно инсистира на наративним средствима. Свака од тих „фигура” је дакако, и културолошки сензитивна, те јој је дијахронијско сенчење и те како добродошло.³

Први плелоаје за „дијахронизацију” наратологије („The Diahronization of Narratology”, *Narrative*, no. 3, 2003) упутила је утицајна немачка англисткиња Моника Флудерник (иначе заслужна и за концепт контроверзне, а нама блиске, *иприродне наратологије*). Колико је тешко усвојити ту, рекло би се, незнатну разлику, сведоче и тешкоће у прибављању прилога (додуше, било је то у време пандемије, која је и те како утицала на научну комуникацију) за овај зборник. Поновимо стога још једном: за разлику од историјске наратологије, која испитује наративе и наративне алате синхроно, унутар одређеног историјског и социјалног контекста, дијахронијска наратологија је заинтересована управо за *еволуцију* тих алата и техника.⁴

Међу корицама ове импозантне књиге, која тежи близу два килограма и запрема око 1000 страна, васпостављају се наратолошке особености одабраних текстова током не једног миленијума. Близу четрдесет ауторских или коауторских тумачењских сензибилитета (половину студија потписују жене), са различитих наратолошких адреса, посвећени су и географски дисперзивним тачкама, диљем наше екумене. Дефиниције испитиваних категорија увек припадају датом испитивачу, и могу се разликовати од дефиниција осталих аутора. Сваки прилог се фокусира

структура. Наратив постаје вид употребе вербалних (визуелних etc. etc.) представа. *Nota bene*. Зар се тај обрат („све може да се употреби као...”) није већ одавно десио у самој уметности?

² Поменимо овом приликом само Адријану Марчетић, Дуњу Душанић и Снежану Милосављевић Милић.

³ Хришћанско средњовековље, на пример, фаворизује телеолошки концепт спасења те, у домену мотивације, наратолошки протежира сврховитост уместо каузалности. Модернизам пак, дестабилишући норме реалистичке фикције, преплиће реалистичку са елементима митске мотивације, док наступајућа авангарда, с истим циљем, у сфери мотивације афирмише посве неконвенционална правила.

⁴ У чему би се састојала дијахронијска димензија наративних техника? Рецимо, у томе *када* се (у ком периоду) приповедач посве одвојио од аутора, или *када* се усталила техника мешања приповедачевог и јунаковог гласа, или *како* је развој секуларног погледа на свет (од 16. до 18. века) утицао на наративну секвенцу, итд.

на одређену наративну категорију, унутар дате културе и језика, притом из више различитих периода. Елаборација одређених наратолошких појава снабдевена је по правилу прегледом претходних истраживања.

Дијахронијском саображавању подвргнуте су, често у интригантним компаративним сразовима унутар две или више епоха, следеће књижевности: старогрчка, латинска, византијска, јеврејска, руска, чешка, немачка, енглеска, француска, италијанска, шпанска, исландска, при чему има и одредница: „западна”, „европско средњовековље”, „на енглеском језику” и сл. Временски распон проучаваних и суочаваних наративних традиција иде од антике, средњовековља, ренесансе, барока, до премодерне књижевности, модернизма и постмодернизма. Приметан је сараднички напор, пошто су радови груписани по темама и по правилу компоновани према сету обавезујућих правила, што олакшава компаративно читање налаза насталих на основу големе грађе, рекли бисмо из свеколиког књижевног наслеђа човечанства. Сви прилози и цитати су на енглеском језику, осим када ток аргументације захтева оригинал (цитати из Пушкина су, рецимо, увек на руском). Лепа узајамност и заједништво, што и нехотице призива горчину савремене разједињености, па и на плану културе.

Палета испитивања еволуције специфичних наративних средстава (поновимо, за сваки случај: унутар оквира различитих култура, периода и жанрова) обухвата оне најмаркантније, што не значи увек и најфреквентније. Ради се о појавама као што су: нарација у првом лицу једнине, коментар наратора, наратор наспрам аутора, ликови према лицима, непоздани приповедач, тачка гледишта и перспектива, приказивање менталних стања, слободни индиректни дискурс, унутрашњи монолог, видови заплета, *реџорика* нарације (*sic!*), темпоралност, кохезија и кохеренција, приповедна секвенца, саспенс, екфразија (овога пута у старогрчким и латинским еповима, са маестрално иновираним садржином појма). Показало се да је појам *догађајности* вазда подстицајан за наратологе: анализира се у више прилога, и то у оквирима класичне грчке и латинске књижевности, у средњовековној и модерној енглеској и немачкој, те у позноантичкој јеврејској књижевности. Исто важи и за дело у делу (*mise en abyme*), раскошно приказано у дијахронијском пресеку. Следи елаборација појма наративности у поезији, усменог приповедања, метанарације и аутореференцијалности, металепсе, фикционалности те дијахронијске перспективе естетске илузије. Тек на крају овог списка схватамо да он није коначан и да је зборник пред нама намењен утемељењу једне поддисциплине, успели покушај методолошког упутства (приручник), са подразумеваном амбицијом ширења тематске лепезе и саме запремине појма.⁵

⁵ И основну тезу своје дисертације од пре више од 30 година могла бих да замислим као аденду овде понуђеног избора наративних фигура: проширила

Нас је посебно занимао сектор русистике. Осим надалеко чувених доајена академске наратологије, као што су Волф Шмид и Валериј Тјупа, свој допринос анализи наратолошких алата овог пута даје и надахнута плејада млађих стручњака са више руских катедри: Андреј Агратин, Галина Жиличева, Лариса Муравјова, Вероника Зусева-Озкан и др. Свим радовима предсказујемо велику читаност и заиста добродошли продор у наставу књижевности: свежа и оригинална полазишта довела су до ванредно занимљивих и убедљивих резултата. Као неодложну видимо потребу њихових превода, ако не одмах књиге у целини, онда постепено, проблемски, одређеним поводима.

Уредник издања, угледни немачки наратолог Волф Шмид, понудио је анализу слободног индиректног дискурса, који „преноси речи, мисли, осећања, перцепције или семантичку позицију једног од приказаних ликова”. Мада потиче од аутора (све заменице и глаголска лица су представљени из његове позиције), на синтаксичком (и интерпункцијском) нивоу овај дискурс поседује лексичке, стилске и граматичке особине управног говора одређеног лика, те се тако налази у међупростору између директног и индиректног говора. Сваки језик има свој, мање или више стриктан, асортиман сигнала за ову праксу (присуство глагола говора или мисли у главној реченици, структура сложене реченице и сл.). Ово хибридно мешање мимезиса и дијегезиса (у Платоновом смислу речи) среће се увек када се ради о тренутном преузимању перспективе другог, значи и у свакодневној усменој комуникацији, у књижевности за децу, у журналистичким и колоквијалним наративима и сл.⁶

Шмид сматра да се у немачкој књижевности средњовековља, за разлику од француске књижевности истог периода, слободни индиректни дискурс не да открити, осим као преузимање француског манира. Систематски се појављује тек средином 18. века, у склопу ауторских експресивних напора, обележавајући тако мултиперспективност приповедања.

бих га фигуром анаграма илити преметаљке. Било је то оружје мог давнашњег атентата на Гињановљево тумачење повратничког романа *Село Сџејанчиково* Достојевског, као пародије на проscribeвану Гогољеву преписку. Унутар анаграма у „немотивисаном” наслову једног поглавља („О белом бичу и камаринском”) „ћутала је” доброчувана тајна: *О Белинском*. Управо је учени анаграм презимена једног од пишевих ментора допринео преусмеравању пародијске и карикатуралне жаоке дела, са Гогоља на Белинског, као правог прототипа лика Фоме Фомича Опискина, и правог кривца за робијашку судбину писца. Успостављању шире дијахронијске перспективе ове фигуре прећуткивања свакако би помогли и увиди нашег покојног професора Миливоја Јовановића (за кога је поље књижевности било крцато смислогеним анаграмима), као и увиди многобројних истраживача анаграма.

⁶ Из свог скромног преводилачког искуства могу додати да детекција таквог дискурса захтева истински наратолошки слух; и можда баш стога што се он у пракси практикује најчешће посве аутоматски, неосвештено, притом одсудно сенчећи исказ „другошћу”. Превод не би смео да пренебрегне ту интересубјективну наратолошку шару или тек пукотину на оклопу изворне нарације.

Његову ефектну уметничку примену везујемо тек уз ране Гетеове романе. Праве мајсторе ове фигуре Шмид налази у немачком постреализму и модернизму. Руска историја ове фигуре пак почиње Пушкиновом поезијом и прозом, да би свој климакс досегла у роману *Двојник* Ф. М. Достоевског, изазвавши рецепцијски скандал са своје необичне технике (био је то моменат када В. Белински напушта свога пулена, али и потез на основу којег ће М. Бахтин изнети своју чувену тезу о полифонији). Шмид открива дубоку пенетрацију ове фигуре и у нарацију Чехова, што понекад доводи до погрешног разумевања вредносног система аутора (због мешања са позицијом неког од јунака). То нам показују и примери из опуса Љермонтова, Гончарова, Гогоља, уз занимљиву Шмидову опаску да Толстој овде представља изванредан изузетак: он спада у ауторе са изразитом ауторском/приповедном перспективом; свест ликова најчешће представља кроз интензивне унутрашње монологе, или пак ироничним посезањем за овом фигуром. Период социјалистичког реализма, мада баштини и домете раних постреалистичких стваралаца (Бели, Замјатин, Пиљњак, Ремизов), углавном се (под оптужбом за буржоаски формализам) окреће стилистички монотоним и безбојним маниру. Тзв. *јуџовина* и перестројка донеле су и препород ове фигуре, поготово у опусу А. И. Солжењина.⁷

Лариса Муравјова у бриљантној анализи осветљава феномен *mise en abyme*, од дубоке прошлости све до модернистичке и постмодернистичке наративне фикције, осветљавајући га из више углова. Ради се о дублирању наративног универзума посредством својеврсног коментара, мотива двојништва, лудила, сновиђења и др. Како није ограничен само на вербални медиј, срећемо га и у визуелним, графичким, пластичним и полисемиотичним формама. Ово удвајање „на рубу понора” се у руској књижевности први пут јавља у 17. веку, под утицајем европског и пољског барока, достижући врхунац код Симеона Полоцког, Силвестра Медведева и Кариона Истомина. Таква емблематска поезија (*picta poesis*) значила је и инкорпорацију визуелних елемената у дело. Симеон Полоцки то назива *скрижаль мно҃гоу҃иѣная*, вишеграно писаније, ослоњено на метафору лавиринта (са криптичким кључем за улазак у наративни текст).

Следећа станица анализе јесте Пушкинова *Кућица у Коломни*, поема грађена на „коментарима процеса настанка поеме”. Сличан дијалог између аутора и његовог дела срећемо у *Евѣнију Оњеѣину*, са његовом самосвесном поетиком (свест о граници фикције и реалности). Овај роман у стиховима карактеришу и другачији продори дате фигуре, на

⁷ Моника Флудерник посматра исту појаву у енглеској књижевности од 1200. године до данас, у два веома инструктивна текста, указујући на успорени продор овог феномена у уметничку књижевност, што је у непосредној повезаности са појавом тзв. „психонарације” и унутрашње фокализације.

нивоу саме приче (чувени Татјанин сан, претекао из романтизма, што предсказује развој догађаја), као и мноштво других огледалских мотива.

Одређену метанаративност, односно „константну контролу структуре од стране аутора”, Муравјова открива и у Гогољевим *Мртвим душама*, баш као и наслеђе пикарског романа сервантесовског типа (ланац догађаја), са спиритуалним препородом јунака у финалу. Ту спада и директно обраћање читаоцу, као и текст у тексту („Прича о капетану Копејкину”), али и многобројна оговарања и гласине у својству микроогледала секундарне реалности.

У реализму долази до даљег развоја ове фигуре. Чеховљева прича „Црни монах” даје приказ лудила главног јунака, који комуницира са својим двојником, у знаку нерешивог сукоба између генија и филистарске ситничавости. И руска проза с почетка 20. века активно користи ову фигуру, најчешће на нивоу дискурса, кроз различите „редупликације” јунака и репетитивне мотиве. Бели, Манделштам, Вагинов, Набоков, Булгаков, Ахматова, Пастернак, Ољеша, Замјатин, Платонов – нуде нам своје преобликоване (удвојене, увишестручене) светове, скоро никада их (за разлику од западне модернистичке традиције) не деструирајући и не доводећи до апсурда. Муравјова примећује да је природа односа тих удвајања у *Мајстору и Маргарити* пародијска – појаве московске садашњице кореспондирају са дешавањима Мајсторовог романа, али у сниженом регистру (лице пијаног Степе Лиходејева понавља израз Јешуе на крсту, састанак Јуде и Низе гради се на основу првог састанка Мајстора са Маргаритом, одвођење мачка у полицију подсећа на спровођење кажњеника на Голготу). Таквим инвертованим одсликавањем, кроз комичне или пародичне паралеле, само се појачава трагичност јерусалимских збивања.

Програмска дела руског постмодернизма – *Москва–Пейуцки* Венедикта Јерофејева, *Школа за будале* Саше Соколова и *Пушкински дом* Андреја Битова – такође користе унутарња огледала, али сада већ под утицајем Музила, Борхеса, Умберта Ека, Роб-Гријеа, у светлу „тоталне симулације”. Код савременог писца Јевгенија Водоласкина, Муравјова пак открива тзв. „интертекстуални *mise en abyme*”, одређено „преписивање” с улогом очувања културног сећања (семантички и структурни ехо из Робинсона Крусоеа, на пример, на путу самоспасења јунака).

Дијахронијским перспективама *мешалейсе* (у енглеској, немачкој, италијанској и чешкој књижевности) посвећена су четири рада, из пера Франсоаз Лавока, Јана Албера, Ондреја Сладека и коауторског пара који чине Мартин Себастијан Хамер и Урсула Кохер. Сви они полазе од пола века старе Женетове дефиниције металепсе, по којој она представља „сваки упад екстрадијегетичког наратора у дијегетички универзум (или дијегетичких ликова у метадијегетички универзум) или обрнуто”. Ради се,

дакле, о трансгресији из једног нивоа текста у други, по правилу између аутора, ликова и читалаца, коју Женет дискутује на примерима из златног доба те фигуре (*Жак Файалиста* Дидроа и *Трисирам Шенди* Стерна). У свом познијем раду *Мејалейса: фигура фикције* (2004) Женет региструје ширење дате реторичке фигуре на фикцију у целини, „од пуке баналности” до „експлозије истинске смелости”. Више није у питању метафоричка већ књижевна и трансмедијална трансгресија између сцене и аудиторијума, чији витализам може да потврди и наша савремена књижевност.

Овде морамо да се зауставимо, дајући реч да је сваки прилог овога приручника једнако занимљив и изазован. Пред нама је још један убедљив доказ да наратологија спада у најезактније књижевнотеоријске дисциплине; да је ваља савладати, усвојити, довести до врхова прстију и унутрашње стране очних капака; као у свакој извођачкој, интерпретативној уметности, уосталом. Пошто уредници овог издања и сами напомињу да још увек има извесних методолошких неусклађености, неће се љутити због наше евентуалне неспремности. У игри је танани баланс тумачећег укуса, осећаја и знања. Дијагностички учинак наратологије је недвојбен и доказив, а не тек убедљив са своје досетљивости и допадљивости. То је разликује од уникатних и конгенијалних открића књижевне критике. Боравећи у мору метафора, наратологија се одлучује за – терминологију. Силом прилика, или с намером да нам добаци појас за спасавање? Јер данас се не може сувисло говорити о неком делу без тих и таквих, осведочених засада. Иначе смо осуђени на вечну, све мање изазовну, таутологију. Предстоји нам, дакле, да о књижевности говоримо (и мислимо) на новом, прпошном жаргону, понекад, додуше, обарајући заставице при вртоглавом, дрзновеном спуту низ планину уметничког текста. И још мало мало дилетантске искренности. Зар почетак читања лепе књижевности није увек у мраку најинтимнијег искуства, састављен од послушљивања (речи, пасажа, страница), тихе дрхтавице и нервозе стомака, да би се, ако имамо среће, све разрешило одушевљеним левитирањем? Чиста еротика, која баш и нема везе са хигијеном. Те „непристојне” почетке читалац чува у себи, као помало нелегитимна полазишта за вољење књиге. Шта ће му наука у кишно поподне?

Драгиња РАМАДАНСКИ

НЕМА ДОВОЉНО СРЦА

Душан Радаковић, *Вацке*, Нојзац, Нови Сад 2023

*Све је било у реду.
Није било проблема.
Био је добар дечко.
Одлично смо се слајали.
Особље је било за десетку.
Само је, одједном, умро*
(Душан Радаковић, *Вацке*)

Роман *Вацке* Душана Радаковића, објављен 2023. године, конципиран је у виду исповести главног јунака, распоређене унутар двадесет и шест поглавља. Поглавља су рекапитулација догађаја, узрочно-последично повезаних, датих у виду записа, на шта упућује и унутрашња сегментираност означена бројевима, док насловљеност поглавља упућује на кључни мотив исприповеданог сећања. На делу је асоцијативно приповедање, самим тим прожето честим реминисценцијама на период младости, а узрокованим неким типским подударацима у моменту приповедања. Приповест почиње кћеркиним интересовањем за занимање оца, возача *scania*-шлепера, који затим залази у преиспитивање свог позива, те се присећа првог посла по завршетку средње школе и даљих животних путева. Роман је заправо прича о идентитету, о утицајима, о одговорима на три важна идентитетска питања: *ко сам, одакле сам и куда идем*. Свака прича или сваки лик, оживљени у јунаковом сећању, индикативни су за припреману кулминацију у наративу. Да се не ради о својеврсној случајности показује распон доживљеног наспрам приповедног времена. Приповедно „ја” описује узрочно-последични низ доживљаја који као крајњи исход имају поглавље „Бункер”, у ком је тематизовано намерно убијање неколико избеглица. У насловном и првом поглављу представљене су чворишне тачке наратива: главни јунак је средовечни возач камиона, у рату је девет месеци обављао *йосебне* задатке, у садашњости је илегални превозник миграната ког не тангира претерано смрт неког од њих у бункеру шлепера, јер према њима испољава расистичка становишта. Већ на почетку, дакле, може се преиспитивати мотив кривице, односно несталност мотива кривице. Грех је почињен, али само из угла читаоца. Са становишта јунака није перципиран као грех, штавише један чин оправдава сваки наредни. Однос према казни је утилитаран, своди се искључиво на њено избегавање. Смрт понеког од миграната за наратора је вид колатералне штете, при чему Бог баца смртоносне стрелице. Једина смрт која се лајтмотивски враћа у свест приповедача јесте она коју је сам изазвао – смрт ромског младића Рамадана, тематизована у

поглављима „Прича о ортопедији”, „Прича о птици ругалици”, „Прича о рођаку маестру (верујем – не верујем)”, „Прича о свастики”, „Прича о крају – један и тринаест”. Додавањем квалификатива „прича” наративу о Рамадану приповедач се формално и симболички удаљава од исприповеданог текста. Ти делови романа функционишу донекле као засебни наратив до последњег поглавља „Бункер”, у ком јунак поново извршава убиства с предумишљајем. Убеђен да је исправност извршеног чина јача од кривице коју би, по логици ствари, морао да осећа, главни јунак се чуди плими сећања на Рамадана, приметној у поглављу „Рај уживо”, трансформисаној, дакле, из аспекта *приче* у стварност.

У роману *Вашке* преиспитују се доминантна питања друге половине двадесетог века – расизам, Холокауст, нацизам – али на фону актуелних догађаја. Роман је уједно упозорење на модернизоване тековине наслеђа времена Холокауста. Да није реч само о типском повезивању мотива – обављачи посла, савремене душегупке, Други као онострано, нижеразредно биће – показује јунакова младалачка приврженост нацистичким идејама, снажно подупрта идејама из *Моје борбе* Адолфа Хитлера и припадништвом наци-скинхед покрету, описана у поглављу „Лептир”. О тим идејама се може говорити управо као о вашкама, паразитима којима је неопходан домаћин да би опстале. У контексту романа, домаћин је приповедач – прототип површног упијања утицаја. Обликован предрасудама, истовремено је у сталној тежњи за видом маничне љубави „да ме воли особа која ће бити опседнута мноме” (15). Таква потреба је заправо заоставштина родитеља. Константна одсутност оца и стална мајчина патња због напуштања уз опсесивно ишчекивање мужевљевог повратка, те очигледно несагледавање последица такве неприсутности у животу детета, један је од могућих узрока поремећеног система вредности које главни јунак заступа. Но, роман је уједно показатељ урођених аномалија које се могу јавити у перципирању света код појединца, а које са изостанком реакције бивају каналисане на погрешан начин. Идентификација са Адолфом Хитлером, додатно потпомогнута лошим односом са оцем, указује да су *Вашке* заправо јунакова „борба”. Стога не чуди што он заузима гледиште налик оном Конрада Рутковског из романа *Како ујокојити вамџира* Борислава Пекића:

Јер сам много раније научио да је прошлост непроменљива, да поглед треба да буде усмерен само ка будућности. Имао сам прави лајфкоучевски оптимистичко-благодатни приступ животу (13).

До појаве Јусре, младе Сиријке која са две кћерке, стицајем околности, улази у живот јунака, једина према којој је осећао приврженост била је кћерка којој је у наслеђе подарио криве ноге. У сталном, подсвесном обрачуну са *оцем-коцем*, чије је спорадично присуство у свом животу

осећао као непотребно и усиљено, покушава да за своју кћерку учини више:

Желео сам да јој се реч *отца* или *тајта* омили, да у меандрима њеног сећања не будем пластични чамац за пецање, него јахта прве класе. Желео сам да ме више не зове по имену (41).

„Једино што сам имао у глави и што је чинило стуб моје личности било је начело – обављати свој посао” (79), бележи приповедач након спознаје о излишности особина као што су праведност и пожртвованост. У роману се не открива његово име, што могућно одсликава намеру аутора да прикаже један типски карактер. Савремени *обављачи њосла* су обични људи, попут припадника нацистичког покрета, својевремено. Они имају породичне, здравствене проблеме, варају их жене, муче их актуелна друштвенополитичка питања, брину о деци, спорадично познају стихове Душка Радовића и Јована Јовановића Змаја; они су фамилијарни људи из суседства које попут нас муче питања егзистенције. Управо у тој асимилованости почива опасност. Осим што пратимо јунака проблематичних животних опредељења, кроз наратив се провлаче питања неетичког, односно злочиначког поступања у рату кроз алузије на убијање муслиманског становништва и закопавање „с ове наше стране Дунава” (8), али и питања људских права (миграције, абортус). На делу је разговорни стил, што погодује приповедачевим особеностима. Међутим, језик којим приповедач располаже на појединим местима је толико поједностављен да се стиче утисак успостављања аутоиронијског односа. Колико су стереотипи површно усвојени као одређени тип имица који о себи ствара главни јунак показује и податак о чувању новца у српско-руском речнику. Истовремено, за споразумевање са Јусром јунак користи гугл транслејт. Премда делује да предрасуде могу бити потиснуте зарад љубави која се може остварити у Немачкој – обећаној земљи, у моментима када јунак схвата да Јусра не дели његова осећања поново на површину избијају сви обликотворни идентитетски механизми. Прелазни љубавни моменти наратива су заправо варка којом јунак покушава да осмисли свој живот. Јусрин „говор” у роману приметан је једино кроз исечке превода са гугл транслејта и из њих се не може наслутити ништа више до љубавности према особи од које умногоме зависи судбина њена и њених кћерки. Будући да јунакова несрећа произилази из недостатка љубави, најпре очинске, касније и партнерске, превазилажење расних разлика зарад емотивног испуњења највећи је уступак који он може начинити, али узалудно. Љубав се не може остварити јер нема предуслова за емоционалну зрелост јунака, она је манична и као таква самопотпура. С обзиром на то да приповедач не поседује механизме за суочавање са кризним ситуацијама, одлуке левитирају међу крајностима. У једној таквој се окончава и наратив *Вацки*.

Коментари у заградама доприносе експресивности исповести главног јунака – злодуха, који остаје зачуђујуће миран пред застрашујућим призорима, док подрхтава од погледа *обојене* жене и брине о кћеркином васпитању. У роману који обилује фрагментима, исечцима из судбоносних дешавања за наратора, прожетим давно прошлим и недавним догађајима, дата је психопатологија главног јунака – антијунака. Наратив, као и стварност коју приповеда јунак, не обећава, али упозорава на тенденцију понављања прошлости, само прерушену у актуелни друштвени образац. Вашке су лајтмотив романа, заједничке су свима без обзира на статус и боју коже – оне су физичка стварност на почетку наратива али су и симболички упечатљив мотив узнемирења, опсесије. Књига *Вацке* Душана Радаковића долази као упозорење на опасност која се крије иза некритичког читања и површног сагледавања друштвених проблема. Полугласно „крај приче” (141), којим се завршава поглавље „Бункер” и романескна исповест, представља дословни прекид са реминисценцијама и пригушеном кривицом. На крају приче, нема више места за мотивацијске преокрете. На крају приче остаје само пука егзистенција.

Мр Драгана М. ЈОВАНОВИЋ
Истраживач-приправник
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
draganajo25@gmail.com

О ЈЕДНОМ СРЕДЊОЕВРОПСКОМ СЕСТРИНСТВУ, ИЛИ БРАК БАРОКА И АВАНГАРДЕ

Никол Хохолцорова, *Ова соба се не може појесити*, прев. Зденка Валент Белић, Прометеј, Нови Сад 2023

I

Ако смо насловом већ призвали одређене конкретне књижевноисторијске појмове, искористићемо прилику да и само излагање, алудирајући на Бранка Ве Пољанског, почнемо у извесном смислу *Тумбе*. Поћи ћемо, тако, од крупнијих генерализација везаних за историју књижевности, како бисмо све дубљим понирањем до појединачних планова дошли до минијатурних запажања која су више у складу са поетиком ауторке. Од општег, доћи ћемо дантеовском катабазом постепено до појединачног, на које је приповедачки глас Никол Хохолцорове микроскопски фокусиран. Занимљиво је, наиме, како су европске земље у којима је авангарда оставила великог трага управо оне у којима је и барок неколико

векова раније учинио исто. Посебно је значајан у том смислу један књижевноисторијски комплекс који ће нам бити посебно користан оријентир: средњоевропска барокна култура, више грађанског него феудалног карактера (насупротив католичком југу Европе).

Но, свакако се може замерити да авангарда није исто што и барок, да 17–18. век нису што је и двадесети. То је несумњиво тачно, али авангарда прве половине 20. века представља одраз у огледалу старог барока, а у поменутом простору Европе представља, као што желимо показати, и његову наследницу. Историјска судбина барока и авангарде управо у земљама где су они били најјасније изражени једнака је већ и по томе што проучаваоци 20. века оба правца одбацују, чак авангарду називајући у вредносно негативном смислу барокном. Зато су они комплементарни, али и опозитни: барок, прешавши у рококо и бидермајер стилове у средњој Европи, био је изразито грађанска струја, док авангарда има антиграђанску оријентацију (*épater les bourgeois!*). Хохолцорова је пак наследница, као што ћемо показати, читавог тог средњоевропског наслеђа: она стоји у средишту између обе тенденције, доказујући њихову комплементарност. Њен израз, њено поетичко биће потиче из средишта Европе. Ако су ведри, декоративни барок, рококо и надаре бидермајер овог поднебља били намерени да задиве и омаме посматрача, онда је авангарда све чинила да га шокира, саблазни и разбуди.

На први поглед, Хохолцорова је дефинитивно ближа другом полу. У питању је фрагментарни роман, неуротичног и опорог приповедног гласа, чији су лиричност и мелос ближи грчевитој експресионистичкој ономотопеји некакве машине:

Седим и никог не познајем, а када извучем слушалице из ушију, чује се само гребање оловке и откуцавање сата и звецкање кључева и кораци, то сте ви, наставнице. Шетате између нас, звецкате кључевима и говорите [...].

Хохолцорова је приповедачица нетрпељивости, раздражљивости савременог човека. Сем тога, она тематизује табуизирану тему девојчице која свој живот од пубертета до пунолетства проводи у односу са много старијим, средовечним мушкарцем. Њено дело у том смислу представља и иронизовани кунстлерроман и билдунгсроман, будући да је Иван, љубавник приповедачице по имену Тереза, управо наставник ликовног.

Но, колико је посреди авангардистичка растрзаност, *неурасијенија*, као што би можда рекао Скерлић, толико је израз Хохолцорове, њена језичка текстурираност, зачудна и бизарна у класично барокном смислу:

Деда ми је рекао да имам превише можданих ћелија за девојку, он се тако и понаша – као да сам дечак, прави ми оружје и научио ме је да једем кувану крв. Њу је лакше појести од сопствене собе, лакше него појести саму себе, заноктице до ушију, у школи ми кажу да су велике као тањир.

Из тог разлога, када говоримо о авангардности Хохолцерове, говоримо о историјској авангарди, не контекстуализујући је у оквиру неоавангарде (иако је она и хронолошки блискија), јер би сензибилитету ауторке неоавангардни продори као што је концептуална уметност, одликована једноставношћу израза, били сасвим страни. Напротив, занатство израза и исказа, као и изразита семантичност не само (фрагментарне) форме уопште већ и појединачних реченица, оријентисани су ка филиграну, и из тог разлога посебне заслуге иду и преводитељки дела, која је осећај за језик Хохолцерове успешно адаптирала.

Концептуална уметност била би јој страна утолико више што, и поред тежишта на рецепцијском утиску, Хохолцорова као ауторка нема претензије на експлицитно друштвено деловање. Ништа од поменутог – дух савременог доба, жанровска разуђеност, типолошке или историјске везе са правцима из уметничких традиција – није у дело уткано са одређеним претензијама. Хохолцорова не полемише ни са чим отворено, чак ни са најужим кругом друштвених вредности које се проблематизују делом (а које укључују, између осталог: унутарпородичне односе, романтичне односе, одрастање, питање женског пубертета у светлу односа према сопственом телу и слично). Минуциозност и филигранство које смо малочас споменули у тесној су вези с овим аспектом, јер је приповедачки глас солиписистички скучен и усмерен ка искуству сопства: свог идентитета и телесности. Ипак, као што ћемо даље видети, проза Хохолцерове далеко је од ненаметљиве, лиризоване, исповедне прозе, која се, откада је актуелна на књижевној сцени, жели представити као искључиво женска форма. Но, такав тип стваралаштва свакако је распрострањенији и по својим одликама универзалнији, те би му лако било наћи корелат у неком другом књижевном делу; али роман Никол Хохолцерове припада другачијој школи стваралаштва, која није без својих представника и у нашој култури.

II

Војводина, последњих векова међу осталим и простор српске културне делатности, а од средине 19. века и пуноправни део националног ареала, има и ту специфичност духовне блискости са раније разматраном културном доминантом средње Европе од почетка модерног доба. Та специфичност, као што је случај и код Хохолцерове, има своје наследнике. Јер, на савременој српској књижевној сцени можемо идентификовати једну ауторку блиску не само по сензибилитету, већ, што је још интересантније, и генерацијски. Наиме, збирка прича *Пнеума* Симониде Лончар – изашла 2022. године, у едицији Прва књига Матице српске, такође је један особени прозни првенац.

Аутор који би се олако могао идентификовати као образац који Лончарева следи на зачетку своје књижевне каријере био би свакако Милорад

Павић, чувен по ревитализацији старијих књижевних слојева наше традиције. Но, мишљења смо да тај великан наше књижевности представља само неку врсту полазишне тачке за ауторку, и да је његово поетичко усмерење, у књижевноисторијском смислу, омогућило поетичко усмерење Симониде Лончар, које је, у ствари, сродније и аналогно Хохолцеровој. Лончарева у својој *Пнеуми* нема неку врсту националне мисије (у духу *Хазарског речника*) иако се експлицитно позива на различите историјске слојеве српског језика, књижевности и културе, а приче се налазе у хронолошком следу широког историјског лука од преко једног века. Код ње се, насупротив Павићу, не ради о националности, него средњоевропејству; не толико о Србији, колико о Бачкој, која се спомиње већ у првој реченици дела. Исто тако, ауторка не тежи да представи тоталитет културног наслеђа у сложености, већ баш напротив, у његовој разложености. Разложеност је уопште главна категорија поимања свести и света, како за јунакињу Хохолцерове, тако за јунаке прича Симониде Лончар. Слично паралели између Лончареве и Павића, и Хохолцерове на више места реферише (сем очигледне повезнице са Набоковим и *Лолитом*) на мађарског аутора Петера Естерхазија, што потврђује географску ситуираност ауторке, као што уосталом и Лончарева у појмовни регистар своје збирке уводи Саву Мркаља, Арсу Теодоровића (а као јунака приче и његовог сликарског ученика, бидермајерског портретисту Николу Алексића), Теодора Илића Чешљара, као и Доситеја Обрадовића, Лукијана Мушицког.

У контексту свега реченог, можемо најзад објаснити и оправдати наше асоцирање и једне и друге ауторке са средњоевропским наслеђем грађанских типова барока и рококоа. Њихово осећање језика је осећање бића: језик је једнак са физичношћу, тип израза са идентитетом. А идентитет је рашчлањен, бивствује у дисоцијацији од себе, што за последицу има да је глас усмерен ка унутрашњости и ка спољашњости помешан и неразлучив. Чак би се могло рећи и да је то проза о тоталитету стварности, али изузетно скучена – универзум сабијен у један клаустрофобични хронотоп грађанског ентеријера. А управо такав, само неизмерно ведрије интониран је и амбијент у бидермајерској књижевности, на пример у Стерновом *Трисіраму Шендију*, или Стеријиној грађанској драми.

Ако је и реч о целовитости стварности, то може бити у само оном смислу у ком би се и Хамлет осећао краљем бескрајног простора затвореним у орахову љуску. И ради се, код Лончареве и Хохолцерове, о истоветном хамлетовском бегу од историјског и социјалног, које згражава, у простор приватног, унутрашњег, које не пружа нарочиту утеху. Отуд Тереза жели да поједе сопствену собу, што значи, у крајњој линији, појести, уништити себе. Отуд, исто тако, јунаци једне од прича из *Пнеуме* стрепе од језовите старице Реформе. И само присуство Мркаља говори о трагичној судбини интелектуалног сталеза и његовог културног про-

јекта славеносрпског језика (архаични језички слојеви су, као што убрзо постаје јасно, блиски Лончаревој) наспрам вуковског народног српског језика. Партикуларно, у случају Лончарева чак хиперпартикуларно, страда пред стихијски општим, а та масовна, актуелна историја се митологизује, постајући неман, јер се схвата из једне померене, субјективне свести. Ако јунаке Симониде Лончар прогоне историјске околности, јунакињу романа Хохолцерове тиште социјална очекивања: између њих се укрштају вертикална димензија времена, и хоризонтална димензија друштва, које производе сличне ефекте на појединца.

Бидермајерска, грађанска књижевност класичног типа се, дакле, бави ситним, свакодневним друштвеним проблемима и манама – када се завеса спусти, било метафорички, било дословно, друштвени поредак се враћа на уобичајени режим постојања. Интимност собе, као и еротска, па тиме и тајна, скривита природа односа са Иваном, у роману Хохолцерове, односно суморна бачка домаћинства и породични амбијент у збирци прича Симониде Лончар, треба у извесном смислу да имитирају такве идиличне и складне односе који се не могу обновити. Може, дакле, деловати као парадокс то што тврдимо да су приповедачки гласови Симониде Лончар и Никол Хохолцерове истовремено солисистички упућени само на себе, и у духу барока/авангарде, усмерени на читаоца, али то грозничаво и фрустрирано осећање сопства које одликује јунакиње и јунаке обе ауторке показује како историја утиче на савремену свест. Тежња ка приватном, афинитет за ентеријер, салон и интимни разговор, изворно грађанске културне тековине, бивају код Симониде Лончар и Никол Хохолцерове представљене у свом наличју. Колико је у питању настављање старинских грађанских тековина, толико је то и бележење њихове декаденције; колико се она, у маниру бидермајера, жели обухватити, толико она у читаоцу, истински у духу авангарде, изазива саблажњеност.

Једном речју, колико год се и Хохолцорова и нарочито Лончарева позивале на прошлост и пространства, све што је значајно протиче у овде и сада. У рецепцији читаоца: тела настају и нестају, свести јунака се све више сужавају, као што се и просторије у којим се налазе (метонимија за свет уопште) сужавају око њих. Интимност ентеријера постаје скучена и клаустрофобична. Но, интересантно је приметити у том контексту једну одлику, иако је у извесном смислу то логична последица ове „хиперпартикуларности” перспективе о којој смо говорили. Телесна болест јунака код Лончарева (смртност, телесна пропадљивост јунака, дата у виду врло графичне гротеске јака је барокна одлика њене прозе), односно психолошка помереност Терезе у роману Хохолцерове која је мотивише на такав однос, не изазивају уздрманост других ликова који их окружују: припадника њихових породица. У том смислу социјалног које се прелама на појединцу – и његовој борби да одржи не само социјални већ чисто физички идентитет – видимо не само релативизацију

наше тврдње да у прози Никол Хохолцерове и Симониде Лончар нема директне полемичности него, управо афирмишући то, налазимо и још једну повезницу са књижевношћу барока. Почнимо од те друге околности. Врло грубо говорећи, могли бисмо идентификовати извесни „маргинални” тип барокне књижевности, подразумевајући под тим књижевност која тематизује реалистичке, чак натуралистичке аспекте историјске епохе у поетичким оквирима барока.

Пример је роман *Симџицијус Симџицисимус* немачког писца Гри-мелсхаузена: и његов насловни јунак је безидентитетско, трауматизовано биће, које многи на његовом животном путу искоришћавају. У егзистенцијалној борби, од изузетне важности је његово схватање сопственог тела, које необично лако препушта спољашњим утицајима. То напомињемо, јер и Хохолцорова, као што смо нагостили, тематизује однос према телу у свом роману, и то управо у светлу његове аутономије и начина на који га Други конципирају с једне стране, и његовог стварног актуелног развоја с друге стране. Из тога природно следи осећај бездомности: соба није простор интимности, већ само прост продужетак себе који се мора уништити – појести – јер, како Иван саветује, туга је само последица глади (а не обрнуто, како Тереза инстински осећа). Аналогију са тим примећујемо и у оном што смо назвали разложеношћу културног наслеђа код Лончареве: као што се тело распарчава, тако се и интегрални систем језика, уметности, уопште културне историје, разлаже на своје елементе. *Пнеума* је притом нужно мултимедијално дело, спајајући музичку упућеност, историју сликарства, историју језика и књижевности, попут романа Хохолцерове, који, као што смо рекли, за јунакињу узима младу уметницу, притом љубитељку књижевности и музике – роман и збирка прича синкретичне су, а рашчлањене, управо попут неког авангардног антиромана.

Било да се ради, дакле, о фрагментарности приповедања, као у роману Хохолцерове, или фрагментарности доживљаја света као код Лончареве, свеопшта и неумољива расутост је то што изазива раније поменути *неурасијенију* свих њихових кључних јунака и јунакиња (једна од прича Симониде Лончар и носи наслов „Неурозне жилице”), душевну узнемиреност која сачињава језгро њиховог приповедачког гласа, али и читавог једног алтернативног наслеђа европске књижевности и културе, огледала пред којим стоји барокна блазираност, посматрајући с ужасом авангардну раздраженост.

Павле З. ЗЕЉИЋ

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
Мастер студије
pavle.zeljic2@gmail.com

ТРАГОВИМА ХУЛИЈА КОРТАСАРА

Ове године се навршава четрдесет година од смрти Хулија Кортасара, „једног од најоригиналнијих и најдоследнијих аутора латиноамеричке књижевности”, по речима нобеловца Марија Варгаса Љосе. Реалиста у чијим делима искрсава фантастика и експериментатор који пркоси књижевним конвенцијама, разигран и вољен од младих читалаца свих старосних група, Кортасар је превазишао књижевну сферу захваљујући хронопијама и познатим личностима, бестијарима, причама смештеним у Буенос Ајрес и Париз, револуционарним страстима, песмама и модерним баснама. Међу новим генерацијама Кортасар наставља да преноси љубав према књижевности и своју жудњу за писањем; старије генерације пак у писмима, биографијама, есејима и интервјуима откривају нове нијансе.

Све су то разлози због којих је градско министарство културе у Буенос Ајресу решило да до 12. фебруара наредне године у градским културним центрима укаже на његово стваралаштво приређивањем јавних читања и предавања, изложбом првих издања књига, рукописа, писама и фотографија, биографским и књижевним шетњама по местима везаним за његов живот и стваралаштво, пројекцијама документаца и играних филмова снимљених по његовим приповеткама, новим издањима и аудио-књигама. У склопу јубиларне године организује се и мноштво музичко-сценских представа, као што је читање одломака из *Школица* уз музичку пратњу младих цез музичара, који ће свирати Чарлија Паркера, Сонија Ролинса и друге великане цеза које слушају и „препоручују” ликови из романа.

БИБЛИОТЕКЕ У ВЕЛИКОЈ БРИТАНИЈИ

Прегледом стања у библиотекама, које је прошле године спровело британско Министарство културе, медија и спорта, откривен је „недостатак свести” о значају библиотечке делатности код појединих министарстава британске владе, поред уобичајене „недовољне упознатости” шире јавности о томе шта све библиотеке могу да понуде. Као могућа решења, предлажу се именовање министарства за јавне библиотеке, увођење почасног звања библиотечног лауреата (слично титули *poeta laureatus*) и спровођење рекламне кампање за подизање свести о улози библиотека. Такође се предлаже и стварање националног центра који би обрађивао податке из јавних библиотека, чиме би се показао утицај библиотека на локалне заједнице, као и увођење могућности да се деца аутоматски уписују у библиотеке.

Како се даље наводи у извештају, „главни проблем у сектору” остаје недовољно улагање у мрежу јавних библиотека као резултат узаостопних буџетских кресања, инфлације и раста других јавних услуга. У удружењу библиотекара истичу да је за услов да библиотеке „стварно напредују и остваре потенцијал који од њих очекује Министарство потребна праведнија и дугорочнија одлука о финансирању. Без обезбеђених ресурса, препоруке Министарства се тешко могу спроводити.”

УКИДАЊЕ СУБВЕНЦИЈА ЗА ПРЕВОЂЕЊЕ

Министарство спољних послова, трговине и рада Аргентине од 2009. у оквиру Програма за подршку превођењу „Сур” помогло је превод и објављивање у иностранству бројних класичних и савремених аргентинских аутора. О избору аутора одлучивао је комитет састављен од професора аргентинске књижевности, међу којима су били и директор Националне библиотеке и представници фондације „Ел либро”. Како ствари стоје, са доласком на власт популисте и демагога Хавијера Милеја буџет за овај програм биће скресан на једну десетину у односу на претходну годину и неће бити већи од 30.000 америчких долара, што је довољно за субвенцију десет издања (у поређењу са прошлогодишња 123). При томе, помоћ ће се додељивати искључиво преводима поезије и књигама из хуманистичких наука.

Програм „Сур” финансирао је преводе аргентинских аутора са два јасна циља, а то су интернационализација националне књижевности и промоција извоза. Књиге ауторки попут Саманте Швоблин, Маријане Енрикез, Аријане Харвиц и Клаудије Пињеиро, после превода на енглески, улазиле су у избор за награду Међународни Букер, и тиме провлачиле светску пажњу. Слични програми постоје и у другим земљама, а на Сајму књига у Франкфурту често се упућивало на аргентински модел као пример успешности. „Овај програм је јединствен пример постојаности културне политике Аргентине и Латинске Америке”, изјавила је за *Ла насион* Габријела Адамо, истраживач са Универзитета Сан Андрес. „Таква политика нас позиционира као озбиљног и поузданог саговорника. Поготово што се ради о међународним разменама, где се односи граде дуже, а ударци попут овог лако могу поништити године мукотрпног рада. Буде ли овај програм суспендован, изгубиће се јединствена конкурентска предност за аргентинске ауторе и књиге које се преводе на друге језике, што ће утицати на њихов тираж, глобални престиж и место у *Рејублици свештске књижевности*. Томе бих додала и економски аспект: овај програм подржава продају аргентинског производа и права на преводе аргентинских аутора. Што више права успемо да продамо, већи ће бити приход за издавачки сектор, а самим тим и за локалну економију. Субвенција за превод књиге на страни језик може покренути ланац превода на друге језике. А то има и друге предности, попут позивања аргентинских аутора на међународне догађаје (који се плаћају из иностранства), учешћа у другим публикацијама и развоја других грана уметности, као што су снимање филмова и серија.” Политика културне дипломатије може да има и друге ефекте. „Ако се много и добро говори о култури земље, расте њено вредновање у свету, што доприноси бољем односу према свему што се код нас дешава. Дакле, добра политика културне дипломатије је фундаментална у вођењу послова свих врста”, закључује Габријела Адамо.

Нажалост, није ни ово крај стезању каиша. Откривено је и да ће органи Министарства спољних послова престати да плаћају хонораре жирију каталога „Argentina Key Titles”, помоћу којег се промовише издавачка продукција Аргентине на међународним књижевним сајмовима. Од свог првог сазива, жири је укључивао познате научнике, истраживаче, писце и уреднике. Садашње власти верују да би они могли да сарађују *ad honorem*.

Приредио
Предраг ШАПОЊА

ТАМАРА БАБИЋ, рођена 2000. у Београду. Студент је мастер студија српске књижевности на Филолошком факултету у Београду. Бави се српском и словенском средњовековном књижевношћу, књижевном историјом, филозофијом и херменеутиком. Током студија је добила неколико награда за научноистраживачки рад. Пише студије и есеје, објављује у периодици.

ОЈА БАЈДАР (OYA BAYDAR), рођена 1940. у Истанбулу, Турска. Због романа за младе *Бој је заборавио децу*, који је написала на завршној години Француског женског лицеја Notre Dame de Sion, умало је била избачена из школе. Дипломирала је 1964. године на одсеку за социологију Истанбулског универзитета. Исте године на овом одсеку примљена је за асистента. Докторирала је темом „Рађање радничке класе у Турској”. Академску каријеру наставила је на Универзитету Хаџетепе у Анкари, на одсеку за психологију. Током војне интервенције 12. марта 1971. године ухапшена је због свога социјалистичког опредељења, чланства у Турској радничкој партији (TIP) и чланства у Синдикату учитеља (TÖS), након чега је напустила универзитет. Радила је као колумниста у листовима *Yeni Ortam* и *Politika*. Дванаест година провела је у избеглиштву у Немачкој, где је изблиза искусила колапс социјалистичког система. За књигу приповедака, *Збогом Аљоџа (Elveda Alyoşa)*, коју је написала 1991. године, добила је награду Sait Faik Hikâye Armağanı, а награду Yunus Nadi Roman Ödülü добила је 1993. године за роман *Мачија њисма (Kedi Mektupları)*. По повратку у Турску радила је као уредник *Енциклопедије Истанбула* и као главни уредник *Енциклопедије синдиката Турске*. За роман *Осџао је врео њеџео (Sıcak Külleri Kaldı)* 2001. године добила је награду „Орхан Кемал”, а за роман *Врајта од Јудиној дрвџа (Erguvan Kapısı)* 2004. награду за књижевност „Џевдет Кудрет”. (А. С.)

БУГАРСКИ ПЕСНИЦИ:

ЛУЧЕЗАР СТАНЧЕВ (ЉЧЕЗАР ДОНЧЕВ СТАНЧЕВ, Вршец, Бугарска, 1908 – Софија, 1992), бугарски писац и песник за децу и одрасле. Студирао је француски језик и књижевност на Софијском универ-

зитету. У Паризу је боравио од 1937. до 1939. године. Осим писања, бавио се и превођењем, највише са француског језика. Био је члан бугарског ПЕН клуба. За своју прву збирку, у којој се налази песма „Кап”, освојио је награду Савеза бугарских писаца. Песма „Осмех” постала је посебно позната пошто ју је отпевала музичка група Трамвај 5.

ЕВТИМ ЕВТИМОВ (ЕВТИМ МИКАЛУШЕВ ЕВТИМОВ, Петрич, Бугарска, 1933 – Софија, 2016), бугарски песник и текстописац. Радио је најпре као учитељ, а затим на радију у Петричу, потом као секретар градске библиотеке и главни уредник књижевних часописа *Литературни фронт* и *Родољубље*. Аутор је више од 40 књига. Најпознатији је по својој љубавној поезији.

НЕДЈАЛКО ЈОРДАНОВ (НЕДЈАЛКО АСЕНОВ ЙОРДАНОВ, Бургас, Бугарска, 1940), бугарски песник и драмски писац. Аутор је 40 књига поезије и 28 драма, које су извођене како у Бугарској тако и у иностранству. Последње издате збирке су му: *Још увек* (2023), у којој се налази песма „Србија”, и *Не иде ми се* (2024). (М. Н.)

ФРОЗИНА ВАЛЕК, рођена 1984. у Вршцу. Основне и мастер студије завршила је на Филозофском факултету у Новом Саду, на Одсеку за румунски језик и књижевност. Професор је латинског језика у средњој школи, пише и истражује књижевне румунско-српске везе. Живи у Новом Саду.

ЗОРАН ЂЕРИЋ, рођен 1960. у Бачком Добром Пољу код Врбаса. Пише поезију, прозу, есеје, књижевну критику и студије, преводи с пољског, руског и бугарског. Књиге песама: *Талој*, 1983; *Зјлоб*, 1985; *Унушрашња обележја*, 1990; *Под сиваром лијом*, 1993; *Одушак*, 1994; *Voglio dimenticare tutto* (на италијанском), 2001; *Аз бо виде – азбучне молишве*, 2002; *Нашаложено* (изабране и нове песме), 2007; *Блајо*, 2011; *Чарнок*, 2015; *Сенке М. Цр.*, 2018; *Песме њродуженој ѡрајања* (изабране и нове песме), 2021; *Азбучне молишве*, 2023. Књига приповедака: *Порѡреј ѡесника као умирућеј лава – ѡриче и фусноше*, 2021. Студије, есеји, огледи и критике: *Сесѡра – књиѡа о инцесѡу*, 1992; *Ваѡрено крѡшење*, 1995; *Море и мраморје – дневник ѡушовања ѡо Аѡулији*, 2000; *Анђели носѡалѡије – ѡоезија Данила Киѡа и Владимира Набокова*, 2000; *Данило Киѡ: ружа–ѡесник–ѡ/оѡлед*, 2002; *Песник и ѡеѡова сенка. Есеји о срѡском ѡесниѡѡву ХХ века*, 2005; *Сѡваране модерној свијеѡа (1450–1878)* (ко-аутори Д. Гавриловић, З. Јосић), 2005; *Незасићење – ѡољска драмѡѡурѡија ХХ века*, 2006; *Са исѡока на заѡад – словенска књижевна емиѡраѡија у ХХ веку*, 2007; *Дом и бездомносѡ у ѡоезији ХХ века*, 2007; *Исѡорија Виѡолда Гомбровича*, 2008; *Тесѡосѡерон. Нова ѡољска драмѡѡурѡија*, 2008; *Поеѡѡика срѡској филма – срѡски ѡисци о филму 1908–2008*, 2009; *Позориѡѡе и филм*, 2010; *Виѡкаѡијева Луда локомоѡива – између ѡозо-*

ришћа и филма, 2010; *3 – у возовима евројске класе, у дућим заћвореним комћозицијама, у диму и ћейелу*, 2011; *Словенска чийанка – оћледи и ћиреводи из словенских књижевности ХХ века*, 2013; *Позоришће лућака у Новом Саду – оснивање* (коауторка Љ. Динић), 2014; *Драматуршки ћосћскрићћум*, 2014; *Ућоћребга ћрага – савремени новосадски роман*, 2014; *Поезија као сеизмоћраф – ћовори и ћоћовори*, 2019; *Целулоидна књижевност – књижевност и филм*, 2019; *Лућкарски симулакруми – ћирлози истћорији лућкарских ћозоришћа у Србији*, 2021. Приредио више књига и антологија.

ЉУБИША ЂИДИЋ, роћен 1937. у Краљеву. Песник, прозни писац, писац за децу, есејиста, путописац, књижевни и ликовни критичар, сликар. Гимназију је завршио у Крушевцу, а Филозофски факултет у Београду. Збирке песама: *Подћћнућте руке*, 1965; *Наћрићжен ћрсћен*, 1969; *Пролстћало койће*, 1971; *Свраке воле сјајне стћвари*, 1975; *Горионик*, 1978; *Северњача над Баћдалом*, 1986; *Пакао за дневну ућоћребу*, 1993; *Признајещ ли ћейео, свећлостћи*, 1994; *Срћски царски рез*, 1999; *Свећи ћољубац*, 2003; *Моравска ћројеручица*, 2012; *Прометћејева чинија*, 2014; *Љувене*, 2014; *Пчелин ујед*, 2016; *Срчани удар*, 2019. Збирке песама за децу: *С ћочковима од маслачка до облачка*, 1983; *Заљубљиве ћесме*, 1996; *Заљубљиве реке*, 2000; *Како саћа једна Саћа*, 2001; *Оћледалце нема данце*, 2009; *Дечје ћесме за одрасле*, 2021. Књиге прозе: *Дневник за Теу*, 1992; *Царска деца – роман за малу и велику децу*, 2006; *Скраћенице*, 1998; *Кнећња Јелена Балшћћ*, монодрама, 2010; *Скраћиване ћриче*, 2012; *Нове скраћенице*, 2021. Путописи: *Чудесна Кина*, 1984; *Под Јужним крсћом – ућћоћиси из Јужне Америке*, 1992; *Ружа Будимћешће*, 2006. Студије, монографије, есеји и критике: *Крушевцац*, 1988; *Лећ над завичајним ћнездом*, 2012; *Моја Десанка*, 2015; *Беседе ћод баћдалском ћором*, 2017; *Ликовна крићћика*, 2018; *Над друћим ћнездима – књижевне крићћике, есеји, заћиси*, 2023. Дневнички записи: *Мирис ћролећа 1999, 2008*; *Хиландарска лоза*, 2020. Приредио више књига и антологија.

СТОЈАН ЂОРЋИЋ, роћен 1950. у Модричи, БиХ. Пише књижевну критику, есеје, студије и уцбенике. Објављене књиге: *Надахнућа и значења*, 1979; *О ћесничким књигама*, 2001; *Превоћење и чийање Андрића*, 2003; *Три крићћике*, 2004; *Песничко ћрићоведање – књижевнокрићћички ћорћрећ Рагована Белоћ Марковића*, 1–2, 2006, 2012; *Креатћивно ћисаће, чийање и инћерћрећација – оћшћа ћеорија креатћивноћ ћисаћа са ћримерима*, 2009; *Сличностћи и разлике – оћледи из ућоредне крићћике*, 2011; *Уметћничка ећзисћенција – ћисац Павле Ућринов*, 2015; *Иреалистћичко доба – срћска књижевност од 1990. до 2010: крићћика ћролећомена*, 2015; *Калићрафија мейафоре – књижевнокрићћички ћорћрећ Драћана Јовановића Данилова*, 2017; *Иво Андрић – Хомер модерноћ доба: књижевнокри-*

и́ичка сѝудѝа о роману „На Дрини ћуѝрија”, 2018; Николе Милошевића укрѝи́ај филозофије и књижевности – ѝрилоѝ ѝоеѝици срѝскоѝ неомодернизма, 2021; Иманенти́на ѝеорија књижевности – ѝролеѝомена са ѝрило́женим аналиѝи́ичким и криѝи́ичким инѝерѝреѝаѝијама, 2022. Приредио више књига.

ПАВЛЕ ЗЕЉИЋ, рођен 2000. у Лозници. Дипломирао је на Одсеку за српску књижевност и језик на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду, где је уписао и мастер студије. Пише поезију и прозу на српском и на енглеском језику, а бави се и превођењем поезије и прозе с енглеског и на енглески. Књига песама: *Икар и Месија*, 2019.

ДРАГАНА ЈОВАНОВИЋ, рођена 1997. у Љубовији. Основне и мастер академске студије завршила је на Одсеку за српску књижевност на Филозофском факултету у Новом Саду, где је 2021. године одбранила мастер рад на тему „Роман *Semper idem* у светлу жанра аутобиографије”, за који је добила Бранкову награду Матице српске. Тренутно похађа докторске студије на Филолошком факултету у Београду, где је и запослена у звању истраживач-приправник.

ЈЕЛЕНА МАРИЋЕВИЋ БАЛАЋ, рођена 1988. у Кладову. Запослена је на Одсеку за српску књижевност и језик Филозофског факултета у Новом Саду. Докторирала је 2016. године (тема: „Барок у белетристичком опусу Милорада Павића”). Радила је као лектор српског језика на Јагјелонском универзитету у Кракову. Добитница је награда: Боривоје Маринковић за 2014. годину и Доситејево златно перо за 2018. годину. Објављене студије: *Леѝи́и́маѝија за сѝнализам: ѝулсирање сѝнализма*, 2016; *Траѝом бисерних минђуца срѝске књижевности: ренесансности и барокности срѝске књижевности*, 2018; *Ка осмеху Евроѝе: Савремено срѝско, ѝољско и чеѝко ѝесниѝи́во у комѝарати́вном кључу*, 2023. Књиге песама: *Без длаке на срцу*, 2020; *Арсенал*, 2023.

ДУШИЦА МИЛАНОВИЋ МАРИКА, рођена 1962. у Сокобањи и ту је започела школовање које је наставила у Пироту, Призрену и Београду, где је завршила Групу за српски језик и књижевност на Филолошком факултету. У књижевност је ушла 2005, под псеудонимом Стевана Сремац, романом *Зона Замфирова – ѝи́а је било ѝосле* (по коме је 2014. урађен велики драмски спектакл у оквиру Власинског лета, а јануара 2017. је премијерно приказан филм *Зона Замфирова, друѝи гео*, за који је сценарио рађен по мотивима ове књиге) и збиркама приповедака *Каѝ женске крви*, 2006; *Реч за оѝроѝи́ај*, 2007. Од 2010. објављује поезију и прозу под својим правим именом. Књиге су јој превођене на многе језике, добитница је више награда и признања. Живи у Београду и Сокобањи.

СНЕЖАНА МИНИЋ, рођена 1958. у Нишу. Пише поезију, прозу, есеје, преводи с немачког. Књиге песама: *Слике за кулисе*, 1981; *Девејћ дуџа*, 1987; *Једнолија, дволија*, 1994; *Немачке њесме*, 2002; *Златио и сребро*, 2009; *Ostwärts, westwärts / Источно, западно* (двојезично), 2012; *Мртва љприрода са цвећем*, 2022. Преводила есеје Готфрида Бена и Р. В. Фасбиндера, као и песме Саре Кирш и Илме Ракузе.

МАРКО НИКОЛИЋ, рођен 1993. у Лесковцу. Дипломирао на Факултету политичких наука Универзитета у Београду. Мастер студије завршио на Филолошком факултету у Београду. Пише и преводи поезију. Књига песама: *Песме меланхолика*, 2023.

ВЛАДИМИР ПАПИЋ, рођен 1998. у Новом Саду. Дипломирао је и мастерирао на Одсеку за компаративну књижевност са теоријом књижевности Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, где је тренутно на докторским студијама. Добитник је неколико значајних студентских награда, пише колумне, студије, есеје, приказе и књижевну критику, објављује у периодици. Живи у Новом Саду.

САЊА ПЕРИЋ, рођена 1994. у Бијељини, БиХ. Студенткиња је докторских студија на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду. Бави се савременим српским писцима, пре свих песничким и есејистичким стваралаштвом Борислава Радовића. Пише есеје, научне радове и књижевну критику. Објављена књига: *Књижевности и исходишта – есеји и критике о делима српске књижевности*, 2020.

ВАЛЕНТИНА ПИТУЛИЋ, рођена 1963. у Београду. Дипломирала је 1986. Југословенску књижевност и српскохрватски језик на Филозофском факултету у Приштини, а магистрирала 1992. и докторирала („Косовски бој у збиркама српских народних епских песама после Вука Караџића”) 2002. на Филолошком факултету у Београду. Бави се народном и усменом књижевношћу, посебно усменим наслеђем Срба на Косову и Метохији. Пише поезију, есеје, студије и монографије. Књига песама: *По кори брезовој*, 2003. Монографије: *Семантика божура – усмено Косово*, 2007; *Трајом археишта – од усмене ка њисаној речи*, 2011; *Усмености и веродостојности*, 2012; *Саздаје се бела црква – српско народно стваралаштво Косова и Метохије*, 2018. Приредила више књига.

ЕМИЛИЈА ПОПОВИЋ, рођена 1996. у Лозници. Дипломирала је 2019. на катедри за српску књижевност и језик на Филозофском факултету у Новом Саду. Мастер рад на тему „Мотив инцеста у драмском стваралаштву Момчила Настасијевића” (награђен првом Бранковом наградом Матице српске) одбранила је 2020. године, а 2021. је уписала докторске академске

студије на истом факултету. Области интересовања: драмска књижевност, фолклор, међуратна књижевност. Живи и студира у Новом Саду.

СЕЛИМИР РАДУЛОВИЋ, рођен 1953. на Цетињу, Црна Гора. Пише поезију, есеје и књижевну критику. Од 2014. је управник Библиотеке Матице српске, а од марта 2023. главни и одговорни уредник *Лейбойиса Маџице српске*. Књиге критика и есеја: *Повој и чланци*, 1987; *Светло из очеве колибе – о духовности и култури*, 2015; *Оно мало соли*, 2020; *Гле, јајње божје! О њесничком делу Новице Тадића*, 2020. Књиге песама: *Последњи дани*, 1986; *Сан о љазнини*, 1993; *У сјенку улазим, оче*, 1995; *По лицу ноћи* (избор), 1996; *Са виса сунчаног, сирашног* (избор и нове), 1999; *Књига очева* (избор), 2004; *О џајни ризничара свих суза*, 2005; *Где Боју се надах* (избор), 2006; *Као мирни и светили весник* (избор и нове), 2008; *Извештај из земље живих* (избор), 2009; *Снови светог џујника*, 2009; *Песма с осирва сирочади* (избор и нове), 2010; *Светло из очеве колибе* (избор), 2011; *Под кишом суза с Пајмоса*, 2012; *О џасиру и камену са седам очију*, 2015; *Сенка осмог еона*, 2016; *Дах мале молиће* (избор и нове), 2017; *Дванаест*, 2018; *Исјо-вест и џумача царевог сна* (избор и нове), 2019; *О дукају с ликом сираца*, 2020; *Седам малих дрхјаја* (избор и нове), 2021; *У царству ветрова арамејских*, 2022; *Зайис на сџубу, јерусалимском*, 2023. Године 2013. објављена су му *Изабрана дела*, I–V. Приредио више књига и антологија.

ДРАГИЊА РАМАДАНСКИ, рођена 1953. у Сенти. Архивиста, професор руске књижевности у пензији, пише студије, прозу, есеје, чланке и приказе, преводи и коментарише стваралаштво више руских и мађарских прозаиста и песника (М. Башкирцева, Ф. Сологуб, В. Шкловски, М. Цветајева, В. Розанов, М. Епштејн, А. Генис, В. Јерофејев, П. Крусанов, Ј. Шиферс; О. Толнаи, К. Ладик, Ј. Сивери, И. Конц, Ј. Богдан, П. Бендер и др.). Превела је педесетак књига лепе књижевности и добила више награда за превођење. Саставила је и превела антологију руске женске поезије *Узводно од суза*, 2009. Објављене књиге: *У џојрази за фијурама*, проза у коауторству, 2012; *Пародијски џлан романа Досјојевског* (докторска дисертација из 1991), 2013; *Снешко у џројима – џревођење с лица на наличје*, транслатолошки есеји, 2013; *Или не*, аутобиографски есеји, 2018; *Књижевне коњушнице*, есеји о превођењу, 2022. Живи у Сенти.

АВДИЈА САЛКОВИЋ, рођен 1974. у Новом Пазару. Након завршене средње школе, високо образовање наставља на Одсеку за електронику и рачунаре Универзитета Мармара у Истанбулу, Република Турска. По повратку са студија 1997. године интензивно се бави превођењем. До сада је са турског на српски и босански превео близу 50 дела, међу којима се истичу *Чанаккале* Мехмеда Нијазија, *Туђинац* Јакупа Кадрија и *Ја, онај друји и друкчији свијеи* Ибрахима Калина. У међувремену је дипломирао

на одсеку за Турски језик и књижевност Универзитета у Београду, на којем је такође завршио мастер и одбранио докторску тезу на тему „Језик у делима Пејамија Сафе”. Тренутно ради у градском музеју у Новом Пазару.

НЕДЕЉКО ТЕРЗИЋ, рођен 1949. у Босуту код Сремске Митровице. Пише поезију, прозу, драмске текстове, хаику поезију и књижевну критику. Члан је Удружења књижевника Србије и Друштва књижевника Војводине, Удружења новинара Србије – Друштва новинара Војводине и од 2004. године редовни члан немачке асоцијације писаца Deutsche Haiku-Gesellschaft. Превођен је на многе језике, заступљен у више од осамдесет антологија и других значајнијих књижевних избора код нас и у иностранству и добитник више награда и признања за књижевно стваралаштво. Живи и ствара у Сремској Митровици.

МАРИЈА ЦВЕТИЋАНИН, рођена 2001. у Новом Саду. Студенткиња је мастер студија српске књижевности на Филозофском факултету у Новом Саду. Пише кратке приче, есеје, књижевне приказе и критику, објављује у периодици.

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 Фиццелалд и Чарлса Симића. Преведене књиге: *Алис Манро, Бексџиво*, 2006; *Превише среће*, 2010; *Голи животи*, 2013; *Мржња, њријашељсџиво, удварање, љубав, брак*, 2014; *Пољед са еџинбуршке сџене*, 2015; *Дорис Лесинг, Бен, у свеџу*, 2007; *Мемоари њреживеле*, 2008; *Злаџна бележница*, 2010; *Ајрис Мердок, Пеџчани замак*, 2004; *Црни њрини*, 2005; *Флен О’Брајен, На реџи „Код две џиџице”*, 2009; *Мишел Фејбер, Исџод коже*, 2003; *Киџа мора џасџи*, 2004; *Лиза Скотолажн, Последња жалба*, 2004; *Луиз Велш, Тамерлан мора умреџи*, 2005; *Мрачна комора*, 2005; *Трик са меџком*, 2010; *Томас Франк, Освајање кула: бизнис кулџура, конџракулџура, џсџон хџи конзумеризма*, 2003; *Ралф Елисон, Невидљиви човек*, 2014.

Приредио
Бранислав КАРАНОВИЋ

Часопис *Лейбойис Майице 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 *Лейбойису*.

Истраживачки текстови у рубрикама ЕСЕЈИ и ПОВОДИ (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 *Правопис српскога језика* Митра Пешикана, Јована Јерковића и Мата Пижурице (Матица српска, Нови Сад 2010).

Страна имена аутора у текстовима на српском језику треба да буду транскрибована и исписана ћирилицом, а приликом првог помена могу да буду исписана у загради оригиналним језиком и писмом. Поједине речи и изрази могу бити, из научно-стручних потреба, писани на оригиналном језику и писму.

Текстови се шаљу искључиво електронским путем у Word формату, на адресу: letopis@maticasrpska.org.rs.

Текст треба да садржи следеће елементе:

- име и презиме аутора: у поезији, прози, студијама и чланцима изнад наслова центрирано, у критици испод текста уз десну маргину (у поезији дати и наднаслов, тј. наслов циклуса песама);
- наслов рада: **болд**, центриран.

Формат текста:

- стандардни: А4; маргине 2,54 cm (custom);
- фонт: Times New Roman (ако се користе други, мање познати, фонтови у тексту, послати их као посебан фајл);
- величина слова: основни текст 12 pt;
- размак између редова: 1,5;
- за наглашавање у тексту се користи *иџалик* (не **болд**, не подвучено);
- напомене/фусноте: увучене, у дну стране (footnotes, а не endnotes), искључиво аргументативне, величина слова 10 pt;
- списак литературе се не наводи;
- наслови књижевних или уметничких дела који се помињу у тексту (књиге, драме, филмови, представе, часописи, слике...) пишу се италиком, а појединачни наслови или делови под наводницима (песме, приче, текстови у часописима, зборницима, поглавља у књигама, циклуси итд.);
- цитати у тексту се дају под двоструким знацима навода („...”), а цитат унутар цитата под једноструким знацима навода (‘...’); уколико се цитира преведено дело, у одговарајућој напмени, уз податке о месту и години издања, треба навести и име преводаоца;
- када се фусноте понављају треба их скратити: нав. дело или исто...
- краћи цитати или стихови (2–3 реда) дају се унутар текста, а дужи се издвајају из основног текста (увучени и умањени – 11 pt).

Ако аутор први пут објављује у *Лейоџису*, на крају текста (или у посебном документу) треба да да кратку биобиблиографску белешку о себи, а аутори који су већ објављивали могу да пошаљу допуне. И на крају дати контакт – електронску адресу.

ПРИМЕР

ИМЕ И ПРЕЗИМЕ

НАСЛОВ ТЕКСТА

(...)

Али он сматра да је дошло време да се као део критичке јавности јасно одреди према вредности Дучићеве поезије:

Можемо одмах рећи да нам данас углавном изгледа неоправдан презир којем је Дучић извесно време био изложен: тај презир је био разумљив, књижевноисторијски чак у једном тренутку и нужан, али нам се данас чини ипак да Дучић спада у неколико најбољих песника овога језика.¹

По њему српска поезија још није била спремна за поетички глас једнога Рембоа, Малармеа или Лотреамона, посебно у времену у којем су се „трагови романтизма, ’овешталог и имбецилног’, још вукли по нашим часописима”.²

Поднаслов

Погледамо ли неке песме из циклуса „Шума проклетства” („Реквијем”, „Пробудим се”) из Павловићеве збирке *87 њесама*, или есеј „Од камена до света” из књиге *Рокови њоезије*, приметићемо...

(...) он је стиховима из песме „Реквијем”: „Овога пута / умро је неко близу / / Реквијем / у сивом парку / под затвореним небом...” хтео да...

(...) као у песми „Пробудим се”:

Пробудим се
Над креветом олуја

Падају зреле вишње
У блато

У чамцу запомажу

¹ Миодраг Павловић, *Есеји о српским њесницима*, Просвета, Београд 2000, 129.

² Исто, 132.

Рашчупане жене

Вихор
Злурадих ноктију
Дави мртваце

Ускоро
О томе
Ништа се неће знати

(...)

БЕЛЕШКА О АУТОРУ

ИМЕ ПРЕЗИМЕ, рођен 1979. у Новом Саду. Пише поезију, прозу, есеје, студије и књижевну критику, бави се српском драмом XIX века. Књиге песама: *Пролећни дани*, 2003; *Градска љубав*, 2007; *Довиђења*, 2015. Роман: *Мирис Дунава*, 2013. Студије: *Порекло драме*, 2010; *Драма у 19. веку*, 2012; *Сјознаја драмској шекспира*, 2016.

(el.adresa@mail.com)

Редакција *Летописа Матице српске*

ПРЕТПЛАТИТЕ СЕ НА
**ЛЕТОПИС
МАТИЦЕ СРПСКЕ**

*најстарији живи књижевни часопис
у Европи и свету који
у континуитету излази од 1824.*

*Летопис Матице српске излази
12 пута годишње у месечним свескама
– шест свезака чини једну књигу.*

Неопозиво наручујем:

1. 12 бројева (претплата за целу годину) по цени од 2.000 динара.
Трошкови поштарине су урачунати у цену.
2. 6 бројева (претплата за пола године) по цени од 1.000 динара.
Трошкови поштарине су урачунати у цену.
3. Претплата за иностранство за целу годину (добићете 12 свезака *Летописа Матице српске*) по цени од 100 €. Трошкови поштарине урачунати су у цену.

Име и презиме, назив установе или предузећа

Адреса: _____

Телефон: _____

Претплата се може уплатити на жиро рачун 205-204373-09 (Комерцијална банка), са назнаком „за Летопис“. Оваквом уплатом обезбедићете да, чим нам доставите ову наруџбеницу и потврду о уплати, читаве године добијате Летопис на адресу коју нам пошаљете.

Информације на телефоне: (021) 6613-864; 420-199/лок. 112, или на адресу: Летопис Матице српске, 21000 Нови Сад, ул. Матице српске 1, e-mail: letopis@maticasrpska.org.rs

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

82(05)

ЛЕТОПИС Матице српске / главни и одговорни уред-
ник 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