

Објављивање *Летописа Матице српске* омогућили су
Министарство културе Републике Србије
и Покрајински секретаријат за високо образовање
и научноистраживачку делатност АП Војводине

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 Ћирић (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 Деспић (2017–2020), Ђорђо Сладоје (2021–2023), Селимир Радуловић (2023–2026)

Уредништво

ЈЕЛЕНА МАРИЋЕВИЋ БАЛАЋ
(главни и одговорни уредник)

СЛОБОДАН ВЛАДУШИЋ, МИЛЕНА КУЛИЋ,
НИКОЛА МИЉКОВИЋ, НЕНАД ШАПОЊА

Секретар Уредништва

СВЕТЛАНА МИЛАШИНОВИЋ

Лектор
МИРЈАНА КАРАНОВИЋ

Коректор
БРАНИСЛАВ КАРАНОВИЋ

Технички уредник
ВУКИЦА ТУЦАКОВ

Корице
АТИЛА КАПИТАЊ

E-mail: letopis@maticasrpska.org.rs
Интернет адреса: www.maticasrpska.org.rs/letopis

Летопис Матице српске излази 12 пута годишње у месечним свескама од по десет штампарских табака: шест свезака чине једну књигу. Годишња претплата износи 2.000 динара, а за чланове Матице српске 1.000 динара. Претплата за иностранство износи 100 €. Цена по једној свесци у књижарској продаји је 200 динара. Претплата се може уплатити на жиро рачун 205-204373-09 (NLB Banka AD Beograd), 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: 750

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Год. 202 Новембар 2026 Књ. 518, св. 5

САДРЖАЈ

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА

Елиезер Папо, *Над Јеремијиним плачем* 627
Гордана Симеуновић, *Патријархат, прилагођавање* 658
Александар Гајић, *Записи из митровачког дома* 662
Саша Скалушевић Скала, *Пепео и цинобер* 672
Александра Батинић, *Млечни пут* 676
Приче из Хиљаду и једне ноћи 681

ЕСЕЈИ

Бојан Чолак, *Између прозе и манифеста: имплицитна поетика у прозама „У свом елементу” и „Реквијем” Милутина Ускоковића* 699
Ђорђе Ђурђевић, *Молитва Оченаш између националне преконтекстуализације и поетизоване егзегезе у српској култури 19. века* 712
Стефан Синановић, *Психолошки трилер: особености и проблеми жанра на примјеру анализе романа „Сакупљач” Џона Фаулса* 726
Теодора Заношкар, *„Љускари на прсима” Александра Вуча и Марка Ристића: контекстуално-аналитичко сљедавање визуелних колажа* 746
Бојана Јокић, *Ликовна транспозиција Костићеве поеме: „Santa Maria della Salute” као визуелни наратив* 764

СВЕДОЧАНСТВА

Славко Гордић, *Фебруарска подсећања и предосећања* 782
Милан Бјелогрлић, *Завршни роман циклуса „Дневник о оцу”* . . . 787

ПОВОДИ

150-ГОДИШЊИЦА РОЂЕЊА МИЛАНА РАКИЋА

Јован Пејчић, *„Песме су за мене причешће”* 793

КРИТИКА

Гордана Покрајац, *„Дубровачка књижевност у матици српске историографије” Славка Петаковића* (Славко Петаковић, *Токовима књижевне историје – дубровачка књижевност у матици српске историографије*) 805
Јана Бабић, *О Павићу – Павић* (Иван Павић, *Неки тренуци из живота са Милорадом Павићем*) 810
Никола Миљковић, *Читање, тумачење и мишљење с Толстојем* (Јасмина Ахметагић, *Књига о Толстоју: смисао живота и духовни пут*) 813
Драгана Јовановић Васић, *Прилог историји сефардске (и наше) културе* (Елиезер Папо, *Љепша и старија Сарајевска мегила: скица за портрет једног свијета у тринаест дијелова: десет потеза пером и три хорске пјесме*) 819
Ленка Настасић, *Потрага за америчким пејзажима* (Стефан Синановић, *На путу за Небраску: тринаест есеја + Човјек непрекидно тужан*) 825
Милош Михаиловић, *„Да већ једном буде крај”* (Владимир Вујовић, *Слободни удари*) 828
Маријана Јелисавчић Карановић, *Грабешка чудовишта, крвава кајданка и болест пољупца: ратни хорор Бориса Мишића* (Борис Мишић, *Приче из мећаве и тмине*) 834
Радоје Фемић, *Билдунгсроман или сага о прилагођавању* (Олав Шрадер, *Велики Поглавица и Монах Ратник*) 838

Бранислав Карановић, *Аутори Летописа* 841

Упутство за припрему текста за Летопис 847

ЕЛИЕЗЕР ПАПО

НАД ЈЕРЕМИЈИНИМ ПЛАЧЕМ

(препјев)

Прије неких пет година превео сам по први пут Плач Јеремијин са старојеврејског на српски, и то тужбаличким „дванаестерцем" (ненародним језиком речено: осмерцем са четворосложним припјевом), а по узору на локус класикус српске књижевне тужбалице: Његошеву тужбалицу сестре Батрићеве, у којој четворосложни припјев стоји као тужно саломљено крило, насупрот читавом крилу исказаном у једром народном осмерцу.

Када сам прошле године на Тишабеав[1] сјео да поново читам Плач Јеремијин на старојеврејском, све пратећи једним оком властити препјев, схватио сам да никако и нипошто не смијем више да одлажем отклањање једне свеобухватне омашке која ми се у реченом преводу била поткрала. Наиме, када сам први пут био изашао на мегдан „дванаестерцу", плашио сам се да му станем насупрот са једном једином слободном руком, тиме што бих допустио да ми друга буде спутана структуралним ограничењима старојеврејског изворника, који је већинским дијелом (четири од пет поглавља) писан азбучним акростихом, а све у складу са јеврејском литургијском традицијом у којој се не само *киноѿ* (тужбалице) него и *селихоѿ* (покајнице) и *видујим* (исповјед гријеха) пишу као азбучне набрајалице.[2] Симболика посезања за набрајањем по

[1] Плач Јеремијин једна је од двадесет и четири библијске књиге и у јеврејској литургијској години он се чита на вечерњем богослужењу за Тишабеав, девети дан мјесеца Ава, јеврејски Видовдан, дан на који су разрушени Први, а потом и Други јерусалимски Храм.

[2] Осим већ наведених трију књижевних родова, ова појава није страна ни другим родовима Свете књижевности. Примјерице, псалам 119 састоји се од 22 китице, према броју слова јеврејске азбуке. Свака китица садржи осам стихова. Сви стихови прве китице почињу првим словом азбуке, сви стихови друге ки-

азбучном редослиједу управо у ова три књижевна рода је поприлично очигледна. У тужбалицама, рецимо, овим истрајавањем на азбучном устројству постиже се учинак поништавања осјећаја расапа и расула. Као што се дим разгони промајом, тако се и расуло неумитно расипа пред истрајним редом азбуке. Као што се восак топи пред лицем огња, тако метеж уступа пред редом. Као што зликовци гину од лица Божијег, тако и бесмисао ишчезава пред лицем исказа устројеног по неумољивом реду азбуке. У Плачу Јеремијином образац пророковог казивања битан је колико и сам његов садржај, ако не и битнији. Стиче се утисак да у овом дјелу управо облик утврђује садржај; и то у оба смисла коријена ТВРД: и уобличава га (тврдњу за тврдњом), и зида (као тврђаву смисла, као здање спознаје), као да пуко редање тужбених исказа азбучним редослиједом само по себи може да исцијели осјећај разбијености и расцјепканости до којих су довели Разорење, Изгон и Расијање.

Једно једино поглавље Јеремијиног плача, пето и посљедње, писано је слободним стихом. Насупрот њему, прво, друго и четврто поглавље одликују се врло крутим устројством. Свако од њих састоји се од по двадесет и два стиха, према броју слова јеврејске азбуке. Сваки стих почиње по једним словом. Редом и слиједом. Треће поглавље, уједно и врхунац пророчког созерцавања народне судбине, устројствено је и најзахтјевније. Оно се састоји од шездесет и шест стихова. Седамдесет и седам стихова би представљало пунину пунине, док шездесет и шест стихова представља мјесто које се налази надомак ње... сам праг њезин... нешто попут петка Суботе Увида. Тих шездесет и шест стихова дијеле се, опет, у двадесет и два тростиха. Сваки од трију стихова сваког тростиха почиње истим словом, по азбучном редослиједу. У народној свијести и предаји број три има посебна својства. Не вели ли се и на српском: *Трипут Бог помаже*, *Трећа срећа* и проче.

Прво поглавље, у коме су двадесет и два стиха.
Сваки стих почиње по једним словом јеврејске азбуке, по редослиједу:

алеф / а

А да како сама шједи,
варош вељa;
дупке пуна дуњалука,

тице почињу другим словом азбуке, и тако редом. Једнако тако, поглавље „Жена вриједна, ко је нађе" (Мишле / *Приче Соломонове*) састоји се од 22 стиха, сваки од којих почиње по једним словом јеврејске азбуке, по реду.

удовица;
војвоткиња међ земљама,
харач плаћа?

бет / б

Будна плаче ноћи сваке,
кукавница;
сузе рони низ образе,
без тјешника;
а од свијех љубавника,
никог нијe;
пријатељи њени редом,
издадоше;
душманима најгоријем,
постадоше.

гимел / г

Гле, Јудеја, с сиротиње,
сва с исели;
иргатлука ради вељег,
међ народе;
мир не нађе чак ни тамо,
у сургуну;
душмани је сустигоше,
у тјеснацу.

далет / д

Друмови јој у жалости,
без хаџија;
капије јој опустјеле,
њојзи празно;
а свештенство све уздише,
куку, јадо;
ђевојке јој тужне редом,
тешко њојзи.

хе / х[3]

Ха крвником њојзи стану,
главом буду;
катили јој с миром шједе,
неће дуго;
уцвиље је Господ Боже,
с безакоња;
чеда њена – крвни данак,
душманима.

вав / в[4]

Вала спаде с Сијон-шћери,
слава свака;
кнезови јој ко јелени,
ал без паше;
без кувета вазда бјеже,
пред гоничем.

зајин / з

Запамтио Јерусалим,
јад и чемер;
некадашње све милине,
мили роде;
што имаше од старина,
куку, леле;
паде народ у катилску,
црну руку;
помоћника ниоткуда,
по смрт пошли;
то гледали зулумћари,
па им драго;
пред истрагом њеном страшном,
њима смјешно.

[3] Слабочујно *х*, као у синтагми *ʼљеба-ӣутера*.

[4] Уснено меконепчано *в* које нема одговарајућег парњака у српском језику. Гдје год је то било могуће, а овдје рецимо јесте, ставио сам на почетак строфе арапску ријеч која почиње арапским парњаком јеврејског *вав*, а која се у српском увријежила као домаћа, попут ријечи *вала* (богами).

хет / х[5]

Харам тешки кад учиње,
Јерусалим;
варош цијела одлучена,
ко течница;
у очима штовалаца,
појефтиње;
јер јој бјеху сви вићели,
голотињу;
а и она све уздише,
ко натраг би.

тет / т[6]

Трулеж њена с краја поче,
да се шири;
на пошљедак не мишљаше,
паде грдно;
а тјешника ниоткуда,
Боже један;
вид, Господе, муку моју,
катил доби.

јод / ј

Јамит пошо зулумћаре,
милине јој;
она гледа у народе,
у Храм хрле;
за које си био реко,
ти не могу.

каф / к

Колки народ, сав уздише,
љеба ишћу;

[5] Грлено (фарингеални фрикатив) *х* које нема одговарајућег парњака у српском језику. Гдје год је то било могуће, а овдје рецимо јесте, ставио сам на почетак строфе арапску ријеч која почиње арапским парњаком јеврејског *хет*, а која се у српском увријежила као домаћа, попут ријечи *харам* (гријех).

[6] Емфатично *т* које нема одговарајућег парњака у српском језику.

себелуке своје нуде,
све за ’рану;
не бил душу повратили,
душо грдна;
вид, Господе, Ти погледај,
поткусур сам.

ламед / л

Леле вама, пролазници,
погледајте;
имал бола као мога,
ви видите;
који ме је запануо,
боле, јаде;
Господ којим ме уцвиље,
у дан гњева.

мем / м

Мени огањ с виса угна,
прав’ у кости;
тај је огањ обвладао,
свијем Градом;
ногама ми сапе мрежу,
ноге јадне;
и врну ме унатраге,
наузнако;
пустолином учиње ме,
мене празно.

нун / н

Написа ми харам-јарам,
руком Својом;
упреде га, врат ми свеза
снагу узе;
предаде ти мене Господ,
а у руке;
искобељат из којих се,
нећу шале.

самех / с

Силом већом згази Господ,
јунаке ми;
празник сазва против мене,
у час зао;
да побије момке моје,
куку мене;
а ђевојку, шћер Јудину,
јаој мајци;
згази Господ ко у каци,
оно грожђе.

ајин / ʼ[7]

ʼРђе ради своје плачем,
бутум сваке;
око моје, око моје,
сузе пушта;
далеко је мене тјешник,
дух што кријепи;
синови се истражише,
катил влада.

пе / п

Пружа руке гора Сијон,
ђе утјеха;
господња је заповијест,
тако хтједе;
да је Јаков вас окружен,
душманима;
Јерусалим међу њима,
жена течна.

[7] Фарингеални фрикатив ʕ који се у српском језику појављује само у дијалектизму *ʼрђа*, онако како се он изговара у Црној Гори и у источној Херцеговини.

саде / с[8]

Свеправедан Господ јесте,
ја сам крива;
јер сам стала ја насупрот,
Божјим устма;
чујте добро сви народи,
ви'те бол мој;
ћевојке ми и момчад ми,
заробљени.

коф / к[9]

Каваљере џаба звала,
преварише;
свештенство ми и старине,
глад убила;
тражили су јадни 'рану,
дух да врате;
ал су Богу повратили,
своје душе.

реш / р

Разабери, Ти Господе,
тегобу ми;
утроба је мене горка,
од горчине;
срце ми се ишчупало,
туј из груди;
ја се јесам побуњела
буно, блесо;
напољу ме мачем шјеку,
смрт у кућу.

[8] Емфатично *т̄* које нема одговарајућег парњака у српском језику.
[9] Емфатично *к* које нема одговарајућег парњака у српском језику.

шин / ш

Што слушају уздисаје,
моје, куку;
сви душмани за зло чули,
њима драго;
што си тако учињео,
Боже један;
дан донијевши што си прозво,
и њима ћеш.

тав / т

Теб пред лице нек се дигне,
злоћа њина;
учини им кано мени,
ко ће ко Ти;
за сва моја безакоња,
њима исто,
јер су вељи уздаси ми,
вељу: вељи,
а срце ми све жалосно,
срце моје.

Друго поглавље, у коме су двадесет и два стиха.
Сваки стих почиње по једним словом јеврејске азбуке, по редослиједу,
осим што су словима *ајин* и *пе* замијењена мјеста:

алеф / а

Аман, како Господ застрје,
у Свом гњеву;
кћер сијонску са облаком,
градоносним;
Израела славу сврже,
с неба земљи;
ни подножја ногу Својих,
не сјети се.

бет / б

Бриса Господ без милости,
све љепоте,
и сатрије вас Јакова,
немилице,
утврђења шћери Јуде,
земљи врже;
оскврни јој царство, Богме,
и кнезове.

гимел / г

Гњевом сломи Израелу,
рог васцијели;
руку Своју од душмана,
Он уздржа,
распали се на Јакова,
како огањ;
кано лава што прождире,
око себе.

далет / д

Душмански ли лук затеже,
Господ Бог наш;
кано катил руку подби,
Своју десну;
све што бјеше оку мило,
листом поби;
а на чадор Сијон-шћери,
огањ просу.

хе / х[10]

Хтједе бит нам дин-душманин,
Господ Бог наш;
сатра дворе Израелу,

[10] Слабочујно *х*, као у синтагми *’љеба-ӣуӣера*.

куле Своје;
на Јудину шћер се спусти,
јад и чемер.

вав / в[11]

Властит шатор Он похара,
кано башту,
врже Господ у заборав,
на Сијону;
и празнике и шабате,
обустави;
свештеника ко и цара
резил чини.

зајин / з

Запустио и свој олтар,
Храм батали;
зидине од двора њених,
катилима;
вика их је у Дом Божји
ка на празник.

хет / х[12]

Хтјед кад Господ бјеше био,
да раскопа;
све зидине Сијон-шћери,
уже распе;
не уздржа руке своје,
да не затре;
зид и опкоп Он ојади,
јад обома.

[11] Уснено меконепчано *в* које нема одговарајућег парњака у српском језику.
[12] Грлено (фарингеални фрикатив) *х* које нема одговарајућег парњака у српском језику.

тет / т[13]

Те у земљу пропадоше,
капије јој;
багламе јој све поломи,
и истражи;
цар је њезин и кнезови,
међ пагане;
Торе ниђе, ни утваре
пророцима;
да им дође од Господа
макар мало.

јод / ј

Јадни сјели, сузе лију,
старјешине;
посули су прахом главу,
и костријет;
оборише земљи главе,
све ђевојке.

каф / к

Куку вама очи моје,
исплакане;
утроба ми сва ускисла,
чемерика;
земљи јетру, ево, врћем,
но је неће;
рад погибли шћери мојих,
мог народа;
јер отроци и дојенчад,
смрћу мрију;
улицама Града царског
куку Граде.

[13] Емфатично *т̄* које нема одговарајућег парњака у српском језику.

ламед / л

Лепетају матерама:
Жита, вина?
док год висе како крпе,
ил лешине;
улицама Града царског,
јадан Граде,
док пуштају душе своје,
ђет-ђетиње;
матерама све на крилу,
јадне мајке.

мем / м

Ма, ш чим ћу ти посвједочит,
Јерусалме;
шта ја тебе да измаштам,
зор-ђевојко;
шта бих мого испоредит,
Сијон-шћери;
да би тебе утјешило,
кукавницу;
као море, лом ти већи,
ломе, доме;
ко ће тебе исцјелити
видар који?

нун / н

Навјештају пророци ти,
ћорак, лажа;
не открише гријеха твојих,
камо да су;
јер би сургун предуприједи,
резил збором;
но пуштају мјесто тога,
муштулуке;
који би те већма гурни,
у побуну.

самех / с

Сад над тобом пљешћу пљеском,
пролазници;
звиждућу ти, главом машу,
Сијон-шћери:
Јел то варош што се звала,
скуп љепоте;
радост цијеле васељене
Јерусалим?

пе / п

Па отворше уста своја,
душмани ти;
звижде на те и шкргућу,
са зубима:
Јесмо ли те прогутали?
теби веле;
Нек смо и то дочекали,
и видјели!

ајин / ʾ[14]

Алем-наум Господ сврши,
ко ће ко Он;
ријеч Своју, коју каза,
давних дана;
па разори немилице,
тебе цијелу;
развесели душмане ти,
диндушмане;
катилима рог подиже,
редом твојим.

[14] Фарингеални фрикатив ʕ који се у српском језику појављује само у дијалектизму *ʾрђа*, онако како се он изговара у Црној Гори и у источној Херцеговини. Гдје год је то било могуће, а овдје рецимо јесте, ставио сам на почетак строфе арапску ријеч која почиње арапским парњаком јеврејског *ајин*, а која се у српском увријежила као домаћа, попут ријечи *алем* (знак, застава).

саде / с[15]

Срце њино вапи Богу,
да те затре.
Ој зидине Сијон-шћери,
сузе лијте;
ко потоком и дан и ноћ,
не престајте;
зјеница ти нек не стаје,
вазда плачи.

коф / к[16]

Крени обноћ, стани, вичи,
чело страже;
пред Господом срце пролиј,
кано воду;
руке Њему ти подижи,
све за душу;
ђеце своје која мрију,
а од глади;
на ћошкове улица ти,
њима празно.

реш / р

Разувиди, Господару,
Ти са неба;
јесил иком учинио
ишта слично?
Жене једу свог порода,
порад глади;
из наручја свог отроке,
на оброке;
а у Храму Твом, Господе,
побијени;
свештеници и пророци
на буљуке.

[15] Емфатично *т̄* које нема одговарајућег парњака у српском језику.
[16] Емфатично *к* које нема одговарајућег парњака у српском језику.

шин / ш

Шта су оно полијегали,
по земљици,
како ђеца тако старци,
по улици;
ђевојке ми и ђетићи,
мачу храна;
у дан гњева Ти их поби,
не жалећи.

тав / т

Ти си сазво, ко на празник,
изокола;
страхове ми све најгоре,
у дан гњева;
не преоста ниђе нико,
стидак, јетим;
што на руке своје носах,
душман поби.

Треће поглавље, у коме је шездесет и шест стихова, подијељених
у двадесет и два тростиха.
Сва три стиха сваког тростиха почињу истим словом јеврејске азбуке,
по редослиједу,
с тим што су (као и у претходном поглављу) замијењена мјеста словима
ајин и *пе*:

алеф / а

Аз см човјек, бједу видјев,
прут гњева Му;
А мене ти Он управља,
у мрак, нурсуз.
А и руку све обрће,
на ме Своју.

бет / б

Бог овешта месо моје,
кожу, кости.
Бран ми стави, опколи ме,
главу и реп.
Бе у тмине посади ме,
кано мрца.

гимел / г

Гради зида око мене, изаћ нећу,
синџир тежак.
Греота је и викати и вапјети,
капак дова.
Гради мене бусју на пут,
тесан камен;
а све стазе и богазе,
искриви ми.

далет / д

Да ми није бар ко међед,
лав што вреба.
Друмове ми чичком посу,
за уклин сам;
као сјахан њима крочим,
из кукова.
Док и лука свога запе,
ја му мета.

хе / х[17]

Хе ме згоди у бубреге,
стрелицама.
Ха-ха постах вас народу,
ваздан туле.
Храни мене са горчином,
пелен пијем.

[17] Слабочујно *х*, као у синтагми *ъеба-ӣуӣера*.

вав / в[18]

Вас ми зубе сломи шљунком,
у прах врже.
Врже мене мир из душе,
добро сметнух.
Вељу себе: *Оде вјечност̄,*
и нафака...

зајин / з

Запамтидер јад и чемер,
жуч и пелен.
Запамти то, душо моја,
онда, клони.
Зато вељу срцу своме,
све у нади:

хет / х[19]

Хвала Боīу шт̄о нас има,
колко т̄олко,
милосрђа Њеīовоīа,
не нест̄аде.
Ха, ко нова јут̄ро свако,
вјерност̄ Твоја.
Хисе моје Господ и Боī,
душа м’ вели;
У Њеīа ћу да се уздам,
само у Њеī.

тет / т[20]

Та свим својим надаоцма,
добар Бог је;
ко и души што га иште,

[18] Уснено меконепчано *в* које нема одговарајућег парњака у српском језику.
[19] Грлено (фарингеални фрикатив) *х* које нема одговарајућег парњака у српском језику.
[20] Емфатично *т̄* које нема одговарајућег парњака у српском језику.

добар врло.
Тако да је добро чекат,
шутке, ћутке;
на спасење од Господа,
јес Бога ми.
Теглит јарам чојку младу,
Добро јесте.

јод / ј

Јест, нек шједи, и нек мучи,
намет на њег.
Једе праха са устима,
можда ј' наде.
Још и образ да подметне,
зулумћару;
засити се са срамотом,
ко са љебом.

каф / к

Кутарсат се тебе неће,
Господ никад.
Кад би тебе и уцвили,
смиловаће с';
зарад веље милости Си,
милост вељу.
Каштигање није Њему
баш по вољи;
и не бије тако лако,
ћецу људску.

ламед / л

Ломит духа са ногама,
земље сужњим.
Леле оним што изврћу,
суд човјеку,
све пред лицем Бога Вишњег,
куку, леле.

Лише суда и чоека,
искривљују,
ко да Господ то не види,
види, дашта.

мем / м

Ма, ђе ико ишта реко,
па се збило,
да му Господ не нареди,
реците ми.
Мило плод је уста Божјих,
и немило.
Муч с тужаљком, жив човјече,
твој је гријех.

нун / н

Нег испитуј путе своје,
и истражуј;
Господу се повратимо,
само Њему.
На рукама срце своје
узнесимо;
ка Господу небескоме,
него коме.
Непокорни Тебе бјесмо,
сагријешисмо;
а и Ти нам не опрости,
не, нипошто.

самех / с

С гњевом си се огрнуо,
па нас гониш;
те нас поби, без милости,
само тако.
С облаком се сав обави,
јок молитви.
Сметљиштем нас Ти учиње,
сред народа.

пе / п

Провалише уста на нас,
сви душмани.
Пустош-затор задеси нас,
страх и јама.
Потоци ми из очију,
све силазе;
рад погибли шћери мојих,
ej, народе.

ајин / ʾ[21]

Ајан удма сузе лије,
и не стаје;
непрестано, све једнако,
сипа, сипа.
Алем с неба док не дође,
да Бог види.
Ајан удма душу мучи,
тако треба;
ради шћери Града мога,
јао, Граде.

саде / с[22]

Стјераше ме, како птицу,
хак бигајри.
Стровалише живот јами,
па још камен.
Сврх главе ми још̀те вода,
Одсјечен сам!

[21] Фарингеални фрикатив ʕ који се у српском језику појављује само у дијалектизму *ʾрђа*, онако како се он изговара у Црној Гори и у источној Херцеговини. Гдје год је то било могуће, а овдје рецимо јесте, ставио сам на почетак стиха арапску ријеч која почиње арапским парњаком јеврејског *ајин*, а која се у српском увријежила као домаћа, попут ријечи *ајан* (првак, изворно: очи заједнице, упореди синтагму *ʾене ха'еда* у Четвртој књизи Мојсијевој 15: 24) или *алем* (знамен, застава).

[22] Емфатично *ш̄* које нема одговарајућег парњака у српском језику.

коф / к[23]

Кличем име Твоје, Боже;
из амбиса.
Крик ми почуј, немој чепит,
Свог увета;
уздахе ми, ко и вику,
Боже почуј.
Крену мени, кад Те зазвах,
па ми рече:
не бој ми се, не бој ми се,
нећу вала.

реш / р

Расправе ми душе редом,
Ти расправи;
и живот ми Ти откупи,
Господару.
Разазнаде кривду мени,
Господ Боже;
парницу ми Ти расправи,
боље тако.
Распознаде освету им,
што ми мисле.

шин / ш

Шпрдњу њину чу ли, Боже,
и мисли им;
Што усташка уста зборе,
даном цијелим.
Ш чим би сједи, ш чим би стани,
него са мном.

тав / т

Ти им врати давање им,
по дјелима.

[23] Емфатично *к* које нема одговарајућег парњака у српском језику.

Тврдо срце подај њима,
ко проклетство.
Твојим гњевом Ти их одгнај,
и истријеби;
испод неба Господњега,
неба Твога.

Четврто поглавље, у коме су двадесет и два стиха.
Сваки стих почиње другим словом јеврејске азбуке, по редослиједу,
с тим што су (као и у претходна два поглавља) замијењена мјеста
словима *ајин* и *пе*:

алеф / а

А како је потавњело,
злато нако?
И оно се прометнуло,
чисто злато.
Камење је од Светиње,
растурено;
на ћошкове свих улица,
драги камен.

бет / б

Бе синови сви сијонски,
исто драги;
што про злата најчишћега,
стајат знаху;
ко ћугуме сад од глине,
сви их броје;
дјело руку лончаревих,
ништа више.

гимел / г

Груди ваде шакалице,
млађ да доје;
кћи народа мога поста,
ној пустињски.

далет / д

Дојенчетов језик грлу,
залијепи се;
све од жеђи превелике,
пресушила;
а ђетићи љеба ишћу,
јадни они;
нема никог да изломи,
ни хљеб крува.

хе / х[24]

Ха, слаткоједи некадашњи,
на улици;
скерлетлије благородне,
грле отпад.

вав / в[25]

Возрасте ти гријех, шћери,
ко содомски;
што час посла би затрта,
и без руку.

зајин / з

Зорни бјеху назиреји,
сњега бјељи,
и од млијека исто тако,
бјелом бјели;
од рубина руменији,
кост ко бисер;
избрушени ко сафири,
Боже један.

[24] Слабочујно *х*, као у синтагми *'љеба-пӯтера*.
[25] Уснено меконепчано *в* које нема одговарајућег парњака у српском језику.

хет / х[26]

Харам-лице црње зифта,
као ћумур;
непознати на улици,
ко гариби;
кожа им се прилијепила,
баш за кости;
сва је сува као дрво,
дреновина.

тет / т[27]

Та, љепше је закланима,
него гладним;
крв што липте прободени,
бар су мртви;
не издишу што немају,
земље плода.

јод / ј

Јадне руке милостивих,
ђецу кувај;
то им храна сред погибли,
не чуло се.

каф / к

Кад се сврши гњев Господњи,
кад се изли;
на Сијону када огањ,
Он разгори;
којино му темељ прождра,
кано сламу.

[26] Грлено (фарингеални фрикатив) *х* које нема одговарајућег парњака у српском језику. Гдје год је то било могуће, а овдје рецимо јесте, ставио сам на почетак строфе арапску ријеч која почиње арапским парњаком јеврејског *хет*, а која се у српском увријежила као домаћа, попут ријечи *харам* (гријех).

[27] Емфатично *т* које нема одговарајућег парњака у српском језику.

ламед / л

Лијепо не шће повјероват,
цари земљи;
становници васељене,
још̄те мање;
е ће катил и душманин,
ногом ступит;
на капије Светог Града,
Јерусалма!

мем / м

Међер гријеха пророка му,
лажљивијех;
безакоња свештеника,
његовијех;
што знадоше прољевати
усред њега;
праведничку крвцу чисту
крв мубареħ.

нун / н

Наврг̄ли се кано слијепци,
улицама;
и крвљу се окаљаше,
кирмез крвљу;
не могаху недотаħ је,
хаљинама.

самех / с

Склонӣте се, о нечистӣ,
сви им вичу:
Склонӣте се, одстӯпӣте,
не до̄тӣчӣте;
побјегоше, тумарајућ,
те срамоте;

е се збори међ народе,
са насладом:
Наст̄анӣт̄ се никад неће,
овде ви̱ше.

пе / п

Подјели их ӣњев Гос̄подњи,
ӣо̄т̄ово је;
неће ви̱ше ни по̄ӣледа̄т̄
никад на њих;
не по̄ш̱т̄ују свеш̱т̄еника,
својих, јађо;
нӣт̄ се с̄т̄арцу смилова̄т̄и,
они зна̱ше.

ајин / ʾ[28]

Ајан глави ишчиље нам,
очи пусте;
извиђајућ хоћел помоћ,
све залуду;
надом смо се понадали,
надо, лажо;
народ да ће нас избавит,
а не може.

саде / с[29]

Сад нам кораке вребају,
грдна надо;
улицама својим ходит,
не можемо;

[28] Фарингеални фрикатив ʕ који се у српском језику појављује само у дијалектизму *ʾрђа*, онако како се он изговара у Црној Гори и у источној Херцеговини. Гдје год је то било могуће, а овдје рецимо јесте, ставио сам на почетак строфе арапску ријеч која почиње арапским парњаком јеврејског *ајин*, а која се у српском увријежила као домаћа, попут ријечи *ајан* (првак, изворно: очи заједнице). Упореди синтагму *ʾене ха'еда* у Четвртој књизи Мојсијевој 15: 24.

[29] Емфатично *т̄* које нема одговарајућег парњака у српском језику.

нама конац приближи се,
и готово;
дани нам се навршише,
наше бјеше.

коф / к[30]

Кад су лакши гониоци,
од орлова;
по горама гонише нас,
ко зечеве;
бусије нам у пустињи,
поставише.

реш / р

Рух ил дух ти ноздрва нам,
Помазаник;
уфати се у замке им,
грдна рано;
за којега говорасмо,
сви да ћемо;
под сјеном му славним живјет,
међ народе.

син / с

Само с радуј и весели,
Едом-шћери,
која сједиш у Уз-земљи,
сад за сада;
и тебе ће чаша доћи,
ко што ј реда;
опићеш се, открићеш се;
чиплак гола.

[30] Емфатично *к* које нема одговарајућег парњака у српском језику.

тав / т

Твоја побуна се сврши,
Сијон-шћери;
па те неће сургун чинит,
никад више!
А тебе ће походити,
Едом-шћери,
и откриће гријехе твоје,
наопаке.

Пето поглавље, у коме је двадесет и један стих.
Стихови нису поређани по азбучном реду:

Спомени се, Ти, Господе,
шта би са нас;
види, Боже и погледај,
срамоту нам.
Нашљедство нам странци арче,
и сладе се;
наше куће – људи туђи,
нама празно.
Постасмо Ти сви сироте,
ко без оца;
матере нам удовице,
кукавнице.
Своју воду сад пијемо,
кад платимо;
своја дрва сад плаћамо,
пуном цијеном.
До врата нам самог стиже,
јарам тешки;
напоре смо уложили,
ич одмора.
Руке пружај ка Мисиру,
какав Мисир;
од Асирца, ишћи љеба,
ниђе ништа.
Оци наши погријешише,
ал њих нема;
ми трпимо безакоња,
сва њихова.

Робови нам господаре,
нема никог;
да избави сад из руку,
њиховијех.
С тешким страхом за живот нам,
љеба ђеци;
доносимо из пустиње,
нож нам за врат.
Кожа нам је поцрњела,
пећ чађава:
од страхота великијех,
глади љуте.
Сијон-жене обрукаше,
бруко тешка;
и ђевојке по јудејским
градовима.
Кнезове нам повјешаше,
власторучно,
стара лица не поштују,
ниједнога!
Младиће под жрвањ мећу,
да аргате;
ђетићи нам дрва носе,
све падају.
Нема старца на капије,
никад нађе,
ни младића да пјевају,
каква пјесма!
Радост срца нашег неста,
сад нетрагом;
коло наше претвори се,
у сарану.
Паде круна с главе наше;
тешко нама;
што згрјешисмо, Тебе Боже,
куку јадо!
Стога нам је срце жално,
и не било;
стог нам очи потамњеше,
не виђеле.
Рад Сијона, горе свете,
опушћеле;
ком лисице сада ходе,

ко по своме.
Ти, Господе, вазда биђеш,
довијека;
пријесто Твој је од кољена,
до кољена.
О шта ти је заборавит,
наске јадне;
оставит нас јадне дуго,
ил довјека?
Поврати нас, Себи, Боже,
Ти Господе;
Па ћемо се повратити,
и ми Тебе;
обнови нам опет дане,
ко што бјеху.
Неш нас сасвијем одбацити,
никад ваљда,
ма колико да си гњеван,
зјело врло!

ГОРДАНА СИМЕУНОВИЋ

ПАТРИЈАРХАТ, ПРИПИТОМЉАВАЊЕ

Припитомљавање траје
Целог живота
Никада се нећеш ослободити
Ни кад високо подижеш бакљу
Испред њујоршке луке
Када те широм отворених очију гледа свет
Ланцем ти је једна нога везана

Држиш се тако
Да нико не примети
Да је велика птица усуда
Спустила гнездо у твоје груди

Одричеш се себе – чаше, чиније
Просућеш све
Ништа задржати нећеш

Бићеш равна
Као идеја о прапостанку
У којој нема моје
Нема твоје

У којој се гледамо
Са чуђењем
Што смо уопште настали.

* * *

Можда је благослов
Живот провести у једној кући
Иако жудња за променом
Уме да буде неподношљива

Кад кренеш
ту је ласо које те сваки пут врати

Кућа твоја те је припитомила.

* * *

А само да можеш
До мора
Да се отиснеш на пучину
Где никакве сигурности нема
Тамо где ништа не зависи
Од тога шта ко мисли о теби.

* * *

Сваки убод иглом
Навикавање је прстију на трње
Лагано прихватање малих боли
Скупљање снаге за велику

Сврставаш мисли у ред
Провучеш конац кроз платно
Одахнеш

Слика се назире
Желиш да је видиш целу
Бол постаје неважан.

* * *

Треба савладати песму сирена
Донети поруку до обале

Али не брини
Бог поезије је видео твоје лице.

Целим путем бацаће ти мреже
Танке нити
Које ће те избавити.

* * *

Падам у сан
Као у провалију
Око тела ми се мота
Тајна
Клиска свилена марама

Не да ми да је спознам.

* * *

Успавала си се
Касниш
Замало си скувана

Време је да збациш са себе јорган
Живот прогласиш за дан
Од слободе затражиш опроштај

Жабу која те је пољубила
У наопакој бајци
Избациш једном заувек

И ситним везом попуниш
страву своје празнине.

* * *

Покварен је тај патријархат
Сачека те кад се не надаш
Удара на осећања

Сече где си најтања
Проговара мајчиним речима
Зове те – Сине

Из сваког сна те враћа
Смртно озбиљну.

АЛЕКСАНДАР ГАЈИЋ

ЗАПИСИ ИЗ МИТРОВАЧКОГ ДОМА

„Митровачка казниоица”, започе своју приповест Вујо Бошковић, „налазила се, и онда и сада, на око петнаест минута удаљена од вароши. Поседовала је око шест стотина јутара земље и била је потпуно самодовољна. Када јој прилазите (као што смо ми, нови осуђеници, били приморани) из правца железничке станице, одмах вам поглед падне на огромне зграде опасане високим зидовима које се издижу из околних атара. На сваком углу зидина налази се по једна стражара са које се мотри на двориште затвора, али и на околну равницу. Наиме, свугде око завода је брисани простор, без грмља и дрвећа. Он се пружа на све стране унаоколо, до хоризонта.

У Завод се улази на једном једином месту: кроз троспратну управну зграду која је смештена на западној страни казнионе. Масивна врата се откључавају само зарад пријема или отпуста осуђеника, као и за пролаз запослених у затвору – чувара или административаца. Крај врата је увек стајао кључар са стражом која је сваког који пристигне одводила свом дежурном старешини, а овај га разводи даље, до Управе, надлежном чиновнику. Добро се сећам распореда унутар управне зграде: у приземљу су, десно од улаза, просторије затворске страже, као и просторије за криминалистичку обраду. Леви део приземља ове зграде заузимају просторије за састанке осуђеника са породицом и пријатељима; чине их једна велика и неколико мањих просторија. На спрату су канцеларије затворске Управе, међу којима су оне управникове и његовог заменика (који је, у моје време, био намештеник Удбе задужен за преваспитавање, а у ствари за стварање доушничке мреже међу штићеницима), највеће и најбоље уређене.

Када нови осуђеници пристигну у казниону, прво пролазе кроз криминалистичку обраду у просторијама на приземљу. После их, након узимања отисака и лекарског прегледа, прављења затвореничког картона, шишања, дезинфекције и купања, пресвлаче у затворске униформе и распоређују унутар затворског комплекса. Правило извршења кривичних санкција је да новопридошли кажњеници првих неколико недеља проводе у карантину, који се у моје време налазио на спратовима озлоглашеног Другог павиљона. Овде се од стране Управе, командира павиљона и самих стражара, врши будни надзор и процена сваког новог осуђеника, од чега зависи где ће га, касније, када прође период карантина, даље распоредити.

Казниоица је, колико се сећам прича, једна од најстаријих на целом Балкану. Градила ју је Аустроугарска у време цара Фрање Јосифа, негде при самом крају деветнаестог века. У архитектонском смислу Завод је, у време када сам тамо пристигао (а верујем да ни данас није много другачије), задржао свој првобитни изглед. Структура казнионе начињена је у складу са (сећам се добро тог термина, јер су га у Управи често спомињали) 'пенсилванијским моделом': то јест, три павиљона која су служила за смештај кажњеника (већ према њиховој категоризацији) била су сачињена тако да су ћелије пројектоване да се све наслањају на спољни зид објекта, те су због тога у све просторије допирали природна светлост и ваздух. Осим три павиљонска дела, у казниони је била изграђена и црква (под комунистима претворена у 'дом културе'), касније и болница и библиотека.

Павиљони су били осмишљени у складу са прогресивним системом издржавања казне. Други павиљон је био намењен изолацији најтежих робијаша (у Титовој Југославији то су били, готово сви одреда, политички затвореници) и дисциплинских кажњеника, али и оних новопристиглих – карантинаца. Први и Трећи павиљон, напротив, били су предвиђени за групно издржавање казне. Састојали су се од заједничких просторија већег капацитета у којима су, као у војничким спаваонама, боравиле групе од по педесетак осуђеника. Кроз средину ових соба, уз чије зидове су били монтирани војнички кревети, ишао је пролаз, а на његовом крају се налазио дугачак сто, са клупама поред њега.

У овим троспратницама било је и мањих соба, у којима је боравило по пет-шест лица, углавном оних који су били мајстори или су се у затвору оспособили за неки занат те се показали марљивим и одговорним. Позади групних соба били су смештени нужници са чучавцима на једном крају, док су на другом, засебно, биле водоводне славине за умивање и одржавање личне хигијене.

Перионица се налазила у радном делу затворског комплекса, у дугачкој згради у којој је била смештена производња струје и водене паре којом се напајао цео затвор. Ту се налазило и парно купатило са тушевима, у које су затвореници одвођени у групама. Иза њега биле су смештене кухиња и пекара. Производни део имао је читав низ радионица: столарску, стругарску, коларску, ткачку, ужарску, кројачку, обућарску и ковачку.

Тек након што сам помилован и отпуштен са робије, Трећи павиљон је био претворен у део Завода за лакше осуђенике и оне који су издржали већи део казне. У питању су били слободњаци који су преко дана одлазили на затворско имање (оно се налазило у близини казнионе) и који су били пуштани у град или кући за викенде. Још касније, казниона ће добити објекте полуотвореног и отвореног одељења, као и хотел са рестораном 'Срем', у коме су одседале фамилије осуђеника при посети. У хотелу су радили осуђеници полуслободњаци. У време мог робијања о томе је само могло да се сања.

Ситуација коју сам, по приспећу у митровачку казниоицу, затекао, била је другачија: и у Првом и у Трећем павиљону биле су групне собе; полуслободњаци су извођени на радове на имању уз пратњу страже; болница још није била направљена, већ се за ову намену користио један део Трећег павиљона. Осим тога, на првом спрату Првог павиљона, са фамозним доктором Лањијем (такође робијашем) на челу, налазила се такозвана 'болесничка соба' где су лежали осуђеници који су се опорављали од тежих болести.

Још један новитет красио је Други павиљон у време непосредно уочи мог доласка: наиме, док су изолирци били држани како на спратовима овог озлоглашеног одељења, тако и у подруму, у приземљу је настало ново, такозвано 'преводилачко одељење'."

„Преводилачко одељење? Необично... никада нисам чуо за нешто тако", оте се из уста Мирету Апиђу.

„То ме не чуди. О тим стварима дуго је било забрањено и причати, а камоли писати! Ево шта је у питању: након сукоба Тита са Стаљином у лето четрдесет осме и Резолуције Информбироа, јавила се потреба да се искористе интелектуални капацитети политичких осуђеника. Међу њима је било пуно високообразованих лица, махом антикомуниста и монархиста, који су добро познавали марксистичку доктрину. Власт је преко затворске Управе (то јест преко Удбе) понудила овим политичким осуђеницима низ олакшица при робијању (у даљој перспективи – и амнестију) ако своја знања и способности уложе у одбрану актуелне власти Федеративне Народне Републике Југославије.

Ови затвореници су, по договору са Удбом, добијали разне интелектуалне послове. Једни су проучавали архивску грађу која је доношена из Београда и правили анализе политичких прилика у окружењу, пре свега у суседним комунистичким партијама. Други су, свакодневно, писали пропагандне текстове који су имали задатак да парирају стаљинистичкој пропаганди; неки међу осуђеницима чак су писали новинске текстове које је затворска Удба у дневном ритму односила у Београд, у редакције тамошњих дневних новина. Људи широм Југославије нису ни слутили да их у сутрашњим новинама чекају текстови који бране Тита и Комунистичку партију Југославије, а које пишу антикомунистички затвореници, махом бивши љотићевци и недићевци.

На челу 'преводилачког одељења' налазио се Данило Дача Грегорић, познати предратни доктор правних наука, новинар и директор 'Времена'. Он је био човек љотићевског светоназора. У јесен четрдесет и прве био је један од организатора Недићеве 'Антимасонске изложбе' у Београду."

„Јосип Броз је, несумњиво, био махер да, без идеолошких предрасуда, искористи сваког ко му је могао помоћи да се одржи на власти", не издржи да не прокоментарише мајор Филиповић.

„Ја сам, још и пре него што сам крочио у Митровицу, прозрео лицемерје његовог личног режима", пун старог гнева сложи се Бошковић. „Но, вратимо се на сам Завод: сваки од павиљона био је троспратница. Када једном прођете кроз зграду Управе и крочите унутар Завода, између сивих вишеспратних зграда, прво што вам западне за очи су правоугаона дворишта са стазама, испарцелисана и пространа, са лејама узгајаног цвећа које као какав лавиринт чине контраст у односу на коридоре око самих зграда. Међу цвећем се, практично по цео боговетни дан, назирало по пар оронулих, погурених робијаша како у сивим одорама аветињски споро обрађују цветне леје, крешу гране цвећа и заливају стабла. Покрај пута, на троношцима, били су распоређени стражари, непомични и наизглед незаинтересовани за све што се збива у кругу који обезбеђују.

Живље је постајало тек у време обавезних шетњи, када су затвореници из павиљона били пуштани у круг затвора, позади башти. Излазак у шетњу одвијао се два пута дневно, сваки пут по сат времена. Осуђеници из заједничких просторија шетали су се у групама. Они из Другог павиљона, махом изолирци, кретали су се одвојено, сами. Није им било дозвољено да међусобно разговарају, мада су се они стално довијали и изналазили разне начине да изврдају и међусобно размене покоју реч. Само двориште за шетњу било је посуто шљунком, а на извесним деловима патоси-

рано округлом циглом. Шетачки круг био је окружен зидинама на којима је црвеним словима писало 'ЖИВЕЛА КОМУНИСТИЧКА ПАРТИЈА' и 'ТИТО', док је Стаљиново име током лета 1948. било прекречено.

Што се тиче Првог павиљона, о њему сам вам већ говорио. Најстрашнији утисак на све новопридошле је остављао злогласни Други павиљон, онај у коме се налазила карантинска изолација кроз коју су сви морали да прођу: иако смештена близу зграде Управе, први утисак који се стицао при уласку у Други павиљон је да је цела троспратница била потпуно пуста. Наравно, утисак је варао. Иако је гробну тишину изолације кварио само бат стражарских чизама, све самице биле су пуне људи.

У временима пре мог доласка, причали су ми, свака од самица имала је између четворо и десеторо људи; почетком педесетих, обично су у самицама пребивали један или два осуђеника. Они су бивали смештени у просторије са креветима и једним мањим сточићем, величине четири пута два метра. У самицу су се увече уносиле сламарице за спавање, а ујутро износиле. Једино светло у соби било је оно дневно: стизало је кроз прозор изукрштан решеткама а смештен под плафоном. Често је у самицама било само толико слободног простора да се врата могу слободно отворити. Није било места да се шета по соби, већ се или лежало (раније ујутро или увече) или седело и стајало. Све остало време, изузев два сата шетње дневно (осим недеље по подне, када је шетња, из неког разлога, била забрањена), проводило се или у разговору, или зурећи у зидове и гледајући кроз решетке тамничког прозора.

Зграда Другог павиљона се простирала у дужину, са ћелијама са једне и са друге стране, док се у средини налазио празан простор ограђен жицом и челичном мрежом. Испред самица остављен је ходник за пролазак, оивичен шипкама, иза којих се налазио жицом ограђени простор. Из левог у десни ходник било је могуће прећи само кроз пролаз на средини на првом спрату, који је, такође, био ограђен шипкама и заштићен мрежом. Степенице за више спратове у ствари су биле мердевине од ливеног гвожђа које су се рачвале на два места и водиле до паралелних ходника на сваком спрату. Кров павиљона – то јест његов централни део који је наткриљавао празан простор одвојен шипкама, жицом и мрежом – био је покривен дебелим стаклом. Сваки од спратова имао је по четрдесет самица, по двадесет са сваке стране: укупно њих стотину и двадесет.

У сваку од самица биле су донете старе кибле које су се отварале и затварале, из којих се по просторији ширио несносан смрад. Прозори су, због хладноће, најчешће били затворени, а како је

већина затвореника била ровитог здравља или су били оболели, прозор са свежим ваздухом се због њих отварао још ређе него што је било пожељно. Изношење кибли било је дозвољено само собним редарима и вршило се у тачно одређено време у току дана, али без задржавања. Све остало – вода, хлеб, сва три оброка или нешто друго (књиге, папири за писма) – добијало се искључиво кроз шубер. У питању је био метални део уграђен на средину доњег дела врата који се могао спуштати и отварати само са спољне стране, како би се нешто од поменутог дотурило у самицу.

Посете родбине, као што сам већ рекао, одвијале су се у приземљу зграде Управе. У просторијама превиђеним за ову намену направљене су дупле преграде, у размаку од по метар, тако да су са једне стране стајали посетиоци од споља, са друге осуђеници, а у простору између преграде затворски чувари који су слушали сваки разговор. Иако је по прописима за разговор са посетом било предвиђено између петнаест минута и пола сата, посете су најчешће трајале десетак минута, па и краће. Сви законски прописи – свакоме је било јасно – били су само празне речи на папиру: у стварности су владали сасвим други односи од оних прокламованих, махом волунтаристички (они које су спроводили управник и његов заменик, намештеник Удбе) и они обичајни. На пример, пристигла писма се, супротно кућном реду установе, нису испоручивала осуђеницима месецима, некад и годинама, понајвише због спорости полуписмених цензора. Такође, писма која смо писали често нису никада напустила митровачку казниону. Иако нам је било одобрено писање на пола табака обичне хартије месечно, у пракси се то ретко остваривало. Ја сам се за своје писање довијао и трампио ствари које сам добијао од куће за хартију од затвореника невичних писању.

Право на пакете било је најважније и, истовремено, најспорније. Правила о њему често су се мењала, крајње арбитрарно. Неко време се дозвољавало добијање два пакета месечно, сваког тежине до пет килограма; некад само једног, тежег пакета, од десет до четрнаест кила у текућем месецу. Међутим, међу затвореницима је било оних који су уместо дванаест (односно двадесет и четири пакета) годишње преузимали само три-четири, јер су остале разграбљивали затворски чувари и међусобно их делили. И они пакети који су приспевали били су претходно темељно очерупани: славски колачи су били сечени на мале комаде, сухомеснати производи били су, по правилу, преполовљени, а конзерве изобличене од удараца. Године 1948. (тако су ми барем причали) и 1949. (када сам приспео у Митровицу) затвореници су, шетајући по дворишту, често падали на тле од глади. Њихови сродници су тешком муком

и за велике новце прибављали храну за пакете, али је затворска Управа обустављала или враћала хиљаде пакета, и то плански, смишљено. Све то је чињено са намером да се сломи дух заточеника. Измишљани су сви могући начини да се они одведу у очај и, потом, приморају да се баце у загрљај затворској Управи и постану ревидирци, то јест добровољни сарадници-цинкароши. Онај ко је хтео да остане доследан својим ставовима и не пристане да сарађује у процесу преваспитавања у духу социјализма, морао је да поднесе силне физичке и душевне муке које је Удба изналазила и примењивала, непрестано кршећи прописе сопствене земље.

Храна у казниони је била посебна прича: ујутро се добијала порција црне воде која је називана кафом уз комад кукурузног хлеба, њега негде око двеста грама. У подне се добије иста та црна вода, која се сада назива гершлом, са месом сумњивог квалитета у траговима. Увече се делио качамак који је то био само по имену: у ствари, радило се о замућеној води са мало прошиног брашна. Због свега тога, храна из пакета као додатак исхрани била је неопходност, пошто се у кантини могла купити само мармелада. Како су због дељења хране – и затворских следовања и поделе пакета – често избијале свађе, затвореници су у већим собама организовали лутрију – па ко шта извуче.

Живот у условима где су владали глад, скученост, болест, промрзлост и неповерење неминовно је узимао свој данак. Од мог доласка у Митровицу лично сам видео или чуо за читав низ самоубистава затвореника. Још се сећам тих имена и ликова: пуковника Петра Симића, адвоката Славка Барбела, брице Милована Ђурђевића, Радивоја Атанасијевића... Још већи број њих је умно пореметио – попут Боре Апела, Рада Бојовића, студената Гојка Кнежевића и Зорана Звездића, Земунца.

Затворска служба (заправо, људи из Удбе међу чуварима) строго је водила рачуна да у истој соби, барем у оним малољуднијим, не буду они сличних политичких убеђења. Ако се то, сплетом околности, ипак деси, одмах се једни премештају а доводе други, обично људи слабијег морала, различитог политичког светоназора, или они за које се процењује да ће ревидирати. Због оваквог рада Управе међу осуђеницима је владало крајње неповерење: сваки покрет и свака реч су се помно пратили и мерили, јер су се сви плашили провокатора и потказивача. Најтежа ситуација је била ако сте делили собу са неподношљиво тешким, суманутим затвореником или цинкарошем."

„Каква су биле поделе међу самим затвореницима? Са ким сте ви били најближи?", прекину Вују мајор Филиповић.

„У Заводу је било доста политичких затвореника, али и велики број обичних криминалаца. Сви они су се представљали као жртве политичког прогона. Највећи део политичких затвореника чинили су припадници Равногорског покрета. Они су, махом, били смештени у изолацији у Другом павиљону (њихови главни представници држани су у соби 12, коју су и чувари и затвореници називали 'Комитет'). Четници су били најбоље организовани: имали су у свим деловима Завода мрежу људи које смо у сленгу звали 'унутрашња Управа', а која се системски трудила да опонира официјелној Управи, тачније Удби, и одржи преовлађујући утицај међу затвореницима. Осим њих, било је и нешто недићеваца и љотићеваца, са којима су равногорци, разуме се, били у лошим односима још из ратних времена. Затим су, мада много малобројнији, долазили на ред домобрански и усташки високи официри, као и доста заробљених Немаца. Сви Немци су, након споразума Београда са Боном, били пуштени на слободу током 1951, а неки су и пре тога имали низ привилегија. Рецимо, злогласни генерал Нојхаузен задњих годину и по свог робијања више је провео напољу, у борским рудницима, помажући својим искуством новој власти да организује производњу, него што је држан у тамници. Причало се да, када је напољу, често лумпује по Скадарлији са челницима Удбе. Даље, ту су били припадници мањина непријатељски усмерени према новим властима, затим сељаци осуђени током принудног откупа, као и људи оклеветани за подривање социјалистичког поретка.

Од почетка 1949. у КПЗ Сремска Митровица почели су да пристижу и информбировци. Било их је две врсте: они који су одмах по хапшењу пребацивани у Завод ради застрашивања, да би после били одвођени даље, на суђење, и они који су овде пребацивани из других затворских установа. Напослетку, ту су били и обични криминалци: убице, разбојници, џепароши, преваранти, изнуђивачи, привредни и саобраћајни преступници... Све ове врсте осуђеника у Заводу су постајале део неке од затворских касти, у распону од самичара до слободњака."

„Којој групи сте се ви приклонили? Са ким сте највише друговали?", Сокол покуша да усмери Вујино дуго излагање.

„Моје грађанско порекло и припадност антикомунистичкој тајној организацији квалификовало ме је међу политичке осуђенике. Међутим, мој демократски републиканизам није био баш најбоље прихваћен међу припадницима 'унутрашње Управе', упркос томе што је већина њихових вођа лично ценила мог оца због важних позиција које је заузимао у администрацији предратне Краљевине, као и због тога што је завршио у емиграцији. Овај статус ми није

много користио: и казне и задужења са покојом олакшицом које су ми давали добијао сам, пре свега, због свог личног држања, а не због тога што сам био гимназијалац и опозиционар. А што се друговања тиче, најбоље сам се слагао са обичним светом, сељацима и радницима. И мој тамошњи учитељ, коцкар и фалсификатор (додуше, био је осуђен као сарадник окупатора) стално ме је саветовао да се држим подаље од људи из 'унутрашње Управе' и не подлежем ласкању због мог политичког статуса, већ да градим што је могуће боље односе са обичним светом, па и са осуђеницима за обичан криминал. Сваким даном током издржавања казне уверавао сам се колико је био у праву."

„А Станко Милојевић? Када је он пристигао у Митровицу? Да ли сте прво чули за њега или сте га одмах упознали?"

„Станко је стигао у Завод неколико месеци пре мене. Био је ухапшен нешто раније, у лето четрдесет и осме. Осуђен је на брзину због шпијунаже за Совјете, уз врло климаве доказе, па упућен на издржавање казне са другим просовјетским кадровима из војске на злогласни Голи оток. Из неког разлога, могуће и неком интервенцијом одозго, враћен је половином четрдесет и девете у Сремску Митровицу. Ту је убрзо стекао статус легендарног, непопустљивог осуђеника са којим затворска Управа није знала да изађе на крај. Организовао је штрајкове глађу у пренатрпаним самицама због суровог третмана којем су осуђеници били изложени. Подстакао је праву малу буну против чувара током шетњи због крађе хране из пакета. Издржао је све дисциплинске казне у подруму самице и са осмехом пркосио заменику управника, озлоглашеном Драгору Бојанићу званом 'Кајман', Удбином намештенику у казниони. Ни Бојанић ни управник Ђура Миленковић нису знали шта да раде са Милојевићем: човек се држао несаломљиво. Долазиле су у казниону и велике буџе из Београда, укључујући и Крцуна и Жижу Поповића, начелника Завода за извршење санкција, да виде Милојевића и посаветују затворску Управу како да га сломе. Причало се да му је Крцун у лице говорио да га треба убити 'као и све оне који су издали свој народ и постали Стаљинове слуге', али да његове претње нису уродиле никаквим плодом. Ко за Станка Милојевића тих година у затвору није знао! Поштовали су га, упркос његовој партизанској прошлости, и људи у врху 'унутрашње Управе': равногорци попут др Стевана Мољевића, др Ђуре Ђуровића, Војина Андрића и Ђуре Виловића.

Ја га, дуго по приспећу у Завод, нисам лично видео, али сам, готово сваки дан, слушао приче о њему. Милојевић је, наиме, због бројних инцидената и непослушности, био процењен као крајње проблематичан осуђеник, тако да је држан, све време, на другом

спрату Другог павиљона, у самици, како не би погубно утицао на друге затворенике. Ја сам кроз овај павиљон прошао прво у фази карантина. После сам био у групним собама, читав један период. Међутим...”

„Шта се онда збило?”

„Због неког дисциплинског прекршаја био сам, почетком 1951, осуђен са самицу. Тако да сам, сплетом околности, завршио као цимер у истој самици са Милојевићем. Неколико месеци касније он је побегао из затвора и више се није вратио. Причало се да је страдао од стране Удбине потере и да је његово тело, накнадно, властима предала његова сестра.”

„И како је изгледао ваш први сусрет? Какав је то човек био?”, Сокол настави са питањима.

„Народски речено – била је то сила од човека”, узврати му Вујо Бошковић. „Јунак без страха и мане. И управо та његова неустрашивост – дар који га је понајвише красио – одвела га је у пропаст.”

(Извод из романа *Испод*)

САША СКАЛУШЕВИЋ СКАЛА

ПЕПЕО И ЦИНОБЕР

ГЛИБ

У дивље време
за које смо веровали
да никада неће проћи

као и младост
са чијег смо извора
тако лако све укусе пробали

јер незнање беше лако
као бели делови плодова тополе
као пепео који пада по нама

фосфат у ветру
црвена иловача око кућног прага

која остаје за нама
ма колико брисали своје трагове

ПРЕ ОКУЛТАЦИЈЕ

У тихој каснолетној ноћи
испод лоше неговане свеће
поред чаше охлађеног апсинта
Верлен чита наглас

Comme je descendais des Fleuves impassibles,
Je ne me sentis plus guidé par les haleurs:
Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles,
Ayant cloués nus aux poteaux de couleurs.

из кревета са трбухом до сиса
Матилда још увек будна
пита какав је то неотесани простаклук

не, то је нешто ново
одговара Верлен

пишући реченицу која је постала
један од најславнијих цитата
у историји светске књижевности
убацујући у коверту новац за возну карту
од Шарлвила до Париза

ИЗМЕШТАЊЕ

ујутру би га будила врева и граја
која је допирала са околне пијаце
од оних с брда сишлих
у кревету који му се сада чинио туђ

међутим према њима је имао симпатије
за разлику од својих

сада у тренутку није знао
где се тачно налази
у ком граду
у чијој соби
испод ког зидног сата
под чијом окупацијом

једино би га звоно и бакарне куполе цркве
које је могао видети из лежећег положаја
враћали спокојно у сан

ANGELUS

моноциклисти у старим војним чизмама
карневалска разјарена светиња добацује:

Где је т̄вој анђео?!
Где је т̄вој анђео?!

Који анђео?
стајем у одбрану.

Анђео уништ̄ења
или *Angelus Novus*?

LACRIMOSA

Све је сада непроходно,
удаљено без путељка
који би нас могао спасити из овог обруча.

Дубока шара на стени
коју је некада направила ледена вода.
Змија испод камена,
шарка која тражи свој хлад.
Звер је већ у своме брлогу.

Све је заузето,
за нас нема збега.

Гробља се шире
тражећи свој део пепела.
Виногради траже свој.

Поља су пуста, незаорана,
само се порфир цакли на месечини.

Нека невидљива рука за нама
окреће ауреус.
Одлучује о нашој осуди.

ДОВИЂЕЊА ДУГЕ ЦЕВИ

Када смо се вратили из рата
окачили смо пушке о клин

међутим то се само тако каже
очистили смо их од барутне гарежи

поготово цев
гасни цилиндар и клип

механизам који испаљује метак
мале флеке које је направила корозија

крпицама и канапом провлачили
цев је морала бити чиста као огледало

науљили смо их и превише добро
умотали у крпе

у тешке сандуке са још тежим
ланцима и големим катанцем

положили смо их брижљиво и нежно
попут свечаног одела са матуре

незаборавног венчања
које ће нам кад-тад поново затребати

АЛЕКСАНДРА БАТИНИЋ

МЛЕЧНИ ПУТ

Те вечери, негде између националног дневника и серије, Ненадовићева жена решила је да више не жели да се бави пољопривредом. Кратко му је то саопштила, рекавши да нађе неког коме ће продати краве, трактор и, можда, земљу, јер она више неће прстом маћи за то. Онда је отишла до фотеље, села, као жена која је одједном са себе скинула товар дрва пристиглих пре који дан за огрев, подигла ноге на сточић и појачала тон на телевизору. Не могавши да схвати шта се то управо десило, Ненадовић је немо стајао још неко време поред стола, не примећујући млади сир, још неисечен, и поред њега шољу топлог млека на белој тацни са цветићима. Одскора, имао је навику да увече попије то млеко пред спавање. Много су млека просули те године због све ниже откупне цене, а од претпрошлог месеца млеко су сасвим престали да откупљују. Ненадовић је тада, по повратку с посла, музао краве и носио млеко жени да га усири, надајући се да ће наћи неког ко ће куповати сир. Али замрзивачи су се пунили, иако је жена свакодневно носила по двадесетак килограма на пијацу. Онда је решио да га просипа по башти, бар нека корист од њега. Док је, затварајући врата од штале, мислио како ће то прво вече сипати млеко по стабљикама парадајза, поглед му је пао на краве и једно женско теле у дну просторије. Гледајући у телеће очи, он се намах сети своје мајке како му у кревет носи шољу млека и милује га по челу шакама оштрим као шмиргла. И кравин језик је био шмиргласт, знао је он то, док је посматрао како крава брижљиво лиже своје прво теле. Почео је да оставља себи по једну шољу млека на дну канте, а остатак је увече брижљиво просипао између леја лука и бораније, око купуса и лубеница. Жена му се смејала док је чекала да проври та једна шоља млека, а онда би само одмахнула руком и пустила га да га

скоро ритуално процеди у шољу и дода кашичицу меда. Сада је тупо гледао у ту шољу, знајући да се о овоме последњи пут говорило. Знао је и да она заиста више неће да ради ништа од тога, а осећао је, и то му је било најжалије, да је у праву. Полако је узео шољу са стола, просуо млеко у судоперу и изашао напоље. Јесењи вечерњи ваздух као да га сабра. Понудиће брату да преузме имање и краве. Ионако је, откако се пензионисао, говорио да би волео да ради земљу. Макар неће имати много да улаже. Остало – закуп и продаја. Та мисао га обрадова. Размишљао је како ће све остати у породици, па ето, и кад се ћерка буде удала, имаће шта да наследи.

На путу ка братовљевој кући све је већ био разделио и организовао, али уместо да стигне тамо, ни сам не знајући зашто, сишао је с пута до ливаде и сео на велики камен, који се одатле није померао још од времена кад су се ту чувале овце. Ту је дочекао јутро, дубоко загледан у успомене везане за своје имање, час смешкајући се, час очајавајући. На моменте би устао да пође, али ноге од некакве унутарње хладноће и укочености нису хтеле напред. У густом мраку враћала му се слика себе као дечака који са тог камена пази да се овнови не потуку, а затим и слика себе сада – са свим плановима и одлукама које су му до малочас изгледале разумне. По први пут му се јави жеља да побегне некуд, а онда би се поново враћао умирујућој слици дечака на пропланку како мотри на јагањце у дну ливаде, док му сунце греје лице и шаке. Осетивши језу испод јакне како се пробија до леђа и све више се шири низ кичму до потиљка, некако успе да устане и пође кући. Ујутру није знао кад је заспао, само је осећао тежину капака и пецкање у очима. Није му се ишло на посао, али је ипак морао да крене. Возио је споро, путем којим иначе иде. Поред њега су промицала поља, са пожњевеном пшеницом, обраним кукурузом и голим ливадама, жута и једнолична. Поглед му се већ био навикао на ту жуту једноличност, кад му се учини да на једној њиви лежи човек. Нагло је закочио и стао. И заиста, то је био човек, али убрзо је увидео да му се тело некако чудно извија, скоро као да се праћака.

Стигавши брзо до њега, видео је човека с главом заривеном у земљу како замахује рукама, одупирући се с муком. Покушао је да га помери, али није могао ни да га мрдне.

„Шта ме гураш, помози ми!”, повика овај човек.

Ненадовић се збуни и завапи:

„Па како, шта вам је, шта да учиним?”

„О, Боже”, викну странац, „па повуци ме за уши.”

Ненадовић га повуче, али одједном схвати да вуче ту главу све више и више, а она бива све тежа и тежа, а да никако не успева да осети олакшање у рукама. Окренувши се, са ужасом схвати

да човекова кичма стоји скоро под правим углом и прелази границу људске покретљивости.

Погледавши напред, остаде шокиран и испусти главу. Читава глава изгледала је као огроман нос, оштар, дугачак и погрбљен – очи су спрам њега изгледале као две тачке, а усне као штипаљчица за веш која се покреће. Човек фркну као коњ неколико пута и из ноздрва испадоше грумени свеже црнице.

„Не плаши се", рече човек. „Ја сам Једнобразац. Добро си наишао, земља је тврда, требаће ми твоја помоћ."

Ненадовић од страха скоро вриснu и окрете се да бежи, али га Једнобразац ухвати за руку и молећивим гласом рече:

„Остани, молим те, ко ће ми помоћи ако нећеш ти? Погледај около, видиш да никог нема."

„Али како?", упита Ненадовић.

„Полако, казаће ти се само. Ја ћу сад спустити главу доле, а ти ме ухвати за ноге и гурај. Морамо ово орање да завршимо пре него што роса спадне."

И заиста, Ненадовић је тек сад видео бразду како се пружа од Једнобрашчевих ногу до почетка њиве. Једнобразац га је гласом подсећао на његовог деда Панту и, ни сам не знајући зашто, ухвати му ноге и поче да гура напред.

Убрзо са изненађењем схвати да Једнобрашчев нос оре врло добро и да је заиста било потребно само да управља њиме. Повремено би Једнобразац тражио да стану и одморе се, коментарисао како земља свеже мирише или се радовао кад угледа кртицу или волухарицу. Једино су му, каже, глисте сметале, јер су се мигољиле по носу и завлачиле се у ноздрве.

Ненадовићу је почело да бива интересантно. Орање је ишло лако, јутарњу хладноћу већ није осећао, а овај плуг је приде умео и да се шали.

Скоро да су завршили, кад одједном зачу неко звецкање. Бивало је све гласније и Ненадовић се окрену и умало не испусти Једнобрасца.

„Ej, шта бленеш, гурај га, жури ми се!", набусито викну громада.

Његово тело било је скоро коцкасто, али шаке су му биле огромне и вукле су се по земљи. Он подиже руку да одшмркне, а на сваком прсту били су тањири, налик тацнама.

Ненадовићу паде на памет да те тацне личе на ону за млеко, али му Једнобразац прекиде мисао:

„Не зафркавај ме, Тањирачу. Видиш да не можемо брже."

Тањирач одбруси:

„Знаш да имам и другог посла, убрзај се. Где нађе овога?"

Једнобразац му брзо објасни и мрдну ногом Ненадовића да га погура. Али Ненадовић више није могао да се помери. Осећао је мучнину у стомаку, а теме му је трнуло.

„Не бој се, види га како се укипио. Мене не треба да гураш, ја ћу сам", рече Тањирач.

„Али ко сте ви, шта радите овде?", једва изусти Ненадовић.

„А зар није очигледно?", рече Тањирач. „Он оре, ја идем за њим, а после ће доћи Расипач. Нас тројица ово радимо годинама."

„И онај смотани Дрљач", додаде Једнобразац.

„Да, и тај, али он увек касни, а не сме због птица."

„И онда му се ми смејемо како се свађа са птицама", додаде Тањирач.

„А како то годинама? Па ја вас никад нисам видео", упита Ненадовић.

„То је зато што не гледаш", рече Тањирач. „Ипак", додаде Једнобразац, „твоји дедови су добро знали Рала и браћу Прашаче." „О да", надовеза се Тањирач. „Друговали су и са породицом Српова и са Дрешом. Ух, тај је био неустрашив", рече Тањирач са дивљењем.

Но, у разговору их прекиде звук некаквог ситног добовања.

„А ево и овога. Кажем да касниш", рече Тањирач.

„Шта, већ је стигао?", упита Једнобразац. „Гурај, пријатељу, имамо још мало."

Несвестан да гура, Ненадовић је гледао у огромног човека како прилази Тањирачу. Стомак му је био до земље, као мех, а образи надувени. Он пљуцну неколико пута и из уста почеше да му излећу зрна пшенице. Није се смејао ни говорио, само стаде мирно поред Тањирача. Прекрсти руке на стомаку, а кад му Тањирач нешто шапну, он махну Ненадовићу.

„Је л' ово Расипач?", упита Једнобрасца.

„Јесте, јесте, зато ти кажем, гурај", видно уморан рече Једнобразац.

„А зашто не говори?"

„Зато што се нагутао семена. Кад би проговорио пре времена, семе би кренуло да испада."

„Аха", задивљено рече Ненадовић. „То је мудро."

„Стој!", повика Једнобразац. „Путеве не оремо, стани. Помози ми да устанем."

Ненадовић га повуче и Једнобразац задовољно издува нос и потапша га по рамену. „Видиш колико је важно кад гураш, а? Гураш док не буде готово. Хвала ти, пријатељу. Како ти је име?"

Ненадовић се представи. Једнобразац рече:

„Хм, чудно презиме: Не-над-ов-ић. Од неког Ненада?" „Ваљда", одврати Ненадовић. „А што вам се тај предак није надао?", у чуду

упита Једнобразац. Ненадовић се замисли и покуша да дâ некакав одговор, али Тањирач повика: „Склањајте се, шта сте се ту укопали, почињем.” Обојица су кратко време гледали како Тањирач изузетно брзо и снажно прелази преко свежих бразда, а онда Ненадовићу сину да касни на посао ко зна колико. Једнобразац то примети па му рече, али гласом већ измењеним, скоро женским: „Иди с миром, хвала ти. Сад си нас упознао и гледај да нас чешће посећујеш.” Руковаше се. Ненадовић му стисну руку, али одједном, запрепашћен, схвати да стиска волан, а затим и кочницу, док му је у сусрет ишао трактор са приколицом. Нагло повуче волан удесно, успевши само да види чичкове и шипурке на шофершајбни. У трептају, осети да га нешто гура напред. И обрадова се.

ПРИЧЕ ИЗ ХИЉАДУ И ЈЕДНЕ НОЋИ

Према тексту сиријског рукописа из 14. века

ДВАДЕСЕТ И ОСМА НОЋ

Кад паде следеће вече, Динарзада рече сестри Шехрезади:

– Секо, тако ти бога, ако ти се још не спава, испричај нам неку од оних твојих красних прича да прекратимо ноћ!

– Врло радо, биће ми част – одговори Шехрезада.

ПРИЧА О НОСАЧУ И ТРИ ДЕВОЈКЕ

Кажу, честити царе, да је у граду Багдаду живео неки човек који је био неожењен, а по занимању је био носач. Једнога дана стајао је он, тако, на пијаци ослоњен на своју корпу, кад одједном застаде крај њега нека жена под огртачем од муслина и са свиленим велом преко лица, а повезана марамом с црвеним кићанкама и лепршавим тракама и у ципелицама обрубљеним финим гајтанима. Како стаде крај њега, задиже вео испод којег се указа пар црних очију дугих трепавица и засенчених капака, финих углова и у сваком погледу савршених – баш као што су их описивали неки песници. Меким и слатким гласом, она му се обрати:

– Носачу, узми своју корпу и пођи за мном!

Носач није могао да верује рођеним ушима, али зграби корпу и похита за њом, говорећи у себи: „О срећног ли дана! О доброг ли дана!" Пратио је девојку, а она је ишла пред њим док не дођоше до неке куће. Она ту покуца на врата, а из куће изиђе неки старац хришћанин којем она пружи један динар, а узе од њега један маслинастозелени крчаг с вином, стави га у носачеву корпу и понови:

– Носачу, узми корпу и хајде за мном!

А носач је и даље шапутао у себи: „Добро је, срећан ми је овај дан! О милог ли дана! О радосног ли дана!" Носио је корпу и

ишао за девојком. Она у један мах стаде испред дућана с воћем и купи црвених и жутих јабука, и турских дуња, и хебронских бресака, и мускатних јабука, и шамског лотоса, и ситних краставаца, и приморског лимуна, и краљевских поморанџи, затим алепског јасмина, и марсинског босиока, и тамаринда, и невена, и ноћне фрајле, и перунике, и жутог љиљана, и саса црвених и љубичастих, и љубичица, и нарциса, и волујца, и црвених ружа, и све то потрпа у корпу и нареди носачу да је даље прати. Затим стаде код касапина и затражи да јој одсече десет ратлова[1] лепе овчетине и одмах му даде паре за то, а он јој одсече комаде који су њој били по вољи, уви месо и даде им. Они га ставише у корпу, узеше и мало ћумура, па она нареди:

– Узми корпу и хајде за мном!

Носач се зачуди, али подиже корпу на главу и пође. Одатле га девојка доведе до бакалина, где купи зелених и црних маслина, и руколе, и кајмака, и шамског сира, и туршије киселе и слатке па и то све потрпа у корпу и нареди носачу да је прати. Он подиже корпу и крете за њом, док девојка не дође до дућана са грицкалицама и језгреницама и ту купи сланих пистаћа, и пржених бадема, и печених лешника и леблебије, и сувог грожђа, и срчике од ирачке шећерне трске, и баалбечких сувих смокава, па све то такође стави у корпу и окрете се носачу, говорећи:

– Носачу, узми корпу и хајде за мном!

Он узе корпу и пође за њом. Она мало затим стаде пред посластичарницом па купи велики послужавник с разним врстама каирских колача, и балканских слаткиша, и пуњених кадајифа зачињених мошусом, и гурабија, и турских ролница, и кадијских залогајчића, и мамуније, и амбриних чешљића, и домаћичких прстића, и удовичких хлепчића, и крем-карамела, и љубавних гнездашаца, и алве од сваке сорте, па и то све стави у корпу.[2] На то јој носач рече:

– Госпођо, да си ми рекла, ја бих повео мазгу или камилу да носи све ово!

Она се на то само осмехну и настави даље, док не дође до дућана где се продају мириси. Ту купи десет бочица миришљаве

---

[1] Арап. *raṭl* – стара арапска мера за масу, у Египту приближно 450 грама.

[2] Арап. *qadā'if* – кадајиф, колач од кончасто извлаченог теста прженог на маслу, пуњен слатким сиром; *ma'tūniyya* – пшенични гриз пропржен на маслу па куван с много шећера, зачињен ломљеним пистаћима; гурабије су познате и у нашим крајевима, али остаје тајна шта су турске ролнице, амбрини чешљићи, домаћички прстићи, удовички хлепчићи и љубавна гнездашца. Уосталом, и ми међу посластицама имамо и падобранце, и индијанере, и бајадере, и ишлере, и чупаву Бети, и дамске сузе, и Катине бомбице и ко зна шта све још.

водице, и исто тако водице од љиљана, и ружине водице са мошусом, и преко тога још мошуса, и кадива од миришљавих дрвaца, и алоје,[3] и рузмарина. И још узе и две главе шећера, и комадића амбре[4] за лампе, и свећа, и све то стави у корпу, окрете се носачу и рече:

– Узми корпу и хајде за мном!

Носач пође за њом док не дођоше до једне врло лепе куће, високе и од јаке грађе, са масивним стубовима, испред које је било пространо двориште, а врата су јој била двокрилна, с инкрустацијама од слоноваче и опточена жеженим златом. Девојка ту стаде и тихо покуца на врата.

Утом Шехрезаду застаде јутро па она заћута. Њена сестра узвикну:

– Како ти је прекрасна прича, секо, чудесна је!

А Шехрезада одврати:

– Није то ништа према оној коју ћу вам наредне ноћи испричати, само да ме цар поштеди, Бог му дао дуга века!

ДВАДЕСЕТ И ДЕВЕТА НОЋ

Кад паде следеће вече, Динарзада рече сестри Шехрезади:

– Секо, тако ти бога, ако ти се још не спава, испричај нам неку од оних твојих красних прича да прекратимо ноћ!

– Врло радо, биће ми част – одговори Шехрезада.

Кажу, честити цареве и власничке исправног мишљења, кад је девојка дошла пред врата и носач стао иза ње с корпом – а њему је на уму било само то како је она лепа и прелепа, и отмена, и красноречива, и слободна – да су се врата откључала и оба се крила широм отворила. Носач погледа ко је девојци отворио врата и угледа пред собом другу девојку, високу око пет педаља, заобљених груди, савршене лепоте и милог изгледа, чела као месец о младини, очију налик на очи дивље јунице или газеле, обрва попут шабанског младог месеца, образа налик на црвене анемоне, усташаца као Сулејманов печат, усница црвених као карнеол, зубића као низ бисера сложених испод корала, врата попут за султана спремљеног колачића од хашиша, груди као шедрван а у њему дојке као пар крупних мушких нарова, стомака с пупком довољним за по оке уља, а одмах ту близу и нешто као зечја глава подрезаних ушију... Баш као што је речити песник опевао:

---

[3] Миришљаво *аīар-дрво*, лат. *Aquilaria malaccensis*, увожено из Индокине.

[4] Арап. *ʿanbar* – миришљава твар смоластог изгледа која настаје као производ метаболичких процеса у телу кита, служи као кâд и у производњи најскупљих парфема.

Гледај то Сунце и Месец пун,
Падни пред расцветалом красотом.

Око такву лепоту не виде,
То бело лице под црном косом.

Образи њени румени траже,
Да је зову Лепом и Лепотом.

Врцка се док хода, насмејаше ме њена дивна бедра,
Ал' видећ јој струк танани сузе ми сквасише недра.

Кад носач погледа у њу, срце му стаде, одузе му се памет, корпа само што му не спаде с главе и он ускликну:

– Никад још не доживех срећнији дан од овог!

Девојка на вратима рече овој што је куповала с њим:

– Сестро, шта чекате, улазите да овај сиромашак спусти свој тешки товар!

Њих двоје уђоше и вратарка закључа врата за њима па их допрати до једне врло простране, прекрасно уређене и лепо намештене дворане. У њој је било више алковена и ниша под луковима, с намештајем у дуборезу, са орманима и креденцима заклоњеним драперијама и с једним доксатом под завесама. Насред дворане био је велики базен пун воде, а у средини базена водоскок. На другом крају био је широк лежај од ћилибара на четири ноге од клековине, украшен бисерима и драгуљима, с балдахином од којег се спуштала завеса против комараца од црвеног атласа, прикопчана пуцетима од бисера великим као лешник и већим. На завеси се пуцад распучише, две се поле размакоше а појави се једна девојка заносног изгледа, прекрасна, паметна лица, блиставог као месец. Имала је отмен стас, вавилонске очи[5] под обрвама свијеним попут два стрелчева лука, мирисала је на амбру, усне су јој биле од шећера, а лик је блистао да би се и само Сунце постидело, јер је била као права звезда што сија на небесима, или златна купола, или невеста уклоњеног вела, или сребрни шаран што плива у рибњаку, или сласна *лија* скувана у киселом млеку.[6] Баш као што је рекао песник:

[5] Вероватно су то оне очи с великим црним дужицама на крупним беоњачама, какве се могу видети на египатским и асирским рељефима и сликама на керамици.

[6] Арап. *liya* – овчији реп. Пустињске овце широм арапских земаља немају реп налик на комад ужета попут европских, већ им је он више попут широке плоче или лопате која представља залиху масноће и, будући проткана с мало меса, најукуснији је део овчијег печења, нарочито кад се припреми у киселом млеку.

Као да јој је од бисера онај њен осмех,
Или од леда небеског, или од белих рада,

Светлост јутра раног стиди се пред њом,
Док као ноћ црн увојак с чела јој пада.

Трећа девојка устаде с кревета па полагано оде до средине дворане где су јој биле сестре и рече:

– Зашто ви стојите? Нека овај сиромах спусти свој товар!

На то вратарка спреда а набављачица отпозади прићоше носачу, примаче се и трећа девојка и смакоше му с главе корпу. Затим повадише све што је тамо било, воће и мезетлуке на једну страну, цвеће и зачине на другу, све то поређаше, дадоше носачу један динар и рекоше –

Али утом Шехрезаду застаде јутро па заћута. Њена сестра узвикну:

– Како ти је прекрасна прича, секо, чудесна је!

А Шехрезада одврати:

– Ако будем жива, наредне ноћи ћу вам испричати још чуднију!

ТРИДЕСЕТА НОЋ

Кад паде следеће вече, Динарзада рече сестри Шехрезади:

– Секо, хајде нам доврши причу о три девојке!

– Врло радо, биће ми част – одговори Шехрезада.

Прича даље иде, царе, тако што се носач силно зачудио кад је видео како су заносне и лепе оне три девојке, и колико су навукле вина, и меса, и ћумура, и грицкалица, и воћа, и колача, и миришљавог биља, и свећа, и свега и свачега, па још и прибора за пиће, а да уз њих нема ниједног мушкарца, и само је стајао онде, оклевајући. Једна од девојака му се обрати:

– Зашто не крећеш? Мислиш ли да смо ти мало платиле?

Окрете се сестри и рече:

– Додај му још динар!

На то ће носач:

– Забога, госпе моје, не мислим да ми је мала плата – та нисам зарадио ни два дирхема а камоли два динара! – него размишљам о вама, гледам вас како сте саме, без иједног људског бића да вас мало забави. Јер као што и саме знате, столу требају четири ноге да на њима стоји, а тако исто и вама трима треба четврти. Јер нити могу мушкарци бити задовољни без жена, нити жене без мушкараца. Песник је рекао:

Знамо да за право весеље нужна је лаута,
Од музике још треба харфа, цитра и флаута,

Све то заједно плус четири опојна мириса:
Руже, мирте, анемоне и нежног ириса.

А онда, кад се те четири ствари лепо споје,
Вино, и живот, и благо и драго – биће твоје.

И додаде:

– Па како је вас ту три, треба вам четврти и то мора да буде мушко!

Девојкама се свидеше носачеве речи, стадоше се смејати па му рекоше:

– А кога бисмо ми могле наћи, ми смо девојке и не смемо откривати своје тајне никоме, јер се бојимо да, кад бисмо их одале коме, тај их не би сачувао. А читале смо у некој књизи шта је рекао Абу ел Тамам:[7]

Чувај тајну строго, ником не реци је,
једном одаш ли је, изгубио си је!

Буде ли јој тесно у твојим грудима,
из туђих летеће свим другим људима.

Чувши то, носач узвикну:

– Живота ми мога, ја сам човек разборит и паметан. И образован сам, читао сам учене књиге и слушао предавања, учио и много тога сазнао, наводио ланце казивача[8] и приповедао. Ја умем да искажем оно што ваља, а да прећутим оно што не ваља, па од мене нико неће чути ништа до лепу реч. Као што рече песник:

Тајну добро чува веран и баш одан,
Али ретко ко је за ту ствар погодан.

[7] Славни арапски песник Ḥabīb ibn Aws al-Ṭā'ī (796/807–845), познат под надимком Abū Tammām, син трговца вином из Дамаска рођен у градској хришћанској породици на југу данашње Сирије под крштеним именом Thādhūs или Theodosius. Аутор је зборника *Ел Хамаса*, највеће антологије ране арапске поезије у десет томова, са близу 900 поема.

[8] У класичним делима на почетку сваког навода мора да стоји тзв. *ланац казивача*, који изгледа отприлике овако: Причао ми је Абу Икс (арап. *abū* – отац), да је њему казивао Ибн Ипсилон (арап. *ibn* – син), да је њему причао Абу М, да је он чуо од Ибн Н-а, итд., итд., све док се не стигне до поенте и не искаже што се жели саопштити. Тај је ланац знао бити дуг по више десетина личних имена, од којих је свако име било бар трочлано, али се знање тако преносило уз пуну заштиту веродостојности.

Чувам ја своју тајну у закључаној кући,
Кључ изгубих, а без њега не можеш ући.

Кад девојке чуше његове речи, рекоше му:

– Ти и сам добро знаш колико смо потрошиле на ову гозбу, да смо дале много пара купујући све ово. Имаш ли ти шта да приложиш? Ми те нећемо пустити да останеш с нама док не видимо и твој део. Јер, није у реду да пијеш с нама и уживаш бесплатно! Честити људи кажу: „Ко да даје неће, у љубави нема среће!"

Вратарка додаде:

– Имаш ли ти ишта, драговиђу? Ако си дошао празне руке, онда и отиђи празне руке!

Али се ту умеша набављачица:

– Сестре, престаните да га мучите! Он је мени данас, богме, био добар, да је био ма ко други, не би издржао ни приближно као он. Колико год да има или нема, ја ћу уплатити његов део!

Носач се обрадова, целива тло испред ње, захвали јој и рече:

– Бог и душа, ти си ми данас учинила сефте, а имам овај динар који си ми дала – ево ти га назад, а узмите ме не као дружбеника и присника него као свога слугу!

Оне углас повикаше:

– Седи ту, добро си дошао!

Иза тога она девојка што је била набављачица навали распремати уоколо. Распоредила је високе и ниске посуде, донела боце и процедила вино, поређала чиније, шоље, пехаре, карафе, сребрне и златне тањире и прибор за јело; прострла је рогозну асуру поред фонтане и изнела све што је било од ића и пића, па позва све да седају за софру. Поседаше њене сестре, седе и носач којем се све то чинило као неки сан. Девојка нали прву чашу и испи је она, затим наточи другу и пружи је једној сестри која је испи, онда нову чашу другој сестри која испи своју чашу, затим наточи носачу, који узе чашу у руке, наздрави и попи је, затим захвали и изговори ове стихове:

Пиј вино само с другом коме може да се верује,
С оним који глас добар прецима честитим дугује.

Вино је као благ ветар кад пољем мирисним дуне,
Али доноси невоље кад из злобног срца груне.

На то чашу преузе вратарка, узврати му здравицу и испи чашу па изрецитова стих:

Живели, пијмо га и нек нам је наздравље,
Вино нам вољу даје за ово дивно славље.

Носач јој захвали и пољуби је у руку. Отпише поново девојке, отпи и он. Онда он приђе својој ортакињи набављачици, говорећи:

– Госпо, ево ти твога роба крај тебе!

Па изрецитова:

Један од робова твојих на вратима чека твојим,
Да ти захвали за добро што си га прозвала својим.

Она на то рече:

– Тако ми бога, ти си нам добро дошао! Пиј вина и уживај у добром здрављу, јер вино отклања бол и патњу, убрзава опоравак и враћа здравље.

Носач отпи чашу па нали нову и, пошто јој опет пољуби руку, пружи јој чашу, а он изговори ове стихове:

Дадох јој старог вина кô њени образи црвеног,
Што у чаши светлуца попут жара ватреног.

Љубећи руб пехара с осмехом милим упита ме:
„Како ти плаћаш дуг свој образима отмене даме?"

Ја рекох: „Испиј пехар! То крвца је моја и сузе,
А мирис у чаши је душа што ти ми је ноћас узе."

„Ако си ти крв лио", рече, „само за љубав моју,
Вечераћу то вино и испити сву душу твоју."

Девојка прихвати чашу и испи је, па седе до сестре.

И тако су узимали пуне чаше а враћали празне, чашу за чашом, док се носач, седећи између девојака, не поначини, откачи се и распали. Разигра се и распева, певао је љубавне песме, и оне бећарске, па се шалућао с њима, љубио их, диркао, трљкао, штипкао и угризао, а оне би га гуркале, поигравале се с њим, трпале му залогај у уста, умиљавале се и враговале, једна му је давала колач, друга стручак босиока, а он је био на седмом небу. И тако су наставили док се нису поопијали, док им вино није ударило у главу. Кад их вино узе под своје, вратарка оде до базена, свуче са себе одећу и остаде гола као од мајке рођена, само је распустила косе да је мало покрију, и ускликнула:

– Ју-хуу!

И бацила се у базен и заронила.

Утом Шехрезаду застаде јутро па заћута. Њена сестра узвикну:

– Како ти је прекрасна прича, секо, чудесна је!

А Шехрезада одврати:

– Није то ништа према причи коју ћу вам наредне ноћи испричати!

ТРИДЕСЕТ И ПРВА НОЋ

Кад паде следеће вече, Динарзада рече сестри Шехрезади:

– Секо, тако ти бога, ако ти се још не спава, испричај нам неку од оних твојих красних прича да прекратимо ноћ!

– Врло радо, биће ми част – одговори Шехрезада.

Прича каже да је вратарка скочила у базен, заронила, поливала се водом и бацакала се и гњурала, узимала воду у уста и прскала остале, онда се оprала око дојки, између бедара и по пупку. Тако гола хитро искочи из воде и седе право у крило носачу, говорећи:

– Господине мој, љубави моја, шта је ово? Реци, шта је ово!

И показа руком на свој прорез.

Он одврати:

– Твоја родница.[9]

– Ју, ју, није те срамота – повика друга девојка, па га пљесну по затиљку.

Он ће на то:

– Твоја стидница.

Она врисну:

– Ух, како је то гадно!

Па га опет стаде тући.

Он онда рече:

– Твоја пичка.

Трећа сестра га на то стаде ударати песницом у прса док га не обори, вичући:

– Фуј, срам те било!

Он се опет јави:

– Твој клића, твоја дражица!

---

[9] Од овог места па надаље, док враголанке, показујући на своје међуножје, питају носача како се зове „оно", а он им одговара пригодним називима из ослобођеног језика, које Бартон и Дураковић преводе сходно употребљеним изворним називима, слично како стоји и у овом преводу, Сање и Литман настоје да читаоца заштите па узимају арапске речи пресловљене на ћирилицу односно латиницу (фардж/fardsch и кусс/kuss), а кад на ред дође мушка „ствар", на исти начин прибегавају пресловљавању арапских жаргонских назива (зебб/zubb и аир/air).

Она голишава га опет навали ударати и рече:

– Не!

А он ће:

– Твоја минџа, твоја пица, твоја пичкица, твоја мачкица.

А она је само викала:

– Не, не!

И што год да је он говорио, једна од девојака би га ударила, па док му је једна пљевала шамаре, друга га је тукла песничицом, трећа би га ћушнула у ребра и свака је викала: „Како се зове ово?" Напокон он упита:

– Добро, па како се то зове?

Она голишава одговори:

– То се зове мајчина душица за делије![10]

– Мајчина душица за делије! – повика носач. – Ух, ух, па што ми нисте одмах рекле!

Затим пехар крете редом у нови круг и обређивали су се тако једно време, док се набављачица одједном не скиде гола-голцата, исто онако како је раније учинила њена сестра вратарка, узвикну „Ју-хуу!" и буђну се у базен. Бацакала се ту, опрала стомак, дојке и међуножје, па хитро искочи и паде у крило носачу, говорећи:

– Господичићу мој, срцуленце моје, шта ми је ово?

Он рече:

– Твоја стидница.

Она му на то опали шамарчину да је цела дворана звонила па повика:

– Фуј, како те није срамота!

– Твоја родница – на то ће носач.

На то га ошамари њена сестра, рекавши:

– Фуј, каква одвратна реч!

– Твој сикиљ, твој клиђа.

Друга сестра га сад удари и повика:

– Ух, ух! Немаш ни срама ни стида!

И опет га је једна ударала шамаром, друга песничицом, трећа би га мунула лактом, а он је говорио: „Твоја родница!", „Твоја

[10] Арап. *ḥabaq al-ğusūr/al-ğasūr* – већ прва реч у овој синтагми ствара проблеме, јер то може бити нана, мајчина душица, босиљак, жалфија или која пета миришљава биљка, али тек око друге се преводиоци озбиљније разилазе, пошто се може читати двојако: *al-ğusūr* – мостови, или *al-ğasūr* – срчан, јуначан, јунак. И док су Бартон крајем 19, а Хадави крајем 20. века то преводили на енглески као *босиљак с мостōва* (the basil of the bridges), Саље као *базилика храбреца* – јунаков босиљак, за њим су пошли и Видојковић и Дураковић. Јунаштва се држи и Литман, само уместо босиока нуди подврсту менте (Die Krauseminze des Kühnen). У најновијем интегралном енглеском преводу из 2010. супружници Лајонс (Malcolm & Ursula Lyons) остају у оквирима ранијих енглеских тумачења: *нана с насипā*.

пичка!”, „Твоја рибица!”, а оне су викале „Не! Не!” Он напокон ускликну:

– Мајчина душица за делије!

Њих три се насмејаше и попадаше наузнак од смеха, па га све три скупа навалише туђи по затиљку говорећи: „Не, него како се то још зове?!” На то он рече:

– Добро, па како се зове, реците ми ви!

Једна од девојака одврати:

– То ти се зове ољуштени сусам!

– Ољуштени сусам! Хвала милом Богу, сад знам!

Утом се гола девојка обуче па седоше опет да се разговарају, али је носач стењао колико су га болели врат и плећа од удараца. Пехар је поново пошао укруг.

После неког времена устаде најстарија и најлепша па стаде свлачити хаљине са себе. Носач се држао за врат и трљао га руком, шапућући: „Боже, спаси, ала ме боле врат и рамена!” Утом се она девојка свуче гола па се баци у базен и загњури се у воду. Носач је гледао у њено наго тело које је било као кришка од месеца, и у лице, које је блистало као пун месец кад се појави на небу или изјутра кад залази, дивио се њеном стасу и грудима и оним тешким, дрхтавим бутинама јер је била гола како ју је Створитељ створио и све је време уздисао:

– Ах, ах!

Онда јој се обрати рецитујући ове стихове:

Кад бих рекао стас ти је баш као грана зелена,
Срце би моје препукло као од тешког бремена.

Грана је најлепша кад је лишћем прекривена,
А ти си најлепша гола као од мајке рођена.

Кад девојка чу стихове, хитро изиђе из воде, седе носачу у крило и показа му на процеп у свом међуножју па га упита:

– Очи моје, џигеричице моја,[11] како се ово овде зове?

[11] За Арапе, срце је центар душе, духа и ума, а јетра – извор страсти. Када се некоме говоре имена од милоште, уз вокативе „љубави”, „срце”, „душо” итд., једна од главних је „џигерице моја / џигеру мој”, што је европском начину изражавања страно, али се на Балкану примило. Но, именице *страст* и *страдање* долазе од истог корена, па се и у нас за стање наношења силне бриге и патње употребљава израз „јести (коме) џигерицу”. Под јасним оријенталним утицајем, махом у нашим јужним крајевима, пре свега у славном Врању, у величанственим песмама о љубавној жудњи, страсна љубав лоцира се у џигерицу па младић драгој поручује „џигер ће изгори”, као у песми „Магдо, мори, Магдо, убава девојко” и другим.

Носач одврати:

– Јунаков босиљак.

– Пих!

– Ољуштени сусам.

– Уф!

– Твоја родница.

– Фуј, глупане! – повика она па га опаучи по врату.

И да скратим причу, царе, како год да је носач то називао, она је одговарала само са „Не, не, не и не!" Кад је већ био сав изударан, изуједан, и кад му је врат већ био сав отекао од пљевања и он почео губити вољу да живи, завапи:

– Па добро, како се то зове?!

– Зашто не кажеш да је то Абу Месруров хан? – рече девојка.

Носач се од све муке насмеја:

– Ха-ха-ха, Абу Месруров хан!

На то девојка устаде, обуче се и они још неко време наставише пити додајући пехар једно другом. Утом и носач скочи, скиде сву одећу са себе док му је међу ногама она ствар ландарала тамо-амо, па се буђну и он у воду.

Утом Шехрезаду застаде јутро па заћута. Њена сестра узвикну:

– Како ти је прекрасна прича, секо, чудесна је!

А Шехрезада одврати:

– Није то ништа према причи коју ћу вам наредне ноћи испричати, само ако будем жива и ако ме цар поштеди!

А цар је размишљао: „Богме је нећу убити док не чујем остатак приче. А после ћу је већ као и оне друге."

ТРИДЕСЕТ И ДРУГА НОЋ

Кад паде следеће вече, Динарзада рече сестри Шехрезади:

– Секо, тако ти бога, ако ти се још не спава, испричај нам неку од оних твојих красних прича да прекратимо ноћ!

– Врло радо, биће ми част – одговори Шехрезада.

Кажу, царе, да се носач, кад се буђнуо у базен, опрао испод браде и испод пазуха, а затим хитро изишао из воде и посадио се у крило оне лепотице, спустио шаке у крило вратарки а ноге опружио преко крила набављачице и рекао:

– Госпе моје, шта је ово – па показа на свој мушки уд.

Оне се засмејаше, свидело им се то што он све ради на исти, њихов начин, и забављало их. Једна рече:

– То је твој курац.

– Како те није стид – повика носач. – То је ружно.

Друга рече:

– Твој стојко.

– Срам да вас буде – повика он. – Како тако говорите!

Трећа одсече:

– Твоја кара!

– Не.

– Твој ђока.

– Није.

– Твоја алатка, твоја муда, твоја батина.

– Не, не, не и не!

Напокон га упиташе:

– Па добро, како се то зове?

Он пољуби једну, загрли другу, угризе трећу, уштину једну, шљепну другу, грицну трећу, док се не издовољи, а оне беху попадале наузнак и ваљале се од смеха док га напокон не упиташе како се зове та ствар.

– Не знате? Е, па то вам је бесни ђогат!

– Зашто бесни ђогат? – упиташе девојке.

– Зато што он пасе мајчину душицу, храни се љуштеним сусамом и улеће у галопу у Абу Месруров хан!

Оне се тек ту засмејаше док нису попадале на леђа и мало је фалило да се обезнане од смеха. Онда наставише да се шаљукају и пију. И тако су чинили док не паде ноћ, а тада рекоше носачу:

– Господине, време је да се дижеш и крећеш, ускачи у своје папуче и покажи нам колико су ти широка леђа!

Али носач ће:

– А куда сад да идем од вас? Лакше бих се са својом душом растао него с вама! Него хајде да саставимо ноћ са даном, па ћемо онда, у рану зору, свако својим путем.

На то набављачица рече:

– Бог и душа, сестре, он има право! Тако вам бога и мога живота, оставите га ноћас да се сите исмејемо и опустимо се овде с њиме, јер ко ће за живота опет срести неког попут њега?! Видите ли какав је то раскалашни биструљак и паметница!

Оне на то рекоше:

– Али код нас можеш преноћити само ако прихватиш наше услове, а то значи да што год видиш да чинимо или да нам се дешава, не смеш тражити да ти објашњавамо! Јер, као што се каже – будеш ли причао о ономе што те се не тиче, чућеш оно што ти се не свиђа. То ти је наш услов, па немој да си много љубопитљив, ма шта да видиш да радимо!

– Да, да, да! Нит шта чуо, нит шта видео – узвикну носач.

– Онда устани, отиђи до улазних врата и прочитај шта је тамо исписано!

Он устаде, оде до врата и тамо угледа исписане златним словима ове речи: „Ко говори о ономе што га се не тиче, чуће оно што му се неће допасти.” Носач се врати и рече:

– Обећавам вам да нећу говорити ни о чему што ме се не тиче!

Оне га заклеше да тако поступи, а онда им набављачица припреми нешто да поједу па се заложише. Затим попалише лампе и свеће, у восак пободоше миришљава дрвца алоје и комадиће амбре, па пустише да се дим од кадива рашири док цела дворана не замириса. Онда уклонише тањире а изнесоше вина и свежег воћа па поседаше да пију. Дуго су тако седели, јели, пили, водили умне разговоре, грицкајући језгренице и смејући се и опуштајући, док у један мах не зачуше куцање на вратима. Не показујући неко занимање, једна од девојака устаде и оде до врата, па се убрзо врати и рече:

– Сестре, ако ћете да ме послушате, сад ћемо провести једну дивну ноћ, незаборавну ноћ!

– Како, шта хоћеш да кажеш? – упиташе је и она одговори:

– На вратима су тројица дервиша,[12] сва три ћорава и сваки има обријану и косу, и браду, и обрве, и сваком од њих ископано је десно око, а то је много чудна подударност. Они су управо стигли у Багдад с дуга пута, што се види, и то им је први пут да су у нашем граду. Покуцали су на наша врата јер нису имали где заноћити па су се понадали да би их домаћин могао примити макар у шталу, или у неку шупу, да ту преспавају. Кажу, ухватила их је ноћ, а туђинци су, немају никога коме би се обратили за помоћ. Него, сестре, сваки од њих тројице тако је смешан да би се и мати која је рођено дете изгубила морала насмејати! Да ли се слажете да их пустимо само ноћас, да се подружимо с њима, а ујутру рано нека иду својим путем?

И она стаде убеђивати сестре док оне не пристадоше, говорећи:

– Пусти их унутра, али под истим нашим условом: „Ко год говори о ономе што га се не тиче, чуће оно што му се неће допасти.” Она се обрадова, зачас је нестаде, утом се врати, а за њом уђоше три дервиша, сва три једноока, поздравише их, поклонише се и повукоше се мало уназад. Девојке устадоше да и оне њих поздраве, поновише више пута (као што је ред) добродошлицу и задовољство због њихове посете и честиташе им што су здраво стигли с пута. Тројица дервиша захвалише и поново се поклонише, али кад

[12] Арап. овде: *qarandalīyya* пл. од *qalandar*, *qalender* – ред муслиманских мистика (суфија) који су се заветовали на сиромаштво. Како се секта ширила на исток до Индије, објединила је извесне будистичке и брахманистичке ритуале, па тако ови дервиши бријy главе, браду, бркове и обрве и лутају просећи, без јасног циља.

се обазреше око себе и видеше прекрасну дворану, лепо постављену трпезу и на њој вино, језгренице, суво воће, упаљене свеће и миришљаве паљенице, а усред свега три девојке које беху одбациле сваку задршку, рекоше у један глас:

– Богме је ово добро!

Окретоше се према носачу, који се беше осамио, пијан и уморан од батина, готово занесвешћен, па рекоше:

– Био он Арапин или туђин, он је наш брат дервиш!

Утом се носач мало попридиже, бодући их погледом и рече:

– Седите ту, али не турајте нос ни у шта. Јесте ли видели шта пише тамо на вратима: „Ко год говори о ономе што га се не тиче, чуће оно што му се неће допасти." А ви, ем сте просјаци, ем како сте ушли овамо тако сте распустили језик!

Они одвратише:

– Не, ми смо само рекли „Боже, опрости нама просјацима!" Ево, главе су нам у твојим рукама!

Девојке се насмејаше и стадоше мирити носача с дервишима, а затим набављачица понуди дервишима да нешто поједу. Кад су се заложили, поседаше сви заједно да пију и шале се. Вратарка је точила и пехар је кружио од руке до руке. Најзад, носач упита дервише:

– Пријатељи, имате ли нешто занимљиво да нам испричате?

Утом Шехрезаду застаде јутро па заћута. Њена сестра узвикну:

– Како ти је прекрасна прича, секо, чудесна је!

А Шехрезада одврати:

– Није то ништа према оној коју ћу вам наредне ноћи испричати, само да будем жива!

Превео с арапског
Срђко Лештарић

УЗ НОВИ ПРЕВОД „ХИЉАДУ И ЈЕДНЕ НОЋИ" НА СРПСКИ

Када је Антоан Галан (Antoine Galland) на самом почетку 18. века објавио први превод *Хиљаду и једне ноћи* (*Mille et une Nuits*) с рукописа који беше лично донео са Истока, у просветитељској Европи настала је масовна еуфорија. Оријенталне приче сместа су се почеле преводити с француског на разне језике, а на све стране грозничаво се трагало за другим причама које би се могле придодати почетном скромном корпусу од око 300 ноћи. И тако је то ишло све док, током дванаестак деценија, није настао зборник који је бројем оправдавао наслов: *Књиīа о хиљаду и једној ноћи* за

арапско *Kitāb elf leyla wa leyla*. Средином 19. века бар два овећа сегмента била су преведена и на тадашњи српски, први у Новом Саду, други у Београду.[13]

У наредних сто лета јавило се на српскохрватском, у преводима с арапског Алије Бејтића и Бесима Коркута, више парцијалних превода за које су преводиоци, нажалост, пропустили да наведу изворнике, све до 1950. године и лепршавог Винаверовог, такође делимичног превода, започетог још пре рата, рађеног махом према Мардрисовом (Joseph-Charles Mardrus) француском, најкомотнијем међу свим преводима. Уследио је, од 1949. до 1956, подвиг Марка Видојковића, који је, без ичије помоћи, јер је његов рад вређао понос малобројних тадашњих арабиста, урадио интегрални превод на српски с такорећи дословног Сањеовог руског (Михаил А. Салье). Најзад, уз сами *fin de siecle* у Сарајеву је настао интегрални превод Есада Дураковића с пажљиво описаног арапског изворника.

Уз признања заслужним преводиоцима, мора се истаћи да су у свим досадашњим преводима *Хиљаду и једне ноћи*, нашим и туђим, преводи стихова најкрхкија грана. Њих у причама има буквално безброј, а класична арапска поезија почивала је и на чудесним продорима маште, и на семантичкој еквилибристици с недокучивим играма речи, и на неодгонетљивим кодовима једног писма које препушта читаоцу унос вокалних садржаја. Разуме се да су сви преводиоци, од првог до последњег, ломили зубе о те коштуњаве строфе. Винавер се, као рођени песник, а усхићен приликом да се поигра чаробним оријенталним благом, није ни осврtао на могућа изворна значења па је стихове по свом обичају „превинавероводио", стварајући блиставе строфе које су на том двоструком путу кроз маглу често губиле везу с оригиналом. Сањеов руски превод јесте веран, али местимице буквалан до бесмисла, па је у иначе сјајном преводу савесног Видојковића дао сувопарне версете, чак и тамо где су у арапском они сочни попут свеже воћке на грани, а Дураковић је стихове римовао на последњи слог, уз честа лутања у значењу.

[13] Прве одломке из зборника *Хиљаду и једна ноћ* превео је 1845. године Нестор Исаковић, професор Новосадске гимназије. Свој превод на славеносрпски језик, под насловом *Иляда и єдна ноћь: арабске прѣповѣдке*, урадио је према бреславском издању немачког оријенталисте Максимилијана Хабихта (Christian Maximilian Habicht) и штампао у штампарији Јована Каулиција, тадашњим старим грађанским писмом (предвуковским правописом), а његов избор садржао је „Причу о кнезу Камералземану и принцези Будур". После његовог превода појавила се 1852. из београдске штампарије М. Поповића књига на 425 страна – *Изабране ѿпѡвѣдке изъ Хиляду и єдне ноћи*, а поједине приче из славног зборника у српској периодици 19. века повремено су објављивали и други преводиоци, махом с немачког и француског.

Но, није мало преводилачких изазова било ни у прозним сегментима, што од увек недовољне упућености у историјске и географске чињенице, прописе или древне обичаје, што из непознавања специфичних обележја средњовековне свакодневице на Оријенту, све до начина одевања и чудеса тамошње гастрономије. Сличности и разлике у преводу стихова, како садржинске тако и формалне, јасно ће се видети већ на овом показном, релативно малом узорку.

Пошто сам се колебао целу деценију и прикупљао храброст да се и сам огледам на преводу *Хиљаду и једне ноћи*, пре три и по године засукао сам рукаве и прионуо на посао. Сада, када сам стигао до краја и завршио прво комплетно редиговање, „другу руку", чека ме, уз још бар два читања целог текста, писање обимног поговора.

У поводу приказивања новог интегралног превода ваља рећи да сам за главни изворник одабрао оригинални текст каирске редакције из 1835, али уз повремено обраћање и калкутској редакцији ради контроле, па и покојег додатка када је текст у тој другој верзији очигледно комплетнији или бољи. Све време на оку сам држао Видојковићев и Дураковићев превод, а исто тако и Бартонов енглески (Richard F. Burton), Литманов немачки (Enno Littmann) па и Сањеов руски кад би затребало, што је произвело низ занимљивих компаративних запажања.

Но, отприлике четвртина укупног корпуса *Ноћи* (првих 36 ноћи каирске редакције, а 38 ноћи калкутске) замењена је издањем које је 1984. на близу хиљаду страна објавио харвардски професор Махсин Мехди (Muḥsin Seyyid Mehdī), рођени Багдађанин. Његова редакција, досад преведена само на енглески и немачки, оправдано носи поднаслов „најстарији сиријски рукопис" и у целом свету је прихваћена као једино право критичко издање, а добрим делом се слаже с Галановим изворницима: најпре долази корпус од 282 ноћи, следи сегмент који садржи ноћи од „нове" 96. до 166, уз два анекса, која допуњују давно уочене празнине у главним редакцијама. Зато део који сам одабрао за овај број *Летописа Матице српске* потиче из нове, Мехдијеве редакције, која није била пред очима ниједном од наших ранијих преводилаца. Превод пак треба да добије своју коначну форму читањем комплетног текста наглас у епском маниру – техника коју сам већ осам пута примењивао у раду на превођењу збирки арапских народних прича записаних на говорним арапским дијалектима.[14]

[14] Овај сегмент у обема главним арапским редакцијама започиње у другој четвртини 9. ноћи и траје до краја прве четвртине 10, мада текстови каирске и калкутске редакције ту нису подударни.

И тако, ево нас овде с једним сасвим новим преводом с арапског на српски избора из неколико веселих арапских ноћи, узетих с почетка зборника. Тај избор требало би да забави читаоце и прикаже им како ће отприлике изгледати нова верзија превода изворног текста *Хиљаду и једне ноћи*, а млађим арабистима и да послужи као изазов у духу полазне идеје из Борхесовог славног есеја „Преводиоци 1001 ноћи".

Земун, септембра 2026.

БОЈАН ЧОЛАК

ИЗМЕЂУ ПРОЗЕ И МАНИФЕСТА: ИМПЛИЦИТНА ПОЕТИКА У ПРОЗАМА „У СВОМ ЕЛЕМЕНТУ” И „РЕКВИЈЕМ” МИЛУТИНА УСКОКОВИЋА

САЖЕТАК: Рад разматра имплицитну поетику у раним прозама Милутина Ускоковића „У свом елементу” и „Реквијем”, насталим 1904. године и објављеним у збирци *Под живо̄том* (1905). Полазећи од раније уоченог програмско-поетичког карактера ових текстова, анализа се усмерава на обликовање песничке фигуре и њене стваралачке енергије у прози „У свом елементу” и на однос животног искуства, песме и форме у „Реквијему”. Упоредно читање показује да две прозе повезује импулс превазилажења затечених вредносних и формалних образаца, као и однос песника, песме, живота и форме. Њихов програмски потенцијал разматра се у оквиру фикционалне структуре и у вези с композиционом и формалном организацијом збирке *Под живо̄том*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Милутин Ускоковић, *Под живо̄том*, „У свом елементу”, „Реквијем”, српска модерна, имплицитна поетика, песничка форма

Увод

Књижевноисторијско одређење српске модерне почива на препознавању низа поетичких промена које су крајем XIX и почетком XX века захватиле различите области књижевног стварања. За разлику од авангардних покрета, који ће у наредним деценијама сопствене естетичке и идеолошке позиције често формулисати у манифестима и другим програмским текстовима, поетичка самосвест српске модерне ређе је добијала такав вид артикулације. Поетичка начела стога се могу препознавати и у самим књижев-

ним делима – у обликовању фигуре уметника, представама о стваралачком чину и успостављању односа између књижевности и животног искуства. У таквим случајевима поетички став остаје уграђен у фикционалну структуру текста и испољава се кроз њене тематске, симболичке и формалне чиниоце, без издвајања у засебан и систематично формулисан програм.

На присуство таквих поетичких становишта у раном стваралаштву Милутина Ускоковића већ је указано у досадашњим истраживањима. У његовим раним књижевним текстовима препозната је својеврсна „примењена поетика", док је за поједине прозе из збирке *Под животом* истакнут њихов програмско-поетички карактер.[1] У том контексту пажња је посвећена и прози „У свом елементу" и „Реквијему": прва проза довођена је у везу с модернистичком представом песника и рембоовским моделом песника-видовњака,[2] док је у „Реквијему" препознато преиспитивање наслеђених песничких форми и захтев за обликом који би одговарао динамици савременог живота.[3] Овај рад полази од већ утврђеног програмско-поетичког карактера ових текстова и усмерава се на испитивање начина на који је тај слој организован, функција које добија у свакој од две прозе и њихове међусобне повезаности.

Такав вид имплицитне поетичке саморефлексије у двема прозама из 1904. године остварује се на различите начине. Иако се „У свом елементу" и „Реквијем" разликују по композицији, тематском тежишту и начину обликовања говорне ситуације, оба текста у средиште постављају фигуру песника и питање стварања. „У свом елементу" већ почетном синтагмом „песник робова и беде" одређује јунака посредством његовог песничког позвања и вредносног хоризонта који та формула отвара, док „Реквијем" непосредније тематизује песму, чин писања, песничке форме и њихов однос према животном искуству. Различита тежишта омогућавају да се њихов програмски потенцијал посматра у међусобној повезаности: од природе песничке фигуре и стваралачке енергије до односа живота, песме и форме.

Обе прозе уврштене су у Ускоковићеву прву прозну књигу *Под животом* (1905). Одредница „песник робова и беде" повезује песничку фигуру са социјалним светом који превасходно одређује први циклус, „Ништи", док формула „нестихована песма нашега живота" питање песничког израза непосредније везује за искуство

[1] Никола Цветковић, „Неки аспекти ране поетике Милутина Ускоковића", у: *Књижевно дело Милутина Ускоковића*, ур. Слободан Радовић, Народна библиотека „Едвард Кардељ", Титово Ужице 1985, 103–117; види и: Драгиша Витошевић, „Рана проза Милутина Ускоковића", исто, 119–127.

[2] Н. Цветковић, 105.

[3] Исто, 108–109; Д. Витошевић, 122.

савремености. Ову разлику додатно осветљава композициони положај два текста: „У свом елементу" затвара циклус „Ништи", док „Реквијем", смештен у циклус „Из интимног кута", припада делу књиге у којем проза изразитије поприма лирска, исповедна и рефлексивна обележја. Поетички слој ових проза отуда се може сагледати и у вези с тематском и формалном организацијом збирке *Под живо̄то̄м*, односно с различитим начинима на које се у појединим циклусима обликују однос песника према свету и питање књижевне форме.

Различита тежишта двеју проза припадају истом поетичком комплексу. „У свом елементу" кроз фигуру песника и његов однос према олуји обликује представу стваралачке енергије која се у сједињавању са стихијом супротставља статичности затеченог. „Реквијем", проблематизујући песму и њену форму, тај импулс непосредније преноси на поље песничког израза: „укоченим формама", „створеним за друге људе" и „измишљеним у другом животу", супротставља се динамика „наших дана" и „нашега живота". Природна стихија при томе повезује две прозе – олуја у првој, кошава и вихор у другој – и у различитим контекстима успоставља супротност између кретања и статичности. У њиховом укрштању однос *пе̄сник–пе̄сма–живо̄т–форма* допуњује се имплицитном тежњом ка превазилажењу затеченог и отварању према новом.

Говор о програмском карактеру ових текстова захтева извесно ограничење. „У свом елементу" и „Реквијем" припадају фикционалној прози и од манифеста у строгом жанровском смислу разликују се одсуством систематичног програма, нормативних поетичких захтева и непосредног ауторског исказа. Ставови песничких субјеката зато се посматрају у оквиру фикционалних структура којима припадају. Њихов програмски потенцијал произлази из начина на који се унутар тих структура обликују фигура песника и стваралачки чин, вреднују облици песничког израза, успоставља однос између књижевности и живота и отвара могућност превазилажења затечених вредносних и формалних образаца.

Циљ рада је прецизније одређивање начина на који је већ уочени програмско-поетички слој организован у овим текстовима и функција које добија у различитим текстуалним и композиционим контекстима. Анализа прозе „У свом елементу" усмерена је на обликовање песничке фигуре, супротност између чаме свакодневице и стихијског интензитета и функцију олује у конституисању стваралачке енергије, док се у „Реквијему" истражују метафоризација писања, органска повезаност животног искуства и песме и преиспитивање наслеђених песничких форми. Упоредно читање треба да покаже како се ова два вида поетичке саморефлексије

допуњују и на који начин њихов заједнички импулс превазилажења затеченог добија различите облике у тематском и формалном контексту збирке *Под живо̄том*.

„Песник робова и беде": поетичка фигура у прози „У свом елементу"

Поетички значај фигуре песника у прози „У свом елементу" већ је уочен у досадашњим тумачењима. Цветковић је пажњу усмерио на модернистичко обликовање песничке фигуре, њену сродност с моделом „уклетог песника" и рембоовском представом песника-видовњака, као и на функцију олује и муње у покретању његове стваралачке енергије.[4] Полазећи од тих увида, овде се пажња усмерава на начин на који је песничка фигура изграђена унутар саме прозе: од почетног одређења „песник робова и беде", преко супротности између чаме свакодневице и стихијског интензитета олује, до имагинарног сједињавања песника са стихијом и присвајања њене снаге, те завршног остварења насловне формуле „у свом елементу".

Поетички слој прозе успоставља се већ у почетном представљању јунака. Он нема име нити развијенију биографску индивидуализацију, а одређује га синтагма „песник робова и беде". Песничко позвање тако постаје основно обележје његовог идентитета, док одреднице „робови" и „беда" његово стваралаштво усмеравају према искуству подређености и оскудице. Текст, међутим, не развија непосредније однос песника према тако означеном социјалном свету, па значење ове формуле пре треба тражити у вредносном хоризонту који она отвара, без свођења на конкретан друштвени програм. Њен значај потврђује и композиција прозе: формула се јавља на почетку, понавља у тренутку песникове екстазе и враћа у завршној реченици, повезујући његов песнички идентитет са значењем наслова.

Почетна ситуација успоставља и основну напетост на којој ће се развијати песников однос према олују. Он стоји крај прозора, а његово „замрло лице" већ при погледу на стихију „као да је мало оживело". Када олуја почне да попушта и улици се враћају сунце и жега, помисао на „обичне летње часове", испуњене „чамом и самоћом", пада му тешко. Насупрот томе, појава новог облака изазива наглу промену: песниково лице „засја срећом и задовољством". Тако се већ у почетном делу прозе успоставља супротност између обичности, чаме и самоће, с једне стране, и олује као извора покрета, интензитета и оживљавања, с друге.

[4] Н. Цветковић, 105–107.

Просторна организација сцене прати ту промену. Прозор најпре раздваја песника од стихије коју посматра, али се његова функција током текста мења. После прве муње песник узмиче, затим се охрабрује, поново прилази прозору и отвара његова унутрашња крила. Граница између затвореног простора и олује тиме се симболички слаби управо у часу када се појачава песникова унутрашња реакција на стихију. Кретање од посматрања ка отварању простора према олуји припрема имагинарно напуштање собе које ће уследити у завршном делу прозе.

Јачање олује праћено је постепеним порастом песниковог узбуђења. Муње, громови, подрхтавање земље и куће, „сатанске сенке" и рушење тополе граде призор пред којим се сва жива бића склањају у страху. Песникова реакција је супротна: док се свет повлачи пред стихијом, „песник робова и беде" гори од радости. Тај контраст издваја га из уобичајеног поретка реаговања и открива сродност између његовог унутрашњег стања и снаге природног збивања. Олуја зато функционише као чинилац кроз који се открива природа песничке фигуре, а њена растућа снага прати песников прелаз из почетне пасивности у стање све већег интензитета.

Од посматрања стихије песник прелази ка имагинарном учешћу у њој. Жели да „поигра кроз атмосферу", ухвати се под руку са „сатанским сенкама", попне на торањ и кровове, а затим уздигне „до извора муња и громова". Кретање је изразито вертикално: песникова фантазија води га из затвореног простора собе, преко града, ка висини и самом извориштy стихијске снаге. У том успону остварује се најпотпунији облик његовог приближавања олуји. У имагинацији песник постаје њен сапутник и саображава се њеном кретању и снази. Тежња ка сједињавању са стихијом тиме имплицира и жељу за моћи која нарушава затечено стање и отвара могућност његовог мењања.

У тај вертикални модел укључена је и слика „пузаваца који мисле да су велики". Просторна опозиција високо–ниско добија вредносно значење: песник, имагинарно уздигнут до извора муња и громова, са висине се смеје онима који „пузе", а себе сматрају великима. Његов смех је означен као „задовољно-презрив" и меша се са тутњем града који се из облака обрушава на земљу и њене „заплашене мраве". Текст не омогућава поуздано друштвено одређење „пузаваца", али јасно успоставља песниково одбијање вредности које они представљају. Његово имагинарно уздизање зато садржи чин превредновања: оно што се у постојећем поретку представља као величина, из перспективе песника сједињеног са стихијом показује се као ниско и ситно. Рушилачка снага олује тако добија и вредносну димензију, јер се с њом повезује песниково одбацивање затечене хијерархије.

На тој основи пуно значење добија насловна формула. Бити „у свом елементу" најпре означава налазити се у околностима које одговарају нечијој природи, али Ускоковић фразеолошко значење конкретизује посредством природне стихије. Песник је „у свом елементу" онда када олуја достигне врхунац и када се његова имагинација с њом најпотпуније сједини. Наслов тако повезује песнички идентитет, психолошко стање и природни елемент. Олуја открива оно што свакодневица потискује: способност за интензивно доживљавање, потребу за кретањем и тежњу ка превазилажењу граница обичног и устаљеног. Њено рушилачко дејство при томе проширује значење тог сједињавања, јер песник у стихији препознаје и снагу способну да наруши постојеће стање.

Композиционо понављање формуле „песник робова и беде" додатно повезује почетак и крај прозе. На почетку она представља готово једино одређење јунака; у завршници, након његовог оживљавања, екстатичног реаговања и имагинарног уздизања, њено значење обогаћено је искуством које је текст у међувремену обликовао. Завршна реченица – „Песник робова и беде био је у свом елементу" – спаја почетно именовање јунака с насловом прозе и заокружује представу песника чија се природа открива у сусрету са стихијом.

Проза „У свом елементу" не излаже заокружену поетику нити непосредно формулише програм песничког деловања. Њен поетички потенцијал остварује се кроз конструкцију песничке фигуре и систем опозиција на којима је она заснована: обичност и стихија, чама и интензитет, затвореност и имагинарно кретање, ниско и високо. У том систему олуја постаје више од симбола песниковог расположења: она представља модел енергије с којом се песник идентификује и посредством које се одређује према затеченом свету и његовим вредностима. Жеља за сједињавањем с њеном снагом, имагинарно уздизање и презриви смех „пузавцима који мисле да су велики" обликују представу ствараоца усмереног ка нарушавању статичности затеченог и преиспитивању постојећих вредносних хијерархија. Програмски потенцијал прозе остаје имплицитан: правац и предмет такве промене нису одређени, али је песничка фигура јасно постављена на страну стихијског кретања које нарушава статичност затеченог.

„Реквијем": живот, песма и проблем форме

Ако се у прози „У свом елементу" поетички слој превасходно обликује кроз фигуру песника и његово препознавање сопствене стваралачке енергије у стихији, „Реквијем" питање стваралаштва поставља непосредније, уводећи у средиште текста песму, чин

писања и проблем песничке форме. Програмско-поетички значај ове прозе већ је истакнут у досадашњој литератури. Витошевић је „Реквијем" означио као текст у којем је Ускоковић изнео „једну врсту своје поетике", а супротстављање „укочених форми" кошави протумачио као захтев за другачијим обликом, какав захтева живот „са својим вихорима".[5] У критичким тумачењима наглашена је и модернистичка природа тог поетичког става, односно његова усмереност ка поезији и сензибилитету савременог човека. Полазећи од тих увида, овде се пажња усмерава на начин на који текст успоставља везу између животног искуства, песме и форме, као и на поступке којима се тај однос обликује унутар саме прозе.

Већ почетна говорна ситуација, у чијем је средишту намера да се напише песма, успоставља стварање као једну од основних тема прозе. Песма се јавља као оно што песник може да дâ другоме: „Све што имам и што ти могу дати, то је песма." Тиме се песнички чин од почетка везује за његово лично искуство и сопствену егзистенцију. Та веза додатно је наглашена телесном метафориком писања. Перо „пара" песникове груди, забада се у срце и пије његову крв, док је сâмо настало из његовог животног искуства: „ковали" су га ропци незадовољених жеља, „калили" децембарски северци, а „оштрио" шкргут зуба. Стваралачки чин тако није представљен као неутрално обликовање језичког материјала, него као процес који захвата сâмо песниково биће. Песма настаје из њега самог, па мотив песме као дара добија и поетичку вредност: другоме се даје оно што је настало из сопственог живота, патње и искуства.

Тај однос живота и песме припрема средишњи проблем текста – питање песничке форме. Он постаје експлицитан када се помињу сонет, мадригал, октава и канцона, а песнички субјект их одређује као „укочене форме", „створене за друге људе" и „измишљене у другом животу". Последња два одређења имају нарочиту тежину. Проблем ових форми не исцрпљује се у њиховој традиционалности или формалној строгости; оне припадају другачијем животном искуству и другачијем типу човека. Питање форме тиме се поставља као питање њене адекватности животу који треба да изрази, а одбацивање наслеђених облика добија значење превазилажења онога што припада „другим људима" и „другом животу".

Зато се придев „укочене" може читати шире од простог вредносног суда о одређеним традиционалним песничким облицима. У спрези са формулацијама „за друге људе" и „у другом животу" он упућује на несклад између наслеђеног обрасца и промењеног

[5] Д. Витошевић, 122.

искуства савременог човека. Витошевићев закључак да је потребан „облик [...] други, какав захтева живот са својим вихорима" прецизно препознаје ову везу између природе живота и потребе за другачијом формом. Ускоковићев текст ту везу развија кроз читав низ слика и исказа у којима се живот, песма и стварање међусобно повезују.

Средишње место у том низу припада слици кошаве, одређене као „ненотална музика наших дана" и „нестихована песма нашега живота". Вихор при томе припада и непосредном животном искуству субјекта: један је сјединио двоје људи, други ће их раздвојити, а човек те ветрове не може зауставити нити се од њих заштитити. Кошава тако означава динамику и непредвидљивост живота, али га истовремено преводи у категорије музике и песме.

Паралелизам између „ненотале музике" и „нестиховане песме" прецизније одређује ту поетичку аналогију. „Ненотална" је музика која није фиксирана нотним записом, као што је „нестихована" песма лишена конвенционалне стиховне организације. У оба случаја задржава се ознака уметничког облика – „музика", односно „песма" – уз одсуство једног од његових традиционалних формалних средстава, нота и стиха. Преношењем тих одређења на „наше дане" и „наш живот", живот се метафорички сагледава као искуство које поседује сопствени ритам и песнички потенцијал, али измиче унапред фиксираним обрасцима. Супротстављање „укоченим формама" тако добија јаснију развојну димензију: наслеђени облици везују се за „други живот", док промењено искуство „наших дана" захтева отварање према другачијим могућностима песничког обликовања.

У том контексту и сам наслов прозе добија двоструко значење. На интимној равни реквијем призива губитак и опраштање: вихор који је двоје људи сјединио једнога дана ће их раздвојити, а песников монолог постепено развија извесност сопственог одласка. Наслов тако антиципира окончање односа који у тренутку говора још траје. У контексту непосредне поетичке рефлексије текста, међутим, „Реквијем" допушта и другачије читање. Одбацивање сонета, мадригала, октаве и канцоне као „укочених форми", „створених за друге људе" и „измишљених у другом животу", даје наслову и метапоетичку димензију: он се може разумети као својеврсни реквијем наслеђеним песничким облицима који више не одговарају искуству савременог човека. Насупрот њима стоје „ненотална музика наших дана" и „нестихована песма нашега живота", па се опраштање од интимног односа и опраштање од наслеђених облика успостављају као две равни истог текста. Наслов „Реквијем" тако повезује егзистенцијалну и поетичку проблема-

тику прозе: свест о окончању једног животног односа прати дистанцирање од песничких облика који припадају „другим људима" и „другом животу".

У том светлу значајна је и представа песме која се „сама пише". Песник је одређује као „песму једног човека", „искрени одјек једног живота", који „није набацан на хартију за друге људе", и тек потом додаје: „То је песма која се сама пише." Тежиште овог исказа налази се у непосредности и аутентичности односа између живота и песме. Израз „сама се пише" сугерише органску повезаност песме с искуством из којег настаје, насупрот спољашњем обликовању према унапред задатом обрасцу или очекивањима других. Тиме се раније постављено питање форме допуњује питањем аутентичности песничког израза.

Тај однос конкретизује мотив галеба. Песма које се субјект сећа говори о галебу малаксалих крила који пада на усамљену стену да би се одморио и потом поново полетео „у буру и маглу". Непосредно самоодређење „Ја сам тај галеб" открива везу између песме и песниковог сопственог искуства. Галеб тако постаје метафоричка пројекција субјекта, а ранији исказ о песми као „искреном одјеку једног живота" добија потврду у самом тексту: лично искуство преображава се у песничку слику која изражава његову егзистенцијалну ситуацију.

Истом поетичком комплексу припада и песниково схватање мишљења као рада. Свет га види као ленштину, пропалицу и бескућника зато што његов рад остаје спољa невидљив, док он сопствену егзистенцију одређује речима: „Али ја сам ипак радио: ја сам мислио." Мишљење је непрекидно и исцрпљујуће; одвија се у кући и на улици, у кафани и цркви, у весељу и плачу, на јави и у сну, и „сатире човека". Стварање се тиме повезује са унутрашњим радом који захвата читаву егзистенцију субјекта. Перо које пије крв и мишљење које троши човека припадају истој представи стваралаца: песма је резултат искуства које се проживљава телесно, интелектуално и егзистенцијално.

На овом месту постаје видљива и веза са прозом „У свом елементу". У обе прозе природна стихија учествује у артикулацији поетичког става: тамо олуја, овде кошава и вихор. У прози „У свом елементу" тежња песника да се сједини са снагом олује обликује представу стваралачке енергије која носи потенцијал нарушавања и мењања затеченог стања, док у „Реквијему" вихор постаје слика динамике живота и полазиште за преиспитивање наслеђених песничких форми. Заједничка им је супротност стихијског кретања и статичности: у првој прози она одређује песничку фигуру и њен однос према свету, а у другој однос покретљивог животног искуства

и „укочених" песничких облика. У оба случаја стихија тако отвара могућност превазилажења затеченог, с тим што се у „Реквијему" тај импулс непосредније преноси на питање песничке форме.

Поетички значај „Реквијема" зато се може тражити у ширини и повезаности питања која текст окупља око односа живота и стварања. Досадашња тумачења препознала су захтев за другачијим обликом и његову повезаност са савременим животом. Пажљивије читање показује да се тај однос развија на више међусобно повезаних равни: животно искуство обликује самог ствараоца и његово „перо", песма постаје „искрени одјек једног живота", лично искуство добија метафорички облик у слици галеба, а стварање се одређује као непрекидни и исцрпљујући рад. Питање форме припада том ширем поетичком становишту заснованом на органској повезаности живота, ствараоца и песничког израза. Одбацивање облика „створених за друге људе" и „измишљених у другом животу" тако постаје део ширег настојања да се песнички израз успостави у непосреднијој вези са искуством „наших дана" и „нашега живота".

Стихија и форма у аутопоетичком хоризонту збирке *Под животом*

Посматране у контексту збирке *Под животом*, „У свом елементу" и „Реквијем" откривају сродност која превазилази присуство природне стихије у оба текста. У првој прози олуја се јавља као сила кретања и рушења с којом песник настоји да се сједини, а њена енергија супротстављена је чами, пасивности и затеченој хијерархији вредности. У „Реквијему" вихор такође означава кретање и променљивост, али се његово значење непосредније преноси на питање песничког израза: динамици „наших дана" и „нашега живота" више не одговарају „укочене форме", створене „за друге људе" и „у другом животу". Оно што се у прози „У свом елементу" обликује као тежња ка присвајању рушилачке снаге стихије, у „Реквијему" добија свој формални корелат у потреби за превазилажењем наслеђених песничких облика.

Између олује која руши и вихора који се опире „укоченим формама" тако се успоставља важна аутопоетичка веза. У оба случаја стихија стоји насупрот статичности, затворености и устаљености. Разлика је у предмету на који се тај принцип усмерава. У прози „У свом елементу" рушилачка енергија остаје везана за песничку фигуру и њено дистанцирање од затеченог света и његових вредности; у „Реквијему" исти импулс добија непосредније поетичко усмерење, јер се превазилажење затеченог односи на саме

облике песничког израза. Стога се ова два текста могу читати као две фазе истог поетичког кретања: од ствараоца који у стихији препознаје снагу рушења до захтева да се та снага промене оствари и у форми.

Таква веза добија шири значај у контексту збирке *Под животом*. Она показује изразиту формалну покретљивост: традиционална приповетка у њој се непрестано преобликује кроз прожимање с лирском минијатуром, исповедним записом, алегоријом, медитацијом, песмом у прози и другим облицима. При томе промена форме прати промену искуства које треба обликовати. Социјална ситуација, унутрашњи доживљај, сећање, љубав, губитак и пролазност не добијају исти књижевни облик, па се од текста до текста мења однос фабуле, атмосфере, симболичке слике, ритма и рефлексије. Оно што „Реквијем" исказује као отпор „укоченим формама" у ширем контексту збирке може се стога довести у везу са самом Ускоковићевом праксом преобликовања кратке прозе.

У том смислу рушилачка стихија прозе „У свом елементу" добија и шири поетички одјек. Њено значење не треба непосредно изједначити с рушењем књижевне форме, јер текст такву везу експлицитно не успоставља. Ипак, у контексту „Реквијема" и формалне организације збирке *Под животом* постаје видљива заједничка логика превазилажења затеченог. Олуја нарушава мир, статичност и успостављени поредак; вихор у „Реквијему" припада животу који се не може изразити „укоченим формама"; сама збирка, најзад, непрестано помера границе приповетке тражећи различите облике за различита животна искуства. Рушење, кретање и преобликовање тако образују низ који повезује симболички, аутопоетички и формални слој књиге.

Тај низ омогућава да се и формуле „песник робова и беде" и „нестихована песма нашега живота" сагледају изван непосредних контекста у којима се јављају. Прва одређује ствараоца чији се идентитет успоставља у односу према животу и затеченом свету, а друга израз који треба да одговори динамици тог живота. Између њих стоји стихија као слика снаге која нарушава статичност: олуја покреће песника, а вихор постаје метафора живота који захтева другачији облик. Питање песника и питање форме на тај начин показују се као две стране истог аутопоетичког проблема – како књижевност може да одговори животу који се опире затеченим вредносним и формалним обрасцима.

Из ове перспективе „У свом елементу" и „Реквијем" представљају повлашћена места поетичке саморефлексије у збирци *Под животом*. У њима се експлицитније артикулише начело које се у формалној пракси збирке остварује на различите начине: динамика

животног искуства повезује се с превазилажењем статичности и тражењем облика који би јој одговарао. Пут од рушилачке олује до „нестиховане песме нашега живота" може се стога читати као аутопоетички корелат Ускоковићевог преобликовања кратке прозе у збирци *Под животом*.

Закључак

Анализа проза „У свом елементу" и „Реквијем" показује да поетичка самосвест у раном стваралаштву Милутина Ускоковића добија израз унутар фикционалног текста, без издвојеног и систематски формулисаног програма. Питања песника, стваралачког чина, песме и форме артикулишу се посредством песничке фигуре, метафорике и говорних ситуација, па програмски потенцијал ових проза произлази из њихове поетичке саморефлексије.

Сагледани у контексту збирке *Под животом*, аутопоетички искази ових текстова добијају шири значај. Они експлицитније артикулишу поетичке тенденције које се у збирци испољавају кроз различите односе животног искуства и његовог књижевног обликовања. Формуле „песник робова и беде" и „нестихована песма нашега живота" повезују питање стваралаца с питањем форме, док се принцип превазилажења статичности, наговештен рушилачком снагом стихије, може довести у везу с формалном покретљивошћу збирке и преобликовањем кратке прозе.

Одредница „између прозе и манифеста" означава управо такав положај ових текстова. Они остају фикционалне прозе, али се у њима поетичка саморефлексија укључује у само књижевно обликовање. Њихов значај за разумевање раног Ускоковићевог стваралаштва стога се огледа у начину на који се питања стваралаца, животног искуства и форме повезују унутар прозног текста, а појединачни аутопоетички искази отварају према поетичкој пракси збирке *Под животом*.

BOJAN ČOLAK

BETWEEN PROSE AND MANIFESTO: IMPLICIT POETICS IN MILUTIN USKOKOVIĆ'S "IN HIS ELEMENT" AND "REQUIEM"

SUMMARY: The paper examines implicit poetics in two early prose texts by Milutin Uskoković, "U svom elementu" ("In His Element") and "Rekvijem"

("Requiem"), both written in 1904 and later included in the collection *Pod životom* (*Under Life*, 1905). Building on earlier interpretations of their programmatic character, the analysis focuses on the construction of the poet figure and creative energy in "In His Element" and on the relationship between lived experience, poetry, and form in "Requiem".

In "In His Element", the poet's identification with the storm shapes a conception of creative energy capable of disrupting the existing order. His imaginative ascent to the source of lightning and thunder and his contempt for those who "crawl" introduce a dimension of revaluation into the construction of the poet figure. In "Requiem", this impulse towards overcoming the given is transferred to poetic form. The "rigid forms" created for "other people" and in "another life" are contrasted with the "unnotated music of our days" and the "unversified poem of our life", pointing towards a form responsive to changed experience.

The two texts thus reveal complementary aspects of Uskoković's early poetic self-reflexivity. The elemental movement of the storm in "In His Element" and of the wind and *košava* in "Requiem" is opposed to different forms of stasis, linking the texts through a shared impulse to overcome existing value systems and formal patterns. The relationship between poet, poetry, life, and form therefore emerges as the central axis of their implicit poetics. Within *Pod životom*, this relationship also illuminates the formal openness of the collection, particularly in "Requiem", where reflection on poetic form corresponds to the flexibility of the prose itself.

Their programmatic potential remains embedded in fictional structures rather than taking the form of an explicit literary programme. Their significance lies in making fictional discourse a space for poetic self-reflection and for exploring transformations of inherited conceptions of the poet and literary form.

KEYWORDS: Milutin Uskoković, *Pod životom* (*Under Life*), "In His Element", "Requiem", Serbian Moderna, implicit poetics, poetic form

Др Бојан Т. Чолак
Научни саветник
Институт за књижевност и уметност, Београд
btcolak@yahoo.com
ORCID: 0000-0003-1197-4794

ЂОРЂЕ ЂУРЂЕВИЋ

МОЛИТВА ОЧЕНАШ ИЗМЕЂУ НАЦИОНАЛНЕ ПРЕКОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЈЕ И ПОЕТИЗОВАНЕ ЕГЗЕГЕЗЕ У СРПСКОЈ КУЛТУРИ 19. ВЕКА[1]

САЖЕТАК: У раду се испитује рецепција Господње молитве у српској култури 19. века анализом двају текстова: *Србскиј државнонародниј Отче-нашъ* Сергија Николића (финално издање 1861) и *Толкованије молитве Отче нашъ* Георгија Анибаса (1860) у преводу Платона Атанацковића. Одабрани текстови сведоче о различитим рецептивним хоризонтима и преконтекстуализацијама кључне хришћанске молитве. Док Николић у романтичарском искуству преображава Оченаш у национално-политички и родољубиви молитвени текст, Анибас (Атанацковић) га тумачи помоћу различитих поетских средстава, одакле смо његов поступак именовали као поетску егзегезу. Истичући да текстови Николића и Анибаса у историји српске књижевности заврећују посебно место, будући да инаугуришу поступак поетског преобликовања Господње молитве, рад показује да Оченаш у деветнаестовековној српској култури постаје динамичан текстуални простор где се теолошки и поетски дискурс међусобно прожимају, отварајући могућност нових интерпретативних облика молитве.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Оченаш, Молитва Господња, егзегеза, српска теологија 19. века, романтизам, теопоетика

Српска култура 19. века показала је значајно интересовање за молитву Оченаш. Мимо широке традуктолошке панораме, где се

[1] Истраживање спроведено у раду финансирало је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор о преносу средстава за финансирање научноистраживачког рада истраживача на акредитованим високошколским установама у 2026. години број: 451-03-33/2026-03/ 200198).

јавља незанемарљив број различитих превода, на рускословенском, славеносрпском и народном језику,[2] те посебно упечатљивих покушаја теолошке обраде Оченаша у катихетској литератури,[3] Господња молитва постаје предмет оригиналних интерпретативних и књижевних преобликовања. Њена литургијска и догматска нормативност није је спречила да буде укључена у нове културне и идеолошке контексте, где су се, несумњиво, стекла нова значења која превазилазе примарну богослужбену функцију молитве. Два таква текста, који ће бити предмет овог истраживања, јесу *Србскиј државнонароднiј Отче-нашъ* Сергија Николића (1861)[4] и *Толкованије молитве Отче нашъ* Георгија Анибаса (1860) у прилагођеном преводу Платона Атанацковића.[5] Дати текстови, премда настају у различитим културноисторијским хоризонтима, али полазе од истог јеванђељског материјала, сведоче о различитим рецептивним стратегијама Оченаша.

Национална преконтекстуализација Оченаша Сергија Николића

Сергије Николић,[6] значајни културни и просветни деветнаестовековни српски посленик и професор права у Београду, пажње вредна „личност романтичне епохе",[7] написао је књижицу *Србскиј државнонароднiј Отче-нашъ* (финално издање[8]), која представља

[2] Дата проблематика обрађена је у: Ђорђе М. Ђурђевић, „Преводи молитве Оченаш на српски језик", у: Значај српског језика за очување српског културног идентитета VI, *Отац у српском језику, књижевности и култури* (Радови са научног скупа „Отац у српском језику, књижевности и култури", одржаног у Андрићграду 19, 20. и 21. маја 2023. године), ур. Милош Ковачевић, Андрићев институт, Вишеград 2024, 77–111.

[3] Реченоме је посвећено посебно истраживање „Молитва Оченаш у српским катихизисима 19. века", које се тренутно налази у процесу објављивања.

[4] Сергије Николић, *Србскиј државнонароднiј Отче-нашъ*, Штампарија Игњата К. Сопрона, Земун 1861, <https://digital.bms.rs/ebiblioteka/publications/view/2144>, 28. 5. 2026.

[5] Георгије Анибас, *Толкованіе молитве Господнъ Отче нашъ*, прев. Платон Атанацковић, Брзотискомъ Епископске кньигопечатнѣ, у Новосаду 1860, <https://digital.bms.rs/ebiblioteka/pageFlip/reader/index.php?type=publications&id=3198&m=2#page/18/mode/1up>, 28. 5. 2026.

[6] Биобиблиографски подаци о Сергију Николићу доступни су у *Поменику знаменитих људи у српскоī народа новијеī доба* Милана Ђ. Милићевића (Београд 1888, 437), а далеко детаљније у: Дејан Медаковић, „О Сергију Николићу", *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, 13, Нови Сад 1977, 267–284.

[7] Д. Медаковић, 267.

[8] Напомињемо да је текст исте садржине Сергије Николић први пут објавио 1851. у свом новопокренутом и једино у том броју издатом часопису *Будилник српске просвете*; десет година касније, под насловом *Србскиј народнiј великiј Отче-нашъ* дати текст објављује као засебну књижицу. Ово издање у потпуности је исто као и издање које анализирамо из 1861, с тиме што њему Николић при-

романтичарску, поетизовану и родољубиву парафразу Господње молитве, односно молитвено-политички текст у ком се структура и значење Оченаша преображавају у колективну молитву за очување народа и национално-историјског идентитета. У поговору књижице Сергије Николић ће истаћи ову новостворену молитву као „заиста Српску молитву" (23). Речено је посебно наглашено и у самом поднаслову, где се наводи „нарочито за Војвођане", чиме се указује на питање националног идентитета као преовлађујуће проблематике саме књижице. Тако ће Николић молити следеће: „[...] наново нам поклони, дуго удржи, утврди и узвиси наше мило, животом млоги честити наши јунака скупо плаћено и од живота милије Војводство Србију; да не останемо, Боже! тужан међу народима без отечества народ" (11), што се у наставку варира и увелико проширује. Напомињемо да се у Николићевој књижици нигде не нуди никакво теолошко читање нити тумачење Оченаша, но, рекли бисмо, његова преконтекстуализација, где се текст и значење изворне молитве преобличе у молитву снажног романтичарско-родољубивог садржаја.

Што се тиче самог Николићевог поступка, напомињемо да он не цитира директно прозбе из Оченаша, већ се оне подразумевају, те, примера ради, наместо „нека буде воља Твоја" читамо: „Дај, да свуда влада и у свему се испуни, и да нам увек буде на памети Твоја света воља [...]" (10). Сергије Николић сваку од прозби развија са свешћу о трајању и опстанку свог народа, па је тако сам почетак молитве – „Оче наш" – овде проширен у следеће:

> Отче и Боже наш! Боже Великога нашег Немање и премудри његови синова, Светога Првовјенчаног краља Стефана (Студеничког) и Светога Саве Просветитеља, Боже Силнога нашег цара Стефана Душана и Светога Кнеза Лазара, Боже српски светаца и владаоца, просветитеља и управитеља, јунака и за свој народ мученика, свију Твоји угодника Србаља! (5).

На таквом трагу ће у овој варијанти посебну улогу добити фигура предака, нпр.: „[...] и да Те онако, као што су Те наши стари волели, и већма него све на свету волемо; па и Ти нас да пазиш, као што си њи пазио; и да род наш на Твојој земљи прославиш оном славом, којом си негда њи прославио [...]" (7). Дати ставови проистичу из романтичарске етнификације православља, „процеса

кључује Поговор (1861, 23–24), где се даје краћи коментар о историјату објављивања датог рукописа. Последње издање Николић посвећује Србима у Војводини, штампајући га о свом трошку.

који је изнедрио својеврсну религију нације – супституцију за мистично верско осећање. Религија нације почивала је на комбинацији култова националних хероја и народне борбе за ослобођење, с једне стране, и европских трендова формирања националних, секуларних држава, с друге."[9] Сходно томе јасно је да се овде Оченаш развија у молитву историјског континуитета и националног претрајавања, што Николић експлицитно наглашава:

> Ти си овај Твој лепиј свет различним народима и језицима као најодличнијим цвећем украсио, а безумни и прождрљиви противници Твоје свете владе ктедоше и покушаваше то другчије начинити; и мучише и наш народ, да се у њине народе претвори, и да га нестане из цветнога венца и сунчане круне Твога светога царства. Не дај, Боже! више душманима нашима силе и власти, и не дај ни једноме Србљину ни помислити, да се од Тебе одметне, или буде што друго, него што си га Ти створио; већ смилуј се и учини, да и ми Србљи као и други народи, које си милостивом Твојом владом усрећио, будемо Твој, увек Теби веран и светога Твога царства достојан народ (8–9).

Иза цитиране Николићеве молитве стоји прозба о Царству небеском из Оченаша, те координате Царства небеског постају онтолошке и етичке координате у које се уписују границе Николићевог народа. Посреди је, како би то рекао Миодраг Поповић, одбрамбени карактер националног осећања, карактеристичан управо за период настанка Николићевог текста, када се бришу границе између Саве и Дунава, када „народна песма, косовска традиција, Карађорђев устанак, четрдесет осма"[10] постају кохезивни фактори освешћеног српског националног осећања. Датоме списку Николић дописује и хришћанство, препознајући православну прошлост као још један од идентитетских фактора. Тако четвртој прозби Николић додељује чврсто политичко значење, хлеб насушни сада се јавља као „хлеб отечества". Одатле се, иако их Николић даље развија, могу извести важне примедбе о Телу Христовом као историјском телу српског народа, те формирању есхатолошко-историјске заједнице истог тог народа, што се конституише с друге стране времена. Тако и прозба о опроштењу добија историјско тумачење, где се молитвено приповеда о преступима Немањића према својим очевима, о Вукашину, Вуку Бранковићу, услед чијих непо-

[9] Александра Павићевић, „Весници и сведоци песници српског романтизма – између неопаганизма, религије нације и губитка вере", *Зборник Матице српске за друштвене науке*, год. 58, бр. 164, 2017, 638–639.

[10] Miodrag Popović, *Romantizam II*, Nolit, Beograd 1970, 59.

чинстава „неста у Србији, Боже! Твога благослова" (16), што се сада тумачи као национални грех за који треба молити опрост.

Николићева преконтекстуализација Оченаша илустративан је пример померања сакралног текста из његових теолошких и литургијских координата у дискурс националног саморазумевања у српској романтичарској култури 19. века. Молитва усиновљеног појединца, уједно и молитва есхатолошке заједнице, код Николића постаје молитва историјске, националне, па и политички идентификоване заједнице. Дати поступак не подразумева десакрализацију молитве као такве, но радије освећење историјског континуитета, где језик хришћанства постаје посебно интонирано средство артикулације српског националног осећања.

Оченаш у теопоетском кључу: Георгије Анибас (Платон Атанацковић)

Најважнији текст посвећен Оченашу у српској теологији и култури 19. века јесте књига *Толкованије молитве Госпо̄дње Отче̄ наш* из 1860. године немачког теолога Георга Анибаса (Georg Anibas, 1809–1853; код Атанацковића: Георгије Анибас). Преводилац је Платон Атанацковић, међутим, одмах треба истаћи да се, сходно општим оновременим традуктолошким праксама, не може говорити о преводу у правом смислу, но радије о прилагођавању и посрбљавању изворника,[11] те се новодобијени текст свакако може сматрати и делом српске теологије и културе.

Оно што се под основним егзегетским карактеристикама има истаћи јесте то да Анибасов текст одликује патристичка контек-

[11] Колико је Атанацковић мењао изворни текст, не можемо са сигурношћу да утврдимо, будући да оригинални Анибасов текст *Das Vater Unser. In katholischen Kanzelvorträgen dargestellt* (штампарија Baumüller und Seidel, 1845) нисмо успели да пронађемо. Додајемо да је исту књигу 1854. Франц Малавашич превео на словеначки језик под насловом *Oče naš: povest za keršansko mladost in keršansko ljudstvo*. Колико се она разликује од оригинала, такође, не можемо да одредимо, али су евидентне значајне разлике између српског и словеначког превода. Ипак, такво би истраживање значајно премашило границе овог дискурса и тражило изворе којима тренутно не располажемо, те од њега за сада одустајемо. Међутим, и сам наслов на немачком (*Оче наш. Приказан у ка̄толичким про̄поведима*) указује на јасну разлику према преводу. Ипак ћемо, како управо рекосмо, од тог трага одустати и Анибасов-Атанацковићев текст посматрати као засебну целину, те у наставку доносимо кључне одлике овог тумачења. Оно што остаје као несумњив Атанацковићев допринос јесте што он овде даје свој превод Оченаша скоро сасвим у духу српског народног језика: „Отче наш Који си на небу, да се свети име Твоје, нек' дође Царство Твоје, Нека буде воља Твоја, како на небу, тако и на земљи!, Хљеб наш насушнији дај нам данас, остави нам дугове наше, као што и ми остављамо дужникама нашима, не уведи нас у искушение, избави нас од лукавога" (10–12).

стуализација Оченаша, где се аутор позива на ставове појединих светих отаца о Господњој молитви, попут Јована Златоустог, Тертулијана, Кипријана (7, и даље), као и повезивање текста Оченаша са одговарајућим местима из целог Светог писма (в. 25, и даље). Потом, нуде се различите предањске контекстуализације, где се нпр. седам прозби Оченаша сагледава кроз њихову паралелу са седам светих тајни. Тако се прозба о посвећењу имена Божијег отвара ка светој тајни свештенства, прозба о царству преноси се на крштење, прозба о вољи на миропомазање, прозба о хлебу на причешће, прозба о опросту на покајање, прозба о искушењу на брак, и последња о избављењу од зла на јелеосвећење (10, и даље). Седам прозби распоређује се и на седам дана у недељи, где ће сваки дан, по реду, бити посвећен одговарајућој прозби (12, и даље). Иако се на тренутке може осетити да су таква прилагођавања помало несигурна, ипак се она не могу ни олако одбацити, посебно ако се управо четвртак, као дан установљења евхаристије и свете тајне причешћа, обележи прозбом о хлебу насушном, или петак, дан Христове смрти, сагледа кроз прозбу о опраштању дугова. Широким интертекстуалним интерпретирањем и разлагањем Оченаша Анибас указује на однос молитвеног текста и његовог значења: „Колико је мален Отче наш, опет је притом велик; колико је оскудан рјечма, ипак је притом богат пребогат дубоким значајем" (15). Посебан дар стога постаје тумачити и, како Анибас казује, „размишљати" овај молитвени текст, јер:

> Молитва Господња превосходи све молитве Светитељске, надвисује све заражаје љубови усхићених душа; содржи у себи све притче Пророка и медоточне Псалтира и пјесана рјечи; проси и моли све, што је потребно; хвали Бога по достојанију, просјеца облаке, пењесе изнад Ангела, диже душу на небо, и ту се састаје с Богом. Блажен је онај, кој све рјечи Господње, златне рјечи молитве „Отче наш" размишља! (17).

Зато је Оченаш молитва над молитвама, одређена као „језгро и садржај свију молитви", да би се сам текст молитве у наставку надахнуто похвалио:

> У молитви „Отче наш" имам скуп и небеснаго и земаљскога блага; извор милости, кој умиљато тече; силногласно звоно, које ми небесне силе на отбрану противу непријатеља призива; скупоцјену ману, којом не могу доста да насладим уста моја; најпријатнију свирку уву моме; благо, које је срдцу моме претежније од свакога злата и драгога камења! О шта ли још имам у славној молитви

„Отче наш”! он ми је златан кључ к Божјој кљети, главни кључ от рајских врата, печат свободнога улазка у брачну собу Невиннога. Црква Исуса Криста јест пресађених на ову земљу рај, и многе рјеке напајају цвјетно поље нашега Господа; али Отче наш, кој такође орошава то исто поље, ест славна рјека Фисон, у којој се налази скупоцјено злато, антракс и камен зеленij. (Бит. 2, 11) – Скупоцјеније још од злата и драгог’ камења јест то, што Отче наш у њедри своји’ носи: награду богату даје ономе, кој се у дубљине његове сиђе, да потражи душевне драгоцјености његове (9).

Из два издвојена цитата дају се уочити и поетско-стилске особености Анибасовог дискурса, а то је у првом реду снажно теопоетско надахнуће у говору о Оченашу, где се, по први пут на тако упечатљив начин у српској култури 19. века, обједињује поетски и теолошки поступак.[12] Поетским скоковима и надахнућима проширују се изворни теолошки искази, с тиме што та проширења ипак остају у својој суштини тумачења, будући да је аутор увек концентрисан на прозбу о којој говори. Стога смо дати поступак назвали поетизованом егзегезом, што подразумева специфичан херменеутички метод читања и тумачења светог текста, који се не врши сувопарним и строго рационалистичким научним апаратом и дискурсом већ поетским језиком и уметничким надахнућем.[13] Поетска егзегеза користи естетски доживљај како би се пренела догматска порука. Не може се рећи да догма постаје поезија, али се она кодира песничким језиком. Када сам почетак молитве Анибас (18) рашчита тако што молитвену инвокацију „Отац” одреди као „рјеч Вјере”, „наш” као „љубови рјеч”, а реченицу „који си на небесима” као „рјеч Надежде”, најједном се отвара лингвистичка и дискурзивна панорама саме молитве. Тиме се освешћују речи као такве, и на њима засновани тропи, као носиоци теолошког садржаја, што одговара теопоетском захтеву да се „речи морају схватати на исти начин на који би се обављале свете тајне”.[14] Ако молитву чине речи, онда је она зависна од њих самих, од њихових значења, распореда и односа. Молитва стога зависи од естетике самог језика, ако се овде дозволи парафразирање познатог става Романа Јакобсона о поезији као „језику у његовој естетској функцији”.[15]

[12] Сличан поступак одликоваће и неке од наших најпознатијих теолога 20. века, Николаја Велимировића и Јустина Поповића.

[13] Amos Niven Wilder, *Theopoetic, Theology and Religious Imagination*, Fortress Press, Philadelphia 1976, 2, и даље.

[14] Zackry Bodine, *Toward a Thepooetics of Poetry*, Department of English at Purdue Fort Wayne, Indiana, Fort Wayne 2020, 17.

[15] Roman Jakobson, „Viktor Hlebnjikov”, *Poetika ruskog formalizma*, prev. Andrej Tarasjev, prir. Aleksandar Petrov, Nolit, Beograd 1970, 102.

Пре но што молитва раскрије своју молитвеност, нужно јој претходи чин литерарности – позовимо се још једном на Јакобсона – као главног предмета књижевног поступка.[16] Теологија је затворена у сопственој *логији* и остварује се у кодираном језику контролисаног значења, али безгранични и бесконачни предмет њеног говора приморава је нужно да пробије оквире сопствене затворене дискурзивности. Зато поетски поступци нису егзегетски украси нити тек изрази емотивне узрујаности теолога, већ постају нужно херменеутичко средство, или, како казује Скот Холанд: „Тврдити да се стил и суштина дела теопоете руководе поетиком, а не метафизиком, значи само потврдити да је сва теологија композиција, врста писања, чин маштовите конструкције."[17]

Анибас, како смо видели, теолошки квалитет и релевантност Оченаша исказује поетским метафорама, попут „силногласно звоно", „најпријатнија свирка", „скупоцена мана", или посебно: „река Фисон која орошава поље". Одредити молитву као реку не рашчитава се само у томе што река Фисон симболизује Божију благодат, но више од тога, у питању је далеко слојевитија метафора. Биће молитве поистовећује се у датој слици са током реке као такве, њеним извориштем, меандрирањима, бранама и другим препрекама које превазилази, на концу са ушћем; целокупна динамика речног тока бива пренета у ход молитве од човека до Бога. С друге стране, циљ реке, као ни циљ молитве, није тек прећи пут од извора до ушћа, но разлити се из свог корита и налити околну земљу, чиме река постаје животодарна; отуда се и молитва јавља као животодарни ток који натапа духовну сушу човековог бића, дарујући му изобиље Божије благодати. У следећем степену Оченаш постаје „изредна цвјетна пољана, богата цвјетна њива" (192), и на крају, на тој натопљеној пољани, „Вјечниј Отац, кад' му се молимо: 'Отче наш!' узима нас за руку и води нас свуда по небесноме Своме домостројству, из једне кљети [одаја, соба] у другу, да гледимо богатства Његове милосрдне љубови" (217). Прелазак из једне концептуализације у другу чини да се Оченаш изнова и изнова егзегетски распевава, да се његова структура и садржина шире и надопуњују новим сликама, при чему нове слике нису додаци већ осветљења већ постојећих унутрашњих пространстава које Оченаш са собом носи. У том смислу, импресивна је слика Оченаша као дома Бога Оца, где свака прозба представља један од његових дворова. Ова молитвена икона, које се ни Андреј Рубљов, који управо из Оца

[16] Исто.

[17] Scott Holland, „Theopoetics is the Rage", in: *The Conrad Grebel Review*, 2013, Vol. 31, No. 2, 123, <https://uwaterloo.ca/grebel/publications/conrad-grebel-review/issues/spring-2013/theopoetics-rage>, 5. 2. 2021.

на својој најпознатијој икони исписује двор, не би постидео, подразумева следеће: Држећи молитеља, који изговара прву прозбу о посвећењу имена, за руку, Бог Отац га уводи у „цркву Своју дворску", у којој су анђели и светитељи; Другом прозбом о царству ступа се у „висок град к престолу" Божијем, дакле – у престону дворану у највишој утврди Очевих дворова; прозба о вољи уводи „у најтајнију кљет [одају] Својих обиталишта"; прозбом о хлебу отварају се „житнице" Божије и богати, пуни кошеви; следећа прозба приказује „царину" Божију, „да ту видимо старij наш грјехова дуг"; шестом прозбом улази се у „оружницу Божију", где је „штит Вјере, мач духа, шлем правде, појас истине, вјенац спасенија – оружије, које с многом молитвом употребљено, свакога изкуситеља обара"; последња прозба уводи у рај, „да житеље красних вртова, које потоци сластих напајавају, гледимо [...]" (217–218). Дакле, почевши тек од једне метафоре, молитве као реке благодати, Анибас на концу изнова долази до рајских потока сласти, заокружујући целокупни ток Оченаша. Поред тога, посебно је упечатљива предочена слика у којој Бог Отац држи молитеља за руку, водећи га одајама и пространствима својих дворова, јер се на основу тога може рећи да ходити текстом молитве, од прозбе до прозбе, значи ходити са Богом и ходити кроз Бога. Посебна је то апологија читању и тумачењу као таквом, и зато ће Анибас донети још једно изванредно и неочекивано поређење. Оченаш је попут дечје игре са кутијицама:

> Дјетенце се радује својој кутици; а шта ми је у кутици затворено? Друга још мања кутица; а у овој? Опет јошт мања кутица; и тако то иде до последње сасвим мајушне кутице. „Пак шта је у тој?", тако питају љубопитно и мала и велика дјеца. У тој му је – сујетно ништа! (143).

Слично детету које отвара кутијицу за кутијицом, казује у наставку Анибас, и молитељ може раслојавати Оченаш до оног нивоа докле жели, нпр. да онај ко је гладан моли за хлеб. Међутим, Оченаш као сет кутијица различите величине упућује на дубинску структуру Оченаша, на неограничени број његових слојева. Потребно је, према Анибасу, задржавати се у сваком од слојева, у свакој од кутијица, јер циљ игре није распаковати целу играчку. Од игре се не може одустати оног тренутка када се у последњој кутијици не нађе ништа и када предметна награда изостане – јер таква награда увек је „сујетно ништа" – тако и, према Анибасовом поређењу, онај ко у молитви тражи непосредну корист остаје ускраћен за њено истинско богатство. Дакле, као што смисао игре није

видети шта је у последњој кутијици, у некаквом коначном одређењу, коначној садржини, тако се Оченаш раскрива у непрестаном отварању нових значењских простора. Свако ново читање, свако ново откривање значења – или, како би Анибас рекао, откривање нових одаја у Божијим дворовима – не удаљава нас од изворног значења молитве, већ је још један улазак у неоткривене просторе саме молитве. Читање је, може се рећи на основу предоченог, уједно и поступак откривања и поступак стварања, читање води Бог тако што субјекта „држи за руке". Текст молитве није и не може бити статичан, кутијице се непрестано отварају и њихова садржина се непрестано надопуњујући одлаже, тако да смисао саме игре – самог читања – управо јесте ново и ново отварање. Оченаш ће се тако текстуално отварати онолико дубоко колико онај ко га чита жели да продре у његове слојеве. То „сујетно ништа" чува текст од затварања, оно му се апокалиптички опире, чувајући на тај начин и текст молитве и молећег субјекта. Јер само онда када се интерпретација не затвара охоло у себе и не долази до свог краја – јер једино може доћи до краја својих могућности, не и до краја интерпретираног предмета – она може да буде израз субјектове радости. И тек одатле, поново ће изненадити Анибас, молитва, ни мање ни више, може да постане ништа друго до – песма.

[У] најживљој ћемо жељи особито молитисе:

Да ми, Боже, тога јела
на пут тамо у Твој рад!
То ме на пут чини смјела,
на смрти ми тога дај! (153).

Апокалиптички профилисана, песма се мора јавити управо из рубног подручја – овде из последњег додира смрти – и зато све што је раније о прозби за хлеб Анибас рекао на концу постају стихови. Дакле, све осим песме јесте недовољно и непотпуно, јер се текст молитве не може објаснити, он се само може распевавати. И ово неће бити једина песма коју Анибас доноси. Улазак, што га Оченаш инаугурише, „у Божију свободну природу" Анибас пореди са одласком „у пријатну шумицу [...] гдје мали пернати пјевци Господу славу радосно поју", те птичије слављење Бога песмом постаје образац мољења:

Појте, о појте птичице,
невина ви дечице,
нека вам се ори глас!

[...]
О пјевајте, нас учите,
задовољством нам гучите
[...]
Зато, Браћо, окренио
страстма леђа, пак молимо:
„тако, као птицама,
Благих Творац да нам даде,
покрај наше тврде наде
у нашим срдцама:
совјест мирну, чисту радост,
и на радњу вољу склоност,
уморнима миран сан!" –
А датиће покрај тога
(јер Он рани баш свакога)
„хљеб наш насушни свакиј дан" (140–141).

Иако се обема цитираним песмама не може приписати висока поетска вредност, оне су ипак релевантне због тога што се у њима огољава оно несвесно Анибасове дискурзивности – а то је, како смо раније више пута истакли, снажна поетичност. Молитва бива поистовећена са песмом и певањем:

> А и како је то красно, како љепо, кад' сви, свезом љубови сједињени, руке наше дижемо к Отцу нашему, сви за једнога и један за све; како је то красно, кад' по сви' красви свјета *молитве се браће за браћу данноћ на небо шаљу*, *пјесма за пјесмом једна за другом од Богомољаца се троглава!* (29, наше подвлачење).

Није без разлога ни то што међу библијским књигама које Анибас помиње значајно место заузима управо Песма над песмама, јер се у њој, сходно Анибасовом мишљењу, раскрива искуство Царства Божијег:

> Благо онима, којима је дошло царство милости, у којима унутри Сам Господ живи! То видимо на оној Суламитини, која се Соломоновом пјесном пјесниј прославила. Она је у почетку мала била, црна и слаба, да су ју, от љубови болну, цвјећем опорављати и јабукама снажити морали. А тек што небесник Љубезник, Цар, близу не дође, тек што Његовога искренога саобраштаја удостојена буде, то већ и милост се у њој стани – те сад' таки постане јака као смрт, висока као кула, цвјетућа као кармил [...]! (89–90).

Одатле, несумњиве су и еротолошке компоненте које се назиру у Анибасовом тумачењу Оченаша. Оне, сасвим сигурно, потичу из Песме над песмама,[18] али се у контексту Анибасовог дискурса јављају из снажног задовољства, теолошког и књижевног, који он проналази у молитвеном тексту.

Анибас унутрашњу многослојност молитве чини видљивом и доступном интимном доживљају и препознавању управо тиме што Оченаш проширује лирским усхићењима, нарацијама, те различитим концептуализацијама. Због тога се Анибасово тумачење не завршава утврђивањем једног коначног значења молитве – иако је развија, он се неће зауставити на теологији усиновљења као централној у Господњој молитви[19] – већ се семантички слојеви непрестано откривају кроз откривање нових текстуалних простора молитве. Стога наместо објашњења, а тиме и умртвљења молитвеног текста, Анибас изнова поетски открива и разиграва Господњу молитву, чиме она постаје текст који се изнова може читати, молити и(ли), што је посебно важно, певати.[20]

---

[18] У интертекстуалној констелацији, примера ради, могу се међусобно осветлити следећа места:

„Уста су му сама сладост, сав је пун милина. Такав је мој драги, такав је мој мили, кћери Јерусалимске" (Пнп. 5, 16) > Оченаш као „скупоцјена мана, којом не могу доста да насладим уста моја" (Анибас);

„Глас драгога мога! Ено га... иде... Преко гора скаче, преко хумова поскакује" (Пнп. 2, 8) > Оченаш као „најпријатнија свирка уву моме" (Анибас);

„Ступци су му сребрни, златно му је узглавље, седиште од скерлета, а везом је везен од љубави кћери Јерусалимских" (Пнп. 3, 10) > Оченаш као „благо, које је срдцу моме претежније од свакога злата и драгога камења!" (Анибас);

и посебно:

„Ено куца драги мој, ено гласа његова: 'Отвори ми, сестро моја, мила моја, голубице моја, дико моја!'" (Пнп. 5, 2) > Оченаш као „печат свободнога улазка у брачну собу Невиннога" (Анибас).

[19] Теологију усиновљења Анибас (21, и даље) изводи из именовања Бога Оца као Оца, те оправдања новоуспостављеног односа верујућег и божанског Оца: „него смо ми дјеца, која пред свога Оца излазе, коју Отац љуби као зјеницу ока свога! О срећна и пресрећна смо ли ми дјеца!" (21–22). Зато је, како је изнад речено, Отац „реч вере", јер вера јесте та која кроз Христа крепи и одржава верујућег у његовом слободном и ослобођеном именовању Бога са „Оче". Та нова заједница постаје „једна породица" (28), што се исказује речју „наш" као речју љубави итд. Тиме се јасно стиче увид у то како Анибас комбинује теологију усиновљења са теопоетским начином излагања.

[20] B. Michael Wade Martin, The Poetry of the Lord's Prayer: A Study in Poetic Device, *Journal of Biblical Literature*, Vol. 134, No. 2, 2015, 347–372, <https://doi.org/10.15699/jbl.1342.2015.2804> 14. 9. 2023; Ђорђе М. Ђурђевић, „Поетска структура молитве Оченаш", *Књижевна историја*, ур. Бојан Јовић, 56/183, Институт за књижевност и уметност, Београд 2024, 239–265, https://doi.org/10.18485/kis.2024.56.183.13.

Закључак

Иако се Николићев и Анибасов поступак интерпретирања Господње молитве међусобно разликују, они ипак проистичу из заједничке премисе да Оченаш није затворен текст чије се значење исцрпљује нормативним објашњавањима. Управо супротно, Николићева и Анибасова рецепција показују текстуалну и поетску способност молитве да ступи у контексте који јој изворно не припадају, а да уз наметнута померања задржи свој основни молитвени образац. Како смо показали, Николић, вођен романтичарским побудама, молитви додељује национални контекст, проширујући је и претварајући у политички и родољубиви молитвени текст, несумњиво идеолошки интониран. С друге стране, Анибас, Атанацковићевим устима, кроз егзегезу Господње молитве тежи откривању сакралне и духовне пространости сваке појединачне прозбе, чинећи то – што је заправо кључно – песничким језиком и различитим поетским средствима. Управо у реченом распону – од националне преконтекстуализације до поетизоване егзегезе – откривају се кључни културолошко-теолошко-књижевни моменти у деветнаестовековној рецепцији Оченаша у српској култури. Тиме се Оченаш профилише као молитвени текст који се не јавља само у свом литургијском и религиозном лику но, што је посебно важно, постаје генератор нових дискурса. Оно што је у поменутим текстовима из 19. века започето биће у наредна два века српске културе увелико настављано, и то пре свега кроз поетске обраде Оченаша – од „Молитве" Црњанског из *Лирике Итаке* до *Úristen*-а Драгана Бошковића[21] – те текстови Николића и Анибаса у том смислу у историји српске књижевности заврећују посебно место, будући да инаугуришу поступак поетског преобликовања Господње молитве.

ĐORĐE ĐURĐEVIĆ

THE LORD'S PRAYER BETWEEN NATIONAL RECONTEXTUALIZATION AND POETIC EXEGESIS IN NINETEENTH-CENTURY SERBIAN CULTURE

SUMMARY: This paper examines the reception of the Lord's Prayer in nineteenth-century Serbian culture through the analysis of two texts: *The Serbian Social Political Our Father* (*Srbskij državnonarodnij Otče-naš*) by

[21] Песничкој рецепцији Оченаша у српској поезији 20. и 21. века посвећено је посебно истраживање, које се тренутно налази у процесу израде.

Sergije Nikolić (final edition 1861) and *The Interpretation of the Lord's Prayer* (*Tolkovanije molitve Otče naš*) by Georg Anibas (1860), translated by Platon Atanacković. The selected texts testify to different receptive horizons and forms of recontextualization of a key Christian prayer. While Nikolić, within the Romantic discourse, transforms the Lord's Prayer into a national-political and patriotic text, Anibas (Atanacković) interprets it through various poetic devices, which is why his method is defined in this paper as poetic exegesis. Emphasizing that the texts of Nikolić and Anibas deserve a special place in the history of Serbian literature, as they inaugurate the process of poetic transformation of the Lord's Prayer, the paper ultimately demonstrates that the Lord's Prayer in nineteenth-century Serbian culture becomes a dynamic textual space in which the theological and the poetic mutually permeate one another, opening possibilities for new interpretative forms.

KEYWORDS: Lord's Prayer, Our Father, exegesis, nineteenth-century Serbian theology, Romanticism, theopoetics

Др Ђорђе М. Ђурђевић
Научни сарадник
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Центар за научноистраживачки рад
djordje.djurdjevic@filum.kg.ac.rs
ORCID: 0009-0009-8368-7242

СТЕФАН СИНАНОВИЋ

ПСИХОЛОШКИ ТРИЛЕР: ОСОБЕНОСТИ И ПРОБЛЕМИ ЖАНРА НА ПРИМЈЕРУ АНАЛИЗЕ РОМАНА *САКУПЉАЧ* ЏОНА ФАУЛСА[1]

САЖЕТАК: Једно од општих мјеста теорије популарних жанрова – када је у питању одређење психолошког трилера као засебног правца у различитим жанровским типологијама – тиче се његове често неухватљиве и флуидне суштине. Правац најчешће тумачен у оквиру криминалистичке, полицијске или детективске врсте, али често у блиским релацијама и са другим правцима (у непосредној вези са традицијом епа, готским жанровима, али и са пикарским романима, народним приповијестима, трагедијама или романсом), због својих специфичних особености је понекад и измицао жанровским одређењима, те је у том смислу свјесно изостављан из бројних покушаја класификације и „таксономије" популарних жанрова. У раду смо, ослањајући се на прилоге савремених англоамеричких теоретичара, различитих приступа и херменеутичких школа, покушали да објаснимо одређена својства овог интересантног књижевног субправца (који и данас спада у најчитаније врсте) и понудимо неке од могућих модалитета за његово дефинисање и категоризацију. Психо-трилер смо изучавали на бази романа *Сакупљач* енглеског писца Џона Фаулса, у непосредној вези са другим познатим примјерима овог правца, нудећи истовремено концизна тумачења одређених аспеката Фаулсовог познатог романа.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: саспенс, психолошки трилер, крими-фикција, полицијски роман, *Сакупљач*, детективски роман, напетост, типологија, Џон Фаулс, лептир, трагедија

[1] Рад је написан у оквиру курса Британска проза кроз студију жанра под менторством проф. др Александре Јовановић, током докторских академских студија (Филолошки факултет Универзитета у Београду, модул: књижевност).

1. Уводна разматрања

Када пише о различитим књижевним субправцима блиским детективском жанру, Дејан Милутиновић, један од најпознатијих домаћих теоретичара ове врсте, помиње и психолошке трилере,[2] одређујући овакве романе као тзв. *suspense* (напетост, неизвјесност) литературу. У непосредној вези с детективским и готским жанром, психолошки трилер (једнако популаран и у другим умјетностима; нарочито, чини се, у кинематографији, колико и у књижевности) тумаче и бројни други истраживачи популарне фикције, диференцирајући га у односу на остале сродне жанрове искључиво на бази психолошке мотивације за злочин као тематски нуклеус приче:

> Whereas the detective story focused on the rational explanation of events and narrative closure (deconstructionist accounts of the genre notwithstanding), the psychological thriller concerns itself more with questions of subjectivity and the psychological basis for transgression, and makes no guarantees regarding narrative resolution.[3]

Упркос разноликости теоријских гледишта на вишеструке и, често, флуидне карактеристике овог књижевног правца – па тако у својој познатој књизи о трилеру у америчкој популарној култури (*The American Thriller: Generic Innovation and Social Change in the 1970s*) семиотичар Пол Кобли указује на одређене непотпуности ранијих одређења овог појма[4] – чини се да је управо „напетост" његов централни тематско-мотивски конституент и својеврсна *differentia specifica* у односу на друге блиске жанрове. У својој знаменитој студији, заправо својеврсном приручнику за писање овог типа фикције (*Plotting and Writing Suspense Fiction*), Патриша Хајсмит – и сама ауторка неких од најпознатијих примјера жанра – користи термин „напетост" као артикулацију или доживљај амбијента непосредне опасности, али и као значајну претпоставку за популарност психолошких трилера:

> In this book I shall use the word suspense in the way the book trade uses it, as meaning stories with a threat of violent physical action and danger, or the danger and action itself. Another characteristic of the suspense story is that it provides entertainment in a lively and usually

[2] Дејан Милутиновић, „Историјска поетика детективске приче" (докторска дисертација), Филозофски факултет Универзитета у Нишу, Ниш 2012, 121.

[3] Christopher Pittard, "Psychological thrillers", source: *The Encyclopedia of the Gothic*, Wiley Blackwell, New Jersey 2012, 531.

[4] Paul Cobley, *The American Thriller: Generic Innovation and Social Change in the 1970s (Crime Files)*, Palgrave Macmillan, London 2000, 3.

> superficial sense. One does not expect profound thought or long sections without action in suspense story. But the beauty of the suspense genre is that a writer can write profound thoughts and have some sections without physical action if he wishes to, because the framework is an essentially lively story.[5]

Међутим, разматрајући конвенције жанра управо на примјеру Патрише Хајсмит (али и Рут Рендел), теоретичарка жанра Сали Мант примјећује и наводи још неколико типских својстава психолошког трилера: „A dissolving sense of reality; lack of self-perception; reticence in moral pronouncements; obsessive, pathological characters; the narrative privileging of complex, tortured, relationships"[6] – само су неки од готово нормативних тематско-мотивских узуса који детерминишу правац. Управо у складу са оваквим читањима тумачили смо роман *Сакупљач*[7] (1963) Џона Фаулса – једног од најпознатијих и најпрослављенијих британских писаца трилера чија је проза, захваљујући својој атмосферичној и прилично „филмичној" природи, вишеструко екранизована (о чему су, такође, написане бројне и значајне студије,[8] те је, дакле, на различите начине утицала на распрострањивање овог популарног правца).

*

Међу историчарима енглеске књижевности постоји став како је послијератна британска проза – посебно у поређењу са тадашњим америчким литерарним кретањима – запала у стање својеврсне исцрпљености, нарочито због предоминантних форми конвенционалног реалистичког манира, те да је такво стање опстојавало све до шездесетих година и појаве писаца попут Џона Фаулса.[9] Његов први роман *Сакупљач*, премда га бројни критичари сматрају мање утицајним од романа као што су *Чаробњак* или *Жена француског поручника*,[10] остварио је, у оквирима жанра, високе домете и данас

---

[5] Patricia Highsmith, *Plotting and Writing Suspense Fiction*, St. Martin's Griffith, New York 1990.

[6] Rowena Sally Munt, *Murder by the Book? Feminism and the Crime Novel (Narrative Forms and Social Formations)*, Routledge, London 1994, 20.

[7] Џон Фаулс, *Сакупљач*, прев. Дубравка Срећковић Дивковић, Лагуна, Београд 2020.

[8] James Aubrey, *Filming John Fowles: critical essays on motion picture and television adaptations*, McFarland & Co. Inc. Publishers, North Carolina, Jefferson 2015.

[9] Bridget Chalk, *The 80's* – chapter in *The Cambridge Companion to British Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge 2019, pp 17–32, 17.

[10] Shyamal Bagchee, "The Paradoxical Imagination of John Fowles", source: *Journal of Modern Literature*, Vol. 8, No. 2 (John Fowles Special Number), Indiana University Press, Bloomington 1981, 219–234.

се сматра класиком популарне британске прозе. Фаулсов централни лик, Фредерик Клег, високофункционални психопата и отмичар, примјер је књижевног јунака који је, по типологији Сали Мант, истовремено и предиспозиција жанра. Клег је уједно и приповједач, те је наративна парадигма једним својим дијелом предочена из његове субјективне и лимитиране перспективе, што је, имајући у виду иманентна гледишта али и профил јунака, јединствен доживљајни угао са становишта рецепције. Кременита симболика приче, посебно у односу на мотив лептира или кореспонденцију киднапера и отете дјевојке те њихов интензивни агон (који, по мишљењу самог аутора, симболички оличава древни конфликт између добра и зла у коме, у духу епохе, зло надјачава добро)[11] остварила је утицај и на бројне друге романе (укључујући познати трилер *Кад јагањци ућуткну* Томаса Хариса[12]), те је *Сакупљач* вишеструко занимљив и за тумачења компаративног типа. Уз бројне интертекстуалне релације – од Селинџера до Џејн Остин или Шекспира, али и разноврсне алузије на умјетности попут сликарства или опере, па и важна друштвена питања (нарочито проблем класних разлика британског друштва половином XX стољећа) – Фаулсов роман је и својеврсна социокултурна панорама. Штавише, *Сакупљач* бројним својим својствима, по неким читањима и тумачењима, одражава карактеристике различитих других књижевних родова и врста, не само трилера:

> What is more the novel is suffused with literary echoes that range from merely generic – the epistolary novel, the memoir, the fairy tale, the gothic romance and the thriller – to the more or less pervasive influence of concrete literary works.[13]

Оваква околност у вези са „саспенсом", испоставиће се, није жанровски раритет: заправо, у својој студији *Narrative suspense* (1973) Ерик Рабкин, из угла теорије жанра, ову врсту изучава у вези са епом, пикарским романима, народним приповијестима, сатиром, трагедијама и романсом.[14] Дакле, и *Сакупљач*, попут бројних других „саспенс" романа, на неки начин убира у себе одлике

---

[11] Alberto Castelli, "The Collector and the End of Beauty", source: *Signs and Society*, Vol. 12, Issue 3, Cambridge University Press, Cambridge 2024, 308.

[12] Томас Харис, *Кад јагањци ућуткну*, прев. Горан Скробоња, Booka, Београд 2012.

[13] Susan Onega, "Self, World, and Art in the Fiction of John Fowles", source: *Twentieth Century Literature*, Vol. 42, No. 1 (John Fowles Issue), Hofstra University, New York 1996, 29–57, 39.

[14] Eric S. Rabkin, *Narrative Suspense – "When Slim Turned Sideways..."*, The University of Michigan, Michigan, Ann Arbor 1973, 91.

бројних, ранијих књижевних врста; а када Линда Хачн пише предговор за студију Памеле Купер о Џону Фаулсу, она истиче, између осталих, управо ово поетичко обиљежје Фаулсових романа: „His novels have always openly challenged notions of genre, narrative authority, textual singularity, and closure."[15]

Подразумијева се, најчешћи херменеутички захвати у ово дјело у тијесној су вези с психоаналитичким теоријама, махом фројдовског типа; али постоје аутори који су се бавили и његовим садржајним филозофским наличјем, нарочито из егзистенцијалистичког угла, гдје су посебно истакнуте везе са ауторима попут Сартра или Камија.[16] Другим ријечима, *Сакупљач* је, премда обимом невелико дјело, отворен за многострука тумачења, различите интерпретације и вишеструке аналитичке перспективе. Ми смо га, међутим, уз тек концизне осврте на неке од ових поетичких компоненти, махом анализирали из угла теорије жанра – као један од врхунских домета психолошког трилера, у тек повременом упоредном контексту с класицима ове популарне књижевне врсте. Такође, у раду је ријеч и о симболици *Сакупљача*, гдје смо покушали да расвијетлимо одређене мотиве и њихова импликативна, и за анализу примамљива, вишеструка значења и аспекте.

2. *Сакупљач* као психо-трилер – покушај одбране популарног жанра

> *Thriller* – A term so vague as to be almost useless without further particularisation, the thriller can refer to any narrative structured in order to maximise tension, suspense, and exciting action. The origins of the thriller can be traced back through the sensation novel to the Gothic fiction of the late eighteenth and early nineteenth centuries.[17]

У једној од најпознатијих студија о трилеру (*Thrillers – Genesis and Structure of a Popular Genre*, 1979) – за коју ће се испоставити да је понешто превазиђена – теоретичар Џери Палмер посебно поглавље посвећује својеврсној формулаичности жанра. Говорећи

[15] Linda Hutcheon, "Foreword", Pamela Cooper, *The Fictions of John Fowles – Power, Creativity, Femininity*, University of Ottawa Press, Ottawa 1991, 7.

[16] Andrés Romero Jódar, "'A Stranger in a Strange Land': An Existentialist Reading of Frederick Clegg in 'The Collector' by John Fowles", source: *Atlantis*, Vol. 24, No. 1, Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos, Jaén 2006, 45–55; Zehra Karlsli, *A Sartrean Reading of John Fowles's "The Collector" and the "French Lieutenant's Woman"* (Thesis M. S.), Middle East Technical University, Ankara 2019; Alberto Castelli, "The Collector and the End of Beauty", source: *Signs and Society*, Vol. 12, Issue 3, Cambridge University Press, Cambridge 2024, 301–324.

[17] John Scaggs, *Crime fiction*, Routledge, London and New York 2005, 148.

о карактеристикама и „фундаменталним компонентама" „добрих трилера", додуше на примјеру класичних аутора *hard-boiled* прозе, те шпијунске фикције (Рејмонда Чендлера, Микија Спилејна, односно Ијана Флеминга), Палмер на неколико мјеста сугерише да је успјешном трилеру потребан херој,[18] али и да је трилер, у извјесној мјери, постао предвидљив књижевни правац управо због своје монотоне и прилично формулаичне суштине: „It is the need for adherence to a formula that explains why, if examined unappreciatively, thrillers appear monotonously predictable."[19]

За разлику од својих класичних сродника, психолошки трилер не изискује хероја-протагонисту који неизоставно рјешава случај, мада га често посједује (што је случај, рецимо, с детективком Кларис Старлинг у поменутом Харисовом класику *Кад јагањци ућутхну*, али и још неким класичним примјерима жанра). Када се у истом поглављу, примијетивши на које начине трилер остварује узбуђење, Палмер пита због чега су неки трилери несумњиво успјешнији од других, тј. који инструментариј писци ове врсте популарне прозе рабе да би што инвентивније постигли читалачко узбуђење,[20] он превиђа, управо, деконструкцију формулаичне природе жанра. Психолошки трилер, чини се, истрајава као „забавнија" врста управо зато што измиче устаљеним конвенцијама блиских праваца које су, на неки начин, нормирали тумачи попут Палмера. Међутим, овај тип неодређености у односу на устаљене жанровске схематизме, тј. одступање од базичних и стандардизованих „законитости", често условљава суспендовање психолошког трилера из општеприхваћених жанровских класификација. Истраживачи ове врсте, у том смислу, наводе рецимо, на примјеру седме умјетности, познатог теоретичара Берија Кита Гранта, који у своме апендиксу филмских жанрова намјерно заобилази и изостављa психолошки трилер, позивајући се на непотпуности у одређењу, бројне нејасноће, мањак дистинктивности и потребних класификационих детерминанти:

> He, however, clearly avoids considering the (suspense) thriller as a full-fledged generic category and refuses to include a chapter on it in his anthology. As a matter of fact, he admits that, under the heading "crime films" he included "detective films, police films, mystery films, and spy films – in short, all films dealing the perpetration or prevention of crime", purposely avoiding "the intentional fallacy inherent in the

[18] Jerry Palmer, *Thrillers – Genesis and Structure of a Popular Genre*, St. Martin's Press, New York 1979, 80.

[19] Исто, 69.

[20] Исто.

dubiously labelled genre 'thriller', a term that is more appropriately used to describe tone and that, unlike the horror film, is too vague as generic category".[21]

Иако, дакле, постоји став како се жанровске особености психолошког трилера, у извјесном смислу, преливају са сродним и блиским правцима и, можда, потпадају под друге жанрове – ми ћемо „саспенс" читати и тумачити као аутономну жанровску појаву, додуше у блиској вези са сличним врстама.

У контексту одступања од уврежених жанровских пракси је и Фаулсов *Сакупљач* својеврсни егземплар за трилере овог типа: он, наиме, испуњава конвенционалне тематско-мотивске императиве у контексту помјерене психе јунака, извитопереног (или у потпуности дисквалификованог) осјећаја за моралне системе и етичко расуђивање итд. Међутим, његов антагониста, иако опрезан у односу на спољни свијет, који би могао да поремети његове первертиране науме, не дјелује с перспективом надолазеће пријетње. Код Фаулса нема, као у класичним формулама, полицајца-хероја или романтичног партнера инволвираног у случај који на епилошкој граници, претходно савладавши зликовца, спасава жртву. Штавише, записани су и ставови самог аутора, који је више пута указивао на околност тенденциозног и свјесног укидања позиције хероја (што су, опет, многи тумачили као својеврсни нихилистички одраз *Zeitgeist*-а):

The author, Fowles, understands his male character as an antihero of sorts who rebels against society without solid reason. In his own words: "I also wanted to attack... the contemporary idea that there is something noble about the inarticulate hero."[22]

Ово својство *Сакупљача*, испоставиће се, додатно га удаљава од класичних класификација „саспенса". Наиме, тако у својој прилично редукционистичкој типологији Цветан Тодоров разликује само два типа ове врсте прозе, па „саспенс" романе и приче сведено дијели искључиво на

[...] причу о рањивом детективу, какве су писали Хемет и Чендлер, у којима је детектив често испребијан, прети му се смрћу, може да се зањуби и непрестано ризикује свој живот. Док други

[21] Virginia Aguado Luzón, "Film Genre and Its Vicissitudes: The Case of the Psychothriller", source: *Atlantis*, Vol. 24, No. 1, Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos, Jaén 2002, 163–172, 164.

[22] A. Castelli, "The Collector and the End of Beauty", 308.

> облик јесте саспенс роман о осумњиченом детективу – злочин се дешава на почетку и сви докази упућују на једну особу (која је главни актер) те је она, да би доказала своју невиност, приморана да ухвати починиоца. Овакав лик је истовремено детектив, злочинац (у очима полиције) и жртва (потенцијална мета правих убица).[23]

Како Фаулс потпуно отказује полицијски фактор из своје поставке, његов роман измиче оваквим приступима жанру. Међутим, аутор не елиминише до краја детективски принцип, он се њиме поиграва додјељујући управо своме негативцу улогу својеврсног истражитеља, што овај – док покушава да припреми терен за отмицу своје жртве – на неколико мјеста експлицитно помиње:

> Све је било спремно. И тако сам сад могао да мотрим и кад уочим прилику, то и урадим. Стварно сам био изузетан тих дана, о свему сам размишљао, баш као да сам читавог живота то радио. Као да сам неки тајни агент или детектив.[24]

У таквој поставци, причи о злочину без полиције или детектива намјереног да га ријеши, напетост се постиже дјелотворније и учинковитије тек повременим стварањем потенцијала за избављење. И мада су бројна тумачења према којима је читалац *Сакупљача* – премда се нада позитивном исходу – заправо од почетка свјестан да заробљена дјевојка, студенткиња Миранда, неће измаћи своме џелату,[25] ипак се чини како су моменти минорних прилика за бјекство, или чак ликвидирање киднапера, довољни да провоцирају хоризонт очекивања.

У једној од својих најчувенијих аналогија Алфред Хичкок, вјероватно најпознатији и најуспјешнији аутор „саспенса", познатим мотивом бомбе скривене испод стола илустративно образлаже кључну дистинкцију између изненађења и напетости.[26] У Хичковој се поставци, наиме, привилегована публика, метафикцијски посматрано, ангажује као својеврсни саучесник предоченог контекста, наравно без могућности да утиче на приказану збиљу, али напетост долази из самог сазнања о постојању скривене бомбе

---

[23] Д. Милутиновић, „Историјска поетика детективске приче" (докторска дисертација), 145.

[24] Џ. Фаулс, *Сакупљач*, 30.

[25] Catherine M. Tarbox, *A Critical Study of the Novels of John Fowles*, University of New Hampshire, Durham 1986, 50.

[26] Mark Osteen, "'It Doesn't Pay to Antagonize the Public': Sabotage and Hitchcock's Audience", source: *Literature Film Quarterly*, Vol. 28, No. 4, Narrative: An. International Conference, Atlanta in (April, 2000), Salisbury University, Salisbury 2000, 259–268.

које актери на сцени нису свјесни. Другим ријечима, вјешти се режисер поиграва лимитираном перспективом гледалаца који знају нешто што његови глумци не могу да знају.[27] У том смислу, у Фаулсовом роману важна је приповједачка парадигма и, уопште, фокализаторски ракурси. Наиме, у оба композициона сегмента романа – у првом, презентованом тзв. хомодијегетичком нарацијом, и то из угла злочинца, и другом, епистоларном, гдје су дневничке забиљешке утамничене Миранде једини приповједачки угао – публика види и зна само оно што виде и знају Фаулсови јунаци. Дакле, иако постоје запажања према којима се у психолошким трилерима који центрирају психичка обољења често дешава да су наратори сами ликови,[28] може се извести закључак како и на овом плану – а то се постиже субјективном нарацијом и лимитираним доживљајем предочених околности – у извјесној мјери постоји одређено одступање од једне врсте приповједачке конвенционалности. Заправо, у оквиру жанра, чини се да су њу устоличили најпознатији аутори[29] ове врсте популарне прозе, укључујући управо и Патришу Хајсмит, а који се, досљедно, служе извандијегетичким модалитетима приповиједања, често и тзв. свезнајућим приповједачима. У том смислу, постиже се, код Фаулса, двострука идентификација – и с мучитељем и с његовом жртвом, чиме се, чини се дјелотворније, остварује цјеловитост доживљаја, могућност за упоредну анализу унутарњих профила јунака али и, такође на нивоу рецепције, напетост па и – у класичном аристотеловском поимању трагедије – страх и сажаљење.

Уколико бисмо пак одмицање од сродних жанрова, или сличности с њима, узели да тумачимо на нивоу мотива, психо-трилер је занимљив за паралелна посматрања у контексту аналитичких школа које се баве различитим врстама овог типа фикције. Познато је, рецимо, како је крими-фикција уопште, а у њеним оквирима нарочито тзв. *hard-boiled* проза,[30] често тумачена из угла фројдовских „психосексуалних" читања:

> Одушевљење науком карактеристично за класичну школу замењено је разочарањем док је рационализам попустио пред Фрој-

[27] Исто.

[28] Susan Merin John, "Analysis of Memory, Gender, and Identity in Psychological Thrillers with Specific Reference to Alfred Hitchcock's 'Spellbound' and James Mangold's 'Identity'", source: *Middle Eastern Journal of Research in Education and Social Sciences (MEJRESS)*, Vol 1, Issue 2, Baynoon Centre for Studies and Development (BCSD), Amman 2020, 1–14, 6.

[29] Роберт Блох, *Психо*, прев. Зоран Пауновић, Орфелин, Нови Сад 2025; Т. Харис, *Кад јагањци ућуткају*.

[30] J. Scaggs, *Crime fiction*, 55; R. S. Munt, *Murder by the Book? Feminism and the Crime Novel (Narrative Forms and Social Formations)*, 143.

довом теоријом и схватањем да разумом владају ирационалне силе подсвести. Зато се hard-boiled детектив окреће примордијалној (архетипској) мушкој одредници и постаје фалус. Та веза није приметна само у ерективној моћи која одликује ове детективе и коју они непрестано доказују у борби, пићу и сексуалним авантурама, већ и у називу који је постао њихова колоквијална одредница – dick тј. пенис.[31]

На везу између психоанализе и студија жанра указују и бројни други истраживачи, и то од самих зачетника, попут Едгара Алана Поа – који није само утемељивач детективског жанра[32] него и један од првих писаца „саспенс" прозе[33] – па је тако још Лакан у своме „Семинару о 'Украденом писму'"[34] указивао на ове значајке познате Поове приче,[35] да би је касније, и други тумачи – укључујући Џејн Галоп – узели за примјер својеврсне психоаналитичке параболе,[36] а што указује на дугу традицију овог типа тумачења психо-трилера. Дакле, када из угла феминистичке теорије Сали Мант пише о психо-трилеру, она се, у своја два поглавља, „фројдовски" бави одређеним проблематизовањем мушког принципа[37] у популарној крими-фикцији. У том контексту, у Фаулсовом *Сакупљачу* пошто је, претходно, суспендована позиција јунака-хероја, полази се од, у односу на повезане и блиске врсте, дијаметралне мотивације за дјеловање. Познато је да јунаци Рејмонда Чендлера или Дашијела Хамета, рецимо, преузимајући на себе извјесну „фалусну" симболику као својеврсни хероји (чиме се остварује континуитет у односу на пикарски или витешки роман), готово нормативно дјелују као спасиоци случаја:

---

[31] Д. Милутиновић, „Историјска поетика детективске приче" (докторска дисертација), 426.

[32] Дејан Милутиновић, „Едгар Алан По и детективски жанр", у: *Годишњак за српски језик и књижевност*, XXIV/11, Филозофски факултет Универзитета у Нишу, Ниш 2011, 243–276.

[33] E. S. Rabkin, *Narrative Suspense – "When Slim Turned Sideways..."*, 60; Elaine Indrusiak, "Narrative Suspense in Edgar Allan Poe and Alfred Hitchcock", source: *English Literature*, Vol. 5, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre 2018, 39–58.

[34] Jacques Lacan & Mehlman Jeffrey, "Seminar on 'The Purloined Letter'", source: *Yale French Studies*, No. 48 (French Freud: Structural Studies in Psychoanalysis), Yale University Press, New Haven 1972, 39–72.

[35] Подразумијева се, за разлику од Поових прича о познатом детективу Огисту Дипену, *par excellence* примјери психо-трилера су друге Поове прозе попут приповиједака „Издајничко срце", „Црна мачка" или „Буре амонтиљада" (в. Едгар Алан По, *Сабране приче и песме*, Рад, Београд 2006).

[36] R. S. Munt, *Murder by the Book? Feminism and the Crime Novel (Narrative Forms and Social Formations)*, 144.

[37] Исто.

Осим детективском (hard-boiled школи), овакве друштвене околности погодовале су и криминалистичком жанру (ноару). Он се враћа „пикарској" поетици и приказује успехе гангстера и мафијаша, по угледу на Капонеа и Дилинџера, док детективика, настављајући традиције вестерна, и даље, витешке књижевности, покушава да понуди хероја који успева да преживи у суровом окружењу.[38]

О Фаулсовом главном лику, Фредерику Клегу, осим што већ од пролошке линије текста знамо да је, у великој мјери, зависан од својих тетака, Ени и Мејбл,[39] чиме се, у извјесном смислу, ниподаштава његова мушкост, сазнајемо и о његовом физички упитном мушком, тј. биолошком витализму:

Постигла је да изгледам као права будала. Знао сам шта мисли, мислила је да сам због тога увек тако уљудан. Хтео сам да то урадим, хтео сам да јој покажем да то могу како бих доказао да сам стварно уљудан. Хтео сам да види да ја то могу, онда бих јој рекао да нећу, да ми је испод части, и испод части њој, да је одвратно.

Дакле, лежали смо неко време непомично и осећао сам да ме презире, да сам за њу абнормалан.

На крају је устала са софе, клекла крај мене и помазила ме по глави.

„То се дешава многим мушкарцима, није важно."[40]

И, касније, из Мирандине перспективе (која свога киднапера већ доживљава као инфериорног у односу на себе):[41]

Казала сам му: не буди нервозан, желим ово да урадим. Само буди природан. Али он није могао, није могао. Дала сам *све* од себе.

Но ништа се није десило. Није могао да се раскрави. Јесте ме једном загрлио снажно али то није било природно. Само очајничка имитација онога што је по свој прилици замишљао као праву ствар. Жалосно неубедљиво.

Он то не може.

У њему нема мушкарца.

Устала сам, лежали смо на софи, и клекла сам крај њега и рекла му да не брине. Матерински га тешила. Поново смо се обукли.

И постепено је све изашло на видело. Истина о њему. И касније, његова права личност.

---

[38] Исто.
[39] Ц. Фаулс, *Сакупљач*, 14.
[40] Исто, 116–117.
[41] Исто, 226.

> Један психијатар му је рекао да никад неће бити способан то да уради.[42]

Другим ријечима, не само да је укинута позиција јунака него је обеснажени, импотентни негативац, свјестан своје урођене слабости, предодређен за злочин: онемогућен да, симболички, „пенетрира" у исходиште својих амбиција, он киднапује дјевојке да би, осјећајем посједовања, компензовао своју крхкост и потврдио се као мушкарац. Дакле, за разлику од класичних егземплара *hard-boiled* трилера или ноара, гдје јунаци-хероји мушку снагу демонстрирају кафанским обрачунима, разбијањем врата или сексуалним епизодама, или пак у класичној енглеској школи, гдје је моћ оличена у супериорном интелекту детектива[43] – психолошки трилер „брендира" антијунака који своју моћ[44] црпи искључиво из чина злочина. Фредерик Клег је, у том смислу, типизирани „саспенс" негативац коме је злочин потребан да би се одржао, он тако постаје зависник од свога преступа, што, уосталом, имплицира и епилог приче (гдје овај, након Мирандине смрти, већ припрема стратегију за отмицу сљедеће дјевојке).[45]

*

Када на примјеру популарне културе седамдесетих Пол Кобли говори о трилеру, он указује управо на блискости и релације различитих типова „саспенса":

> The fact that genre – and subgenres – are always in some kind of relation to each other, whether that be a relation of a apparent isolation, peaceful co-existence, outright conflict or active poaching, entails that genre is a dynamic phenomenon no matter how static it feels.[46]

Видјели смо, *Сакупљач* Џона Фаулса, на једној страни, дјелимично опонира бројним конвенционалним тумачењима и конзервативним типологијама жанра, али и одређеним жанровским карактеристикама, и то не само на нивоу поступка него и у односу на тематско-мотивски чинилац романа; међутим, на другој, он самом својом суштином представља јединствени примјер психо-трилера

---

[42] Исто, 294–295.

[43] Д. Милутиновић, „Историјска поетика детективске приче" (докторска дисертација).

[44] A. Castelli, "The Collector and the End of Beauty", 301–324.

[45] Џ. Фаулс, *Сакупљач*, 346–347.

[46] P. Cobley, *The American Thriller: Generic Innovation and Social Change in the 1970s (Crime Files)*, 191.

par excellence. А књижевност овог типа је – вјероватно због своје распрострањености и широке базе обожавалаца – често неправедно доживљавана као тривијална, лака, забавна и масовна, тзв. „колпортажна" литература. Јасно, оваква мишљења нису без утемељења, међутим, незанемарљиво је постојање читавог низа аутора попут Џона Фаулса, чији слојевити романи својим поетичким обиљежјима, стилистиком и мисаоношћу, али и иновативном артикулацијом застрашујућих и бизарних премиса – иако, такође, прилично популарни и распрострањени, не само на енглеском културном простору[47] – јесу постигли статус вриједне и високе књижевности. Другим ријечима, *Сакупљач* је и својеврсна одбрана психолошког трилера као врсте.

Високој читаности и популарности у значајној мјери доприноси напета прича заснована, између осталог, на сложеној лепидоптеролошкој симболици јунака-колекционара који своје жртве сакупља као егзотичне врсте лептира. О тој значењској компоненти романа и одређеним другим аспектима концизно ћемо покушати да начинимо поетичку „вивисекцију" у наредном поглављу рада.

3. *Сакупљач* и ефекат лептира: Има ли ентомолога међу нама? – симболизам и сукоби архетипских принципа

> Онда су ту били његови лептири, који су, ваљда, прилично лепи. Да прилично лепо аранжирани, са сиротим крилашцима растегнутим све под истим углом. И саосећала сам с њима, са сиротим мртвим лептирима, мојим колегама жртвама.[48]
>
> Некада давно (рекла сам, а он се горко, горко загледао у под) било једно веома ружно чудовиште које је заробило принцезу и сместило је у тамницу свога замка. Сваке вечери ју је терало да седи с њим и наређивало јој да му говори: „Ти си веома леп, господару мој." А она је сваке вечери говорила: „Ти си веома ружан, господару мој." И онда је чудовиште изгледало врло уврећено и тужно, и зурило је у под.[49]

Бројна су читања Фаулсовог најпознатијег романа којима се лијепа и заробљена студенткиња Миранда Греј симболички маркира најчешће двоструко: 1) као својеврсна хипостаза невиности, добра и љепоте,[50] и 2) као модернистичка артикулација представе

[47] Ellen Pifer, *John Fowles – The Dictionary of Literary Biography*, Gale Research Co, Detroit 1983, 309–336, 312.

[48] Џ. Фаулс, *Сакупљач*, 147.

[49] Исто, 223.

[50] A. Castelli, "The Collector and the End of Beauty", 301–324.

прастарог књижевног симбола – *princesse lointaine* тј. недостижне, неухватљиве принцезе.[51] Дијаметрално супротно, Фредерик Клег – кога јунакиња, евоцирајући Шекспирову *Буру*, зове по наказном Просперовом помоћнику Калибану – симболичка је представа зла, принципа ружног, и он и у доживљају саме Миранде оличава зло чудовиште и самог Нечастивог: „Знам да је он Ђаво који ми показује свет какав може бити мој."[52]

Уосталом, једна од најпознатијих увреда англофоне књижевности односи се на моменат када Просперо – алудирајући на његово порије кло – свога поданика Калибана назива „ђавољим накотом" или „ђавољим сјеменом".[53] У том смислу могла би да се изведе прилично конотативна проповска парадигма о звери која заробљава принцезу, али и социолошка анализа поставке у којој се стари котиц, у коме се дешава радња романа,[54] а он је класично енглеско сеоско пребивалиште (*cottage*) и својеврсни национални симбол Енглеске, који опстојава још од епохе Тјудорових, претвара у својеврсни бестијаријум, гнијездо самог Ђавола. Фредерик Клег је, дакле, оличење звери, Калибан је грозни ентитет[55] и демон, он у роману репрезентује хроничну *ружноћу* овога свијета, а заробљена дјевојка прихвата неминовност да је такво стање готово непромјењиво: „Он је ружноћа. Али људску ружноћу не можеш да размрскаш."[56]

И сам аутор је више пута указивао на конфликтни контекст архетипских принципа и на идеју у којој ружно напаствује љепоту, а зло надвладава добро:

> A few years later in his collection of philosophical aphorisms, "The Aristos" (1964), Fowles goes back to "The Collector" and makes of it a moral text, that is, the confrontation between the characters is also the confrontation between evil and good: "the actual evil in Clegg overcame the potential good in Miranda. I did not mean by this that I view the future with a black pessimism; nor that a precious élite is threatened by the barbarian hordes".[57]

---

[51] P. Cooper, *The Fictions of John Fowles – Power, Creativity, Femininity*, 20; Џ. Фаулс, *Сакупљач*, 210.

[52] Џ. Фаулс, *Сакупљач*, 201.

[53] Виолета М. Јањатовић (рођ. Весић), „Алтернатива Шекспировој 'Бури': Где је Калибан у роману *Ђавољи накот* Маргарет Атвуд?", у: *Језик, књижевност, алтернативе*, зборник, Филозофски факултет Универзитета у Нишу, Ниш 2022, 375–386, 375.

[54] Џ. Фаулс, *Сакупљач*, 22.

[55] Александар С. Јанковић, „Врли, нови светови: 'Бура' наш савременик", у: *Зборник радова Факултета драмских уметности*, бр. 33, Факултет драмских уметности – Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд 2018, 65–76, 68.

[56] Џ. Фаулс, *Сакупљач*, 151.

[57] A. Castelli, "The Collector and the End of Beauty", 308.

Истовремено, јунаци су носиоци различитих идеолошких и класних становишта, умјетничких свјетоназора, супротних сензибилитета и погледа на живот; на том нивоу, у бинарној опозицији, репрезентујући, дакле, вишеструке антиподе, симболичка дихотомија Миранде и Калибана функционише као вишеслојни обрачун ових принципа. При томе, у крајњем, зло побјеђује и поништава добро. Овако посматрано, *Сакупљач*, на ширем плану, одсликава древни агон, али и клаустрофобичну и одсудну представу човјечанства средином XX вијека, и свијет у коме се племенитост, добро и лијепо укидају за рачун хтонских сила које теже страхотама, безумљу и звјерствима, а које оличава Фредерик Клег. У том смислу се јављају и бројна тумачења Фаулсовог романа која Мирандин пораз доводе у везу с несрећама и великим удесом XX стољећа, које је свој страшни зенит достигло у Аушвицу и другим логорима смрти.[58]

Ипак, најмаркантнијим се моментом, када је у питању упадљиви симболизам романа, чине мотиви лептира и Клегове колекционарске страсти. Лептир, наиме, још од античких времена, па и књижевности древног Истока, са својом јединственом љепотом али и способношћу метаморфозе, посједује многоструке симболичке потенцијале. Ипак, понајприје, тренутак разбијања чауре и ослобађања преображеног инсекта најчешће репрезентује неспутану слободу.[59] Отуда је мотив заробљавања, тј. укидања дјевојчине слободе, драгоцјен семантички образац у контексту тумачења оба јунака. Миранда се, заправо, и сама идентификује и саосјећа с Калибановим лептирима – *својим колеīама жрīвама*,[60] али и разумије да он сам њу посматра као колекционарски примјерак ријетке врсте:

> Знам шта сам ја за њега. Лептир ког је одувек желео да улови. Сетила сам се како је (кад сам га први пут срела) Ц. П. рекао да су сакупљачи најгори међу свим животињама. Мислио је на сакупљаче уметничких дела, наравно. Нисам то истински разумела, мислила сам да само настоји да шокира Керолајн – и мене. Али наравно, у праву је. Они су антиживот, антиуметност, антисве.[61]

Проницљива и аналитична, Миранда вјешто и систематично врши психолошку анатомију Калибановог лика. Штавише, њену процјену потврђује и Калибанова перспектива, дата још у самом

[58] Исто.

[59] Mariana Costa Fernandes, Jorge Soares Coelho, "Free as a butterfly: symbology and palliative care", source: *Revista Brasileira de Geriatria e Gerontologia*, Vol. 18, No. 3, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 2015, 631–641, 631.

[60] Ц. Фаулс, *Сакупљач*, 147.

[61] Исто, 142.

прологу текста. Клег, наиме, дјевојци приступа као раритетној сорти лептира коју жели да посједује:

> Кад год сам је видео, осећао сам се као да хватам неку реткост, прилазим јој врло опрезно, са срцем у подгрлцу, што би се рекло. Као равничарском жутању, на пример. Увек сам је тако доживљавао у мислима, мислим на речи као што су неухватљива и спорадична, и веома истанчана – не као друге, чак ни оне лепе. Она је била више за правог познаваоца.[62]

Осим кременитог психоаналитичког наличја, овдје је, у различитим читањима, потенцирана и духовна димензија Фаулсовог текста. Тако у једној од најгласовитијих студија о роману Памела Купер фрагмент тумачи не само као жељу за сексуалним посједовањем жртве већ и као компоненту духовности оличене у симболу лептира:

> Clegg's language here associates the adored woman with the humanly unattainable perfection suggested by the butterfly's beauty; it also arrogates sexual power exclusively to Clegg himself as collector. Thus when he presents Miranda in his narrative as a butterfly, Clegg is celebrating not only her beauty, but her vulnerability to capture as well. He is elevating her spirituality – the Greeks used the same word for "butterfly" and "soul" – even as he locates her firmly within the non-human world as a particularly fragile example of a lower form of life.[63]

Овакво тумачење лептира као једне врсте супстрата душе на више мјеста нуди и најпознатији српски етнолог Веселин Чајкановић, који не биљежи само своја сазнања о овоме древном мотиву у нашем народу него наводи садржајну грађу и других истраживача, те помиње како је, рецимо, „[...] доста примера да се душа може претворити у лептира покупио Стјепан Ившић" (*Јужнословенски филолоī*, 2, 1921, 132 и даље). – Упор. и N. Nodilo, *Rad JAZU*, 94, 1889, 118 и даље.[64] Дакле, лептир као носилац својства душе егзистира у различитим културама и митологијама (па и домаћој), па се чини како – уколико бисмо, наравно, ово фреквентно и распрострањено тумачење имплициране симболике узели за примјерено и цјелисходно – Фаулсов јунак и овдје на себе преузима есенцијалне одлике Нечастивог: он је сакупљач и убица душа.

---

[62] Исто, 10.

[63] P. Cooper, *The Fictions of John Fowles – Power, Creativity, Femininity*, 27.

[64] Веселин Чајкановић, *Сабрана дела из срīске релиīије и миīолоīије 1910–1924*, Српска књижевна задруга – БИГЗ – Партенон, Београд 1994, 168.

Мирандина трансформација и метаморфоза, међутим, функционишу инверзно. Она, видјели смо, отпочиње као „лептир" и бива утамничена, да би тек на крају, пошто изгуби своју љепоту и колекционарску вриједност, завршила у својеврсној „чаури":

> Она је у кутији коју сам направио, испод јабука. Требала су ми три дана да ископам рупу. Мислио сам да ћу полудети оне ноћи кад сам то урадио (сишао и сместио је у кутију коју сам направио и изнео је). Не бих рекао да би многи могли то даураде. Урадио сам то на научној основи. Испланирао сам шта мора да се уради и занемарио своја природна осећања. Била ми је неиздржива помисао да морам опет у њу да гледам, једном сам чуо да им се јаве зелене и љубичасте мрље па сам ушао раширивши испред себе јефтино ћебе које сам купио и држао сам га тако док нисам стигао до кревета, а онда сам га пребацио преко покојнице. Умотао сам све то и сву постељину у кутију, и ускоро сам зашрафио и поклопац.[65]

Омотач који Фредерик Клег припрема како би „учаурио" своју жртву завршно је стање у процесу њеног преображаја. Упокојена Миранда, од неуморне опсесије, наједном – кад изгуби специфичности ријетке врсте – постаје сметња своме колекционару. Она се, међутим, овиме не укида само као некад репрезентативни колекционарски „примјерак" већ и њена душа бива суспендована из простора којим владају хтонска начела.

Оличавајући архетипски конфликт и вишеструке противрјечности, сукобе и колизије, двоје опречних јунака представљају језгровит интерпретативни потенцијал за тумачења њихових бројних контрадикција и могућих значења. Сходно томе, овакви су херменеутички приступи Фаулсовом тексту најчешћа и најдоминантнија аналитичка „школа":

> Because of its sharply delineated contrasting characters and distinct two-part narrative with two unmistakably separate narrative voices, The Collector encourages such thematic white-versus-black readings where Miranda can be taken to represent goodness, beauty, and high morality; her captor, Clegg, evil, ugliness, and immorality.[66]

Међутим, нешто се рјеђим доимају тумачења према којима *Сакупљач* оличава агон између небеског и хтонског опредјељења. Калибан као носилац демонских сила, и Миранда, лептир, супстрат

---

[65] Џ. Фаулс, *Сакупљач*, 347.

[66] Shyamal Bagchee, "The Paradoxical Imagination of John Fowles", source: *Journal of Modern Literature*, Vol. 8, No. 2 (John Fowles Special Number), Indiana University Press, Bloomington, 1981, 219–234.

Душе, заправо персонификација узвишених вриједносних образаца, рефлектују – овако посматрано – милтоновски, гностички окршај Свјетлости и Таме у коме је крајњи исход, од почетка, повољнији и наклоњенији злим силама. У том контексту покушали смо концизном перспективом да расвијетлимо и овај аспект Фаулсовог романа.

4. Закључак

Већ у другој половини двадесетог стољећа, с појавом различитих теоријских школа али и књижевних праваца, долази до својеврсне прекомпозиције класичних образаца, теоријских схематизама и устаљених, тзв. „академских" критичких модалитета и приступа књижевности и, уопште, култури. Премда је, још с појавом постструктуралистичких читања, феминистичких или родних теорија, па и тзв. новог историзма Стивена Гринблата итд., била евидентна једна врста превредновања окошталих и, у великој мјери, истрошених истраживачких доктрина, за ову „нову епоху" у историји књижевности многи историчари литературе узимају 1986. годину као једну од граничних тачака, тј. као период њеног номиналног оглашавања. Тада је, наиме, предсједник Америчке асоцијације за модерне језике[67] Џозеф Хилис Милер одржао свој познати говор у коме је истакао мишљење да се у књижевности посљедњих година биљеже заокрет од теорије и усредсређивање на језик, историју, културу, друштво, политику, институције, друштвени контекст, материјалну основу, услове производње и сл.[68]

До системског редефинисања ранијих пракси долази и у контексту теорије жанрова. Међу првима је Хејден Вајт (1918–2018), најпознатији по својим истраживањима феномена метафикције и метаисториографије, писао како жанрови постају „отпорни на теорију", али и да су њихове карактеристике умногоме превазишле анахроне приступе бројних теоријских школа овоме проблему:

> Mixture, hybridity, epicenity, promiscuity – these may be the rule now rather than whatever alternatives we may envisage for them. But as the notions of the "authentic fake" and the "real simulacrum" in contemporary (postmodernist) criticism indicate, we are still enthralled by an ideal of purity that promises relief from the contradictions we must live between theory and practice and the paradoxes that attend our efforts to live as both individuals and members of communities.[69]

---

[67] Виолета М. Весић, „Нови историзам: текст и контекст", у: *Етноантрополошки проблеми*, год. 10, св. 2, Филозофски факултет, Београд 2015, 187–206, 189.

[68] Исто.

[69] Hayden White, "Anomalies of Genre: The Utility of Theory and History for the Study of Literary Genres", source: *New Literary History*, Vol. 34, No. 3, Theorizing Genres II, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2003, 597–615, 602.

Када говори о класичним приступима, Вајт иронизира и помиње тзв. „чисте" теорије, које својим нормативистичким схематизмима (попут, видјели смо, Палмеровог, или – када је домаћа наука о књижевности у питању – класичног, теоријски заснованог, метода Игора Мандића[70]) изискују и тзв. „чисте" жанрове. Међутим, примјећује Вајт, такви жанрови све мање, нарочито у постмодернистичкој епохи, уопште постоје: „Pure genre disappeared with the notion of essences which modern science finally demolished."[71]

Пишући о психолошком трилеру – на примјеру *Сакупљача* Џона Фаулса – видјели смо како ни овај правац, сходно својој хибридној природи, не одговара „чистим" класификацијама те да га, у том смислу, многи теоретичари и не укључују у своје традиционалистичке типологије. Заправо, психо-трилер, својом флуидном негенеричком суштином, измиче оваквим читањима, или често, намјерно, укида конзервативне конвенције које се доводе у везу са „саспенсом" (који, јасно, не мора да буде искључиво трилер, већ опстојава и као полицијски роман, класична детективка, *hard-boiled* проза, кримић па и хорор итд.). Међутим, истовремено, он често тежи и присвајању бројних одлика и узима на себе својства ових њему сродних књижевних врста. Показало се како се ова жанровска карактеристика вишеструко оцртава и у Фаулсовом роману: *Сакупљач* је, наиме, вишедимензионални психолошки трилер који, својом темом, представља класични „саспенс", али уколико бисмо га тумачили на бази конзервативних категоризација и читања, бројним својим својствима и не одговара до краја овој врсти, те јој, на различите начине, измиче.

Када су психо-трилери у питању, речено је, присутно је – иако често до краја неаргументовано – стајалиште како је у питању тзв. тривијална књижевност. Већ смо видјели како сами његови почеци (од Едгара Алана Поа или Натанијела Хоторна) опонирају оваквим суженим перспективама, које оповргавају и бројни класични примјери жанра (тако Патриша Хајсмит, рецимо, узима *Злочин и казну* Ф. М. Достојевског за изванредан примјер ове врсте).[72] *Сакупљач* Џона Фаулса, у том смислу, није само напети трилер и узбудљива прича већ је, својим есенцијалним својствима, и егземплар успјешног „саспенса", али и вриједне и лијепе литературе. Ово се, дјелимично, постиже и упадљивом симболиком романа, коју смо, кратко, такође покушали да расвијетлимо у овом раду. Показало

[70] Игор Мандић, *Принципи кримића – контуре једног тривијалног жанра*, НИРО Младост, Београд 1985.

[71] Hayden White, "Anomalies of Genre: The Utility of Theory and History for the Study of Literary Genres", 600.

[72] Patricia Highsmith, *Plotting and Writing Suspense Fiction*, St. Martin's Griffith, New York 1990, 3.

се како је и упоредни контекст – уз бројне друге одлике које је тешко обухватити једним херменеутичким прегледом – занимљива аналитичка перспектива, па су тако овлаш поменути и други драгоцјени примјери жанра.

STEFAN SINANOVIĆ

PSYCHOLOGICAL THRILLER: CHARACTERISTICS AND PROBLEMS OF THE GENRE THROUGH AN ANALYSIS OF JOHN FOWLES' NOVEL *THE COLLECTOR*

SUMMARY: It is commonly emphasized that, when defining the psychological thriller as a distinct category within various genre typologies, its diverse, polyvalent, elusive, and fluid nature makes it particularly difficult to classify. Most often interpreted within the framework of the crime, police, or detective genre, yet frequently associated with a wide range of other literary traditions (including the epic tradition, Gothic fiction, picaresque novels, folk narratives, tragedy, and romance), the psychological thriller possesses distinctive characteristics that have at times defied conventional genre definitions. Consequently, it has often been deliberately omitted from numerous attempts to classify and "taxonomize" popular literary genres. Drawing on the work of contemporary British and Anglo-American scholars representing different theoretical approaches and hermeneutic schools, this paper seeks to explain some of the defining features of this fascinating literary subgenre, which remains one of the most widely read forms of fiction today, and to propose several possible frameworks for its definition and categorization.

The psychological thriller is examined through the novel *The Collector* by the English writer John Fowles, in close relation to other well-known examples of the subgenre, while also offering concise interpretations of selected aspects of Fowles's celebrated novel.

KEYWORDS: suspense, psycho-thriller, crime fiction, police novel, *The Collector*, detective novel, tension, typology, John Fowles, butterfly, thriller, tragedy

Мср Стефан Р. Синановић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Докторске академске студије (модул књижевност)
sinanovicstefan@gmail.com
ORCID: 0009-0009-2513-2388

ТЕОДОРА ЗАНОШКАР

ЉУСКАРИ НА ПРСИМА АЛЕКСАНДРА ВУЧА И МАРКА РИСТИЋА: КОНТЕКСТУАЛНО--АНАЛИТИЧКО САГЛЕДАВАЊЕ ВИЗУЕЛНИХ КОЛАЖА

САЖЕТАК: Рад је посвећен проучавању папирног филма Александра Вуча и Марка Ристића *Љускари на прсима* (1930), с идејом да се дванаест Ристићевих колажа који чине визуелну компоненту овог остварења сагледају из неколико истраживачких перспектива. *Љускари на прсима* посматрани су у надреалистичком контексту, уз указивање на повезаност с делима других аутора тога времена, првенствено с колажима Макса Ернста. Разматран је Ристићев метод апропријације и детаљно је анализирана конструкција његових колажа. Ристићеви прилози потом су протумачени и у односу на Вучов текст, с циљем да се укаже на сложену комуникацију визуелног и текстуалног наратива кореспондентну с филмским медијем.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Марко Ристић, Александар Вучо, *Љускари на прсима*, колаж, папирни филм, Макс Ернст, Луј Поје

1. Увод

Артикулисање надреалистичког покрета на београдској уметничкој сцени најпотпуније је остварено у алманаху *Немоīуће – L'impossible* (1930)[1] и часопису *Надреализам данас и овде* (укупно три броја, 1931–1932).[2] У алманаху као првој заједничкој публи-

[1] *Немоīуће – L'impossible*, Београд, 1930, репринт, Музеј примењене уметности, Београд 2002, https://monoskop.org/File:Nemoguce_L_impossible_1930_2012.pdf.

[2] *Nadrealizam danas i ovde*, 1–3, Beograd, 1931–1932, reprint, Muzej primenjene umetnosti, Beograd 2002, https://monoskop.org/Nadrealizam_danas_i_ovde.

кацији покрета објављен је манифест тринаесторице београдских надреалиста.[3] Укључујући и прилоге француских надреалиста, ово двојезично издање представљало је нови модел колективног, „авангардног мултимедијалног дела које помера утврђене границе не само лепе књижевности већ и ликовних уметности".[4] Алманах је одбацивао традиционалну улогу визуелне уметности као допуне и илустрације текста, заступајући функционисање ликовне матрице као равноправне и аутономне форме испољавања надреалистичких исказа. Визуелни прилози највише су се ослањали на фотографију, фотограм и колаж, експерименталне медије тадашње авангардне уметности који су били једнако иновативни као и литерарни наративи алманаха.[5] Сложеност и хетерогеност ове публикације посебно су обележавали визуелно-текстуални прилози експерименталног карактера, у којима су надреалисти прелазили границе између ликовних уметности и књижевности, што им је омогућавало да „исте идеје, замисли и технике спроводе у различитим дискурзивним регистрима",[6] али и да стварају хибридне жанровске форме кореспондентне с филмским медијем.[7]

Наведеном експерименталном контексту припада прозни текст Александра Вуча *Љускари на ӣрсима* (1930), с поднасловом „Филм", који укључује дванаест колажа Марка Ристића.[8] Њихов колективни пројекат предмет је овог рада, који је настао с примарном идејом да се детаљно размотри визуелна компонента тог остварења, исказана кроз Ристићеве колаже.

Једна од кључних инспирација надреалиста био је биоскоп, који је „нудио средство за производњу дискурса аналогно раду снова или несвесним процесима, [...] било да је реч о стварном филмском платну или о имагинарном екрану конструисаном текстом филмског сценарија".[9] Управо је један број текстова у време надреализма настајао „на раскршћу између књижевности и кинема-

[3] Потписници су били: Александар Вучо, Оскар Давичо, Милан Дединац, Младен Димитријевић, Стеван Живадиновић *alias* Ване Бор, Радојица Живановић Ное, Ђорђе Јовановић, Ђорђе Крстић, Душан Матић, Бранко Миловановић, Константин Коча Поповић, Петар Поповић и Марко Ристић.

[4] Миланка Тодић, *Немоӣуће: умеӣност надреализма*, Музеј примењене уметности, Београд 2002, 25.

[5] Опширније: Исто, 25–37.

[6] Dejan Sretenović, *Urnebesni kliker: umetnost i politika beogradskog nadrealizma*, Službeni glasnik, Beograd 2016, 37.

[7] Pavle Levi, *Kino drugim sredstvima*, Publikum, Beograd 2013.

[8] Александар Вучо, „Љускари на прсима. Филм"; Марко Ристић, без назива, колажи, *Немоӣуће – L'impossible*, нав. дело, 68–72.

[9] Richard Abel, „Exploring the Discursive Field of the Surrealist Scenario Text", in *Dada and Surrealist Film*, edited by Rudolf E. Kuenzli, MIT Press, Massachusetts 1996, 67.

тографије", као „жанровски хибрид" који није био писан с намером да добије филмско отелотворење.[10] Бранко Вучићевић такве експерименталне форме означава термином „папирни филм",[11] који усваја и Миланка Тодић разматрајући Ристићеве колаже за *Љускаре на ӣрсима*.[12] Вучићевић сматра да су *Љускари на ӣрсима* „фотографско-монтажна вежба" која је представљала „потенцијално плодоносан филмски пројекат".[13] Штавише, он високо вреднује Вучов сценарио, тврдећи да је међу текстовима у тадашњој српској књижевности то био „једини нацрт од којег је уистину могао настати филм".[14] Међутим, у случају *Љускара на ӣрсима* не ради се само о књижевној већ и о визуелној компоненти. Она је у овом раду сагледана из неколико истраживачких перспектива. *Љускари на ӣрсима* посматрани су у надреалистичком контексту, уз указивање на повезаност с делима других аутора тога времена, првенствено с колажима Макса Ернста (Max Ernst). Разматран је Ристићев метод апропријације и детаљно је анализирана конструкција његових колажа. Ристићеви прилози потом су протумачени и у односу на Вучов текст, с циљем да се укаже на сложену комуникацију визуелног и текстуалног наратива кореспондентну с филмским медијем.

2. *Љускари на ӣрсима* у надреалистичком контексту

Попут авангардних покрета који су му претходили, надреализам се супротстављао вредносним канонима културе и политике и целокупној социјалној реалности буржоаског друштва. Надреалисти су се инспирисали песништвом Пола Валерија (Paul Valéry), Артура Рембоа (Arthur Rimbaud), Жака Вашеа (Jacques Vaché), те посебно грофа Лотреамона (Isidore Ducasse *alias* Comte de Lautréamont), у чијем су стиху „осмех леп као случајни сусрет шиваће машине и кишобрана на операционом столу" (*Малдоророва ӣевања*, 1868) открили креативни принцип јукстапозиције двеју удаљених стварности, који је Андре Бретон (André Breton) промовисао као „примарно поетичко начело надреализма".[15] Под-

[10] Levi, нав. дело, 71.

[11] Branko Vučićević, *Paper Movies*, Arkzin – B92, Zagreb – Beograd 1998.

[12] Миланка М. Тодић, „Колажи Марка Ристића у надреалистичном папирном филму Александра Вуча *Љускари на ӣрсима*", *Годиш̲њак ӣрада Беоӣрада*, LXVI–LXVII, 2019–2020, 30–56.

[13] Branko Vučićević, prir., *Avangardni film 1895–1939*, Radionica SIC, Beograd 1984, 128.

[14] Исто.

[15] Matthew Gale, *Dada & Surrealism*, Phaidon Press Limited, London 1997, reprinted 1999, 223, https://archive.org/details/dadasurrealism0000gale.

стакнути психоаналитичким проучавањима Сигмунда Фројда (Sigmund Freud), надреалисти су се занимали за дубинске сфере људске психе, негујући неконвенционалне технике стварања, пре свега аутоматизам као метод испољавања несвесног. Упуштали су се и у бележење исказа у хипнотичком трансу и препричавање снова, сматрајући их важним механизмима за истраживање подсвести.[16] Песници и сликари ослањали су се на аутоматизам углавном парцијално, па ће Бретон већ у *Другом манифесту* (1929) „прихватити удео свесне контроле, односно, увидети да су несвесна мисао и свесна перцепција неодвојиво повезане када се ради о креацији надреалистичног визуелног".[17] Бретон ће касније посебно истаћи „да се визуелни аутоматизам може компромисно пронаћи у колажу, фротажу и Далијевој параноидној критици, а у најчистијем облику у декалкоманији и фумажима Волфганга Палена".[18]

Београдски надреалисти деловали су готово у исто време с француским надреалистима окупљеним око Бретона, с којима су развили интензивну сарадњу.[19] Иако су усвојили „Бретонову доктрину" и применили „скуп експерименталних алатки" преузетих од француских колега, они су дошли до особене варијанте надреализма, а њихову продукцију, како тврди Дејан Сретеновић, „данас можемо сврстати међу највише домете југословенске уметности прве половине прошлог века".[20] Њихова специфичност посебно се огледала у томе што су се визуелним експериментима посвећивали превасходно књижевници, песници, филозофи и правници. Они су својом „индивидуалном и колективном продукцијом понудили широк ансамбл експерименталних техника и жанрова као ниједна друга југословенска авангарда пре њих".[21]

Књижевник Марко Ристић, једна од централних личности, предводник и идеолог београдског надреалистичког покрета, и његов блиски сарадник Александар Вучо, били су међу оснивачима београдске групе надреалиста, а заједно с Душаном Матићем и уредници алманаха *Немогуће – L'impossible*.[22] Ристић је упознао

[16] Исто, 217–222.

[17] Sretenović, нав. дело, 52.

[18] Andre Breton, „Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste", *Minotaure*, 12–13, 1939, 16, према: Sretenović, нав. дело, 52.

[19] Детаљније: Тодић, *Немогуће: уметност надреализма*; Sretenović, нав. дело.

[20] Исто, 37.

[21] Исто.

[22] Ристић се школовао у Женеви током Првог светског рата, а дипломирао је на Филозофском факултету у Београду (1925), док је Вучо после повлачења преко Албаније са српском војском (1915) био упућен у Ницу, где је завршио гимназију, а потом и у Париз, где је уписао Правни факултет (1916). Ристић је био један од покретача и уредника часописа *Путеви* и *Сведочанства*, а касније и један од уредника часописа *Надреализам данас и овде*. У тим гласилима текстове

Бретона и француске надреалисте током свог боравка у Паризу (1926–1927), где је настао и његов циклус колажа *Покретни живот* (*La vie mobile*, 1926). Заједно са супругом купио је слику Макса Ернста *Сова* (*Птица у кавезу*) 1927. године, те је Ернст постао „културна фигура" на *Надреалистичком зиду*, који је Ристић поступно формирао током три деценије по повратку из Париза.[23] Ристић се већ 1922. године упознао с Ернстовим делима захваљујући модернисти Растку Петровићу, који му је из Париза донео неколико издања, укључујући збирку песама Пола Елијара (Paul Eluard) *Понављања* (*Répétitions*) с Ернстовим цртежима и колажима.[24] У децембру 1929. године добио је примерак тек објављеног Ернстовог колажног романа *Жена стотину глава* (*La femme 100 têtes*, 1929),[25] који се нашао у његовом видокругу при осмишљавању визуелне компоненте *Љускара на прсима*.

Бретон је тврдио да је надреализам у Ернстовим колажима „пронашао оно што је првобитно тражио", јер су они „увели потпуно оригиналну схему визуелне структуре, али су истовремено тачно одговарали намерама Лотреамона и Рембоа у поезији" које Бретон означава као „дезоријентација" (*dépaysement*).[26] На њима су поништене „неравнине и резови између различитих исечака", тако што их је аутор прво фотографисао, па након тога репродуковао.[27] Вредно је пажње да Бор и Ристић у публикацији *Анти-зид* наводе

је објављивао и Вучо. Ристић је с Матићем написао *Позицију надреализма* (1930), коју су потписали остали чланови београдске групе надреалиста, с Поповићем је објавио књигу *Нацрт за једну феноменологију ирационалног* (1931), а с Бором књигу *Анти-зид* (1932). За разлику од њега, Вучо се није бавио теоријским већ само стваралачким активностима. Оба уметника била су склона колективном ангажману и експериментисању. Поред њиховог заједничког пројекта *Љускари на прсима*, Ристић је реализовао серију фотограма с Ваном Бором (1928–1929), а Вучо заједно с Матићем асамблаж *Урнебесни кликер* (1930). Вучо је с Ноем и супругом Лулом Вучо организовао изложбу надреализма у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић" у Београду (1932). Легат Ристића и његове супруге Јелице (Шеве) Ристић, *Ликовна експериментација групе београдских надреалиста (1926–1939)*, поклоњен је 1993. године Музеју савремене уметности у Београду (Тодић, *Немогуће: уметност надреализма*, 237–238).

[23] Исто, 39; Dejan Sretenović, „*Nadrealistički zid* Marka Ristića", *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*, 12, 2016, 22.

[24] Jelena Novaković, „Marko Ristić et Max Ernst: un dialogue surréaliste", *Филолошки преглед* XLVI (2), 2019, 71. Ристић је Ернста упознао 1927. године, у време када је писао свој „антироман" *Без мере* (Исто, 71–72). Детаљније о Ернстовим колажима из поменуте Елијарове збирке: Ingrid Jenkner, „The Collaboration of Max Ernst and Paul Eluard: A Surrealist Model, 1922", *RACAR: Revue d'art canadienne / Canadian Art Review* 7 (1–2), 1980, 37–48, https://doi.org/10.7202/1076874ar.

[25] Marko Ristić, „Iz dnevnika, 1929–1934", *Reč*, 59 (5), 2000, 292.

[26] Према: Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge 1994, 42.

[27] Werner Spies and Sabine Rewald, *Max Ernst: A Retrospective*, The Metropolitan Museum of Art, 2005, 11, према: Миланка Тодић, „Мистерија људске

управо такав Ернстов метод конструисања колажа као узоран у контексту „надреалистичке експериментације", усвајајући и Бретонов израз *dépaysement*:

> Макс Ернст тек ствара од колажа један надреалистички активитет који се одликује по томе што несвесни и потиснути емотивни односи са материјалним светом нису изражени директним цртањем појединих елемената издвојених из њихове првобитне средине (dépaysement), тако да они тек у тој сликарској метафори откривају оно што је у њима било садржано али сакривено рационализмом првобитне слике.[28]

Ернст је у великој мери допринео „појави колажа и уопште комбинованих техника" међу српским надреалистима,[29] а његов утицај у оквиру алманаха *Немоīуће – L'impossible* карактеристичан је управо за сложене колажне конструкције самог Бора и Ристића, укључујући Борове колаже *Почеūак свакоī фанаūизма* (1930), *Пејзаж* (1930) и *Мисūерија људске īлаве* (1930), као и Ристићеве визуелне прилоге за *Љускаре на ūрсима*. Повезује их принцип апропријације визуелних елемената из старих публикација, али и сам ернстовски поступак колажирања, који ствара илузију јединствене слике без видљивих прелаза између монтираних сегмената.[30] Карактеристично је да рани Ристићеви колажи из циклуса *Покреūни живоū* (1926) указују на сасвим другачији приступ, како по питању разноврсних извора за којима је аутор посезао, тако и изражених узајамних контраста појединачних лепљених сегмената и приметне белине папира између њих.[31] Стога његови визуелни прилози за *Љускаре на ūрсима* указују на промену у правцу приснијег стваралачког дијалога с Ернстовим колажима.

3. Извори и компоновање визуелних колажа за *Љускаре на ūрсима*

Истраживањем визуелних сегмената Вучовог и Ристићевог дела *Љускари на ūрсима* Миланка Тодић утврдила је изворе којима се Ристић служио при реализацији циклуса својих дванаест

главе, иконографија колажа Ванета Живадиновића Бора", *Књижевна исūорија*, 51 (168), 2019, 310.

[28] Vane Bor i Marko Ristić, *Anti-zid. Prilog za pravilnije shvatanje nadrealizma*, Nadrealistička izdanja, Beograd 1932, 38.

[29] Тодић, *Немоīуће: умеūносūь надреализма*, 42–43.

[30] Исто; Тодић, „Мистерија људске главе", нав. дело, 303–324.

[31] Детаљније: Тодић, *Немоīуће: умеūносūь надреализма*, 41.

колажа.[32] Реч је о гравирама Луја Појеа (Louis Poyet), илустратора и сарадника француске научно-популарне ревије *La Nature*, као и других сличних издања с краја 19. века, у којима су илустрације биле у функцији визуелно упечатљивог, лако разумљивог представљања научних достигнућа широкој публици.[33] Појеове гравире Ристић је преузео из књиге *Забавна наука* (*La Science amusante*, 1891), коју је у оквиру тротомног издања објавио Артур Гуд (Arthur Good) *alias* Том Тит (Tom Tit), с намером да научне експерименте из области физике презентује на забаван начин.[34] Управо је овакав тип публикација, а посебно ревија *La Nature*, био у фокусу Макса Ернста, заинтересованог за истраживања којима су научници 19. века настојали да „учине видљивим оно што лежи изван граница људске перцепције".[35] Истовремено, коришћење „обрасца застарелих и позитивистички инспирисаних издања", попут часописа *La Nature*, представљало је субверзивну праксу коју су надреалисти примењивали као отклон од стереотипа „модерних, уметничких публикација" свог времена.[36]

Текст Вучовог сценарија обухвата увод под насловом „Предигра која се не игра", као и четири текстуалне секвенце обележене римским бројевима (I–IV). Уводни и финални сегменти краћи су у односу на прве три секвенце, што сценарију даје симетричну макроструктуру. Ристићевих дванаест колажа интерполирани су у текст у неравномерном ритму: у уводу се налази један колаж, прва секвенца обухвата четири, друга два, трећа три, а четврта два колажа. Ристић колажима није дао наслове, нити их је нумерисао или обележио на неки други начин.

Миланка Тодић установила је да је Ристић у конструисању колажних структура за папирни филм присвојио укупно једанаест Појеових илустрација објављених у књизи *Забавна наука* (1892).[37] Додатним истраживањем утврдили смо да је из истог извора искористио још једну Појеову гравиру, под насловом *Соба за беī* (*La Pièce échappée*).[38]

---

[32] Тодић, „Колажи Марка Ристића", нав. дело, 41–42.

[33] Исто.

[34] О наведеним издањима, као и о раду самог Појеа, детаљније: Исто, 39–40. Видети и издање *Забавне науке*: Tom Tit, *La science amusante: 100 expériences*, Librairie Larousse, Paris 1891, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58538519/f1.item.texteImage.zoom.

[35] Charlotte Stokes, „The Scientific Methods of Max Ernst: His Use of Scientific Subjects from *La Nature*", *The Art Bulletin*, 62 (3), 1980, 455.

[36] Vincent Santamaria de Mingo and Simon Weir, „What Dalí Owes *La nature*", *Dada/Surrealism*, 24, 2023, 2, https://doi.org/10.17077/0084-9537.31901.

[37] Тодић, „Колажи Марка Ристића", нав. дело, 41–42.

[38] Свих дванаест гравира, о којима ће бити речи у контексту компоновања Ристићевих колажа, преузето је из поменутог издања (Tom Tit, нав. дело) и репродуковано у прилогу овог рада.

Ристић је прва три визуелна прилога реализовао као дословно преузете Појеове гравире *Јаје које плеше* (*L'Œuf valseur*), *Пролаз кроз шпру* (*Passer à travers une carte à jouer*) и *Испумпани новчић* (*La Pièce pompée*) – видети Слике 1–3. Потом је конструисао најкомплекснији колаж папирног филма (Сл. 4), који је за потребе ове анализе деколажиран у четири фазе (Сл. 5), како би се јасно реконструисале појединачне Ристићеве интервенције на цитираним изворима.

У првој фази укомпоноване су људске фигуре са све три претходне гравире, а *Јаје које плеше* монтирано је уместо *Испумпаног новчића*. У наредном кораку Ристић је затамнио портрет дечака тако што га је пребојио мастилом. У трећој фази композицију је допунио колажирањем мушке шаке, која у овом папирном филму представља једини фрагмент с Појеове гравире *Подигните чашу држећи је отвореном шаком* (*Enlever un verre avec la main ouverte*) (Сл. 6). Шака је постављена тако да подупире *Јаје које плеше*. Четврта фаза одликује се додавањем мотива женске руке, цитиране с гравире *Потопите своју руку у воду да је не поквасите* (*Plonger sa main dans l'eau sans la mouiller*) (Сл. 7). Женска рука прави покрет ка мушкој фигури у средини. Најзад, преузет је и портрет дечака с гравире *Соба за бег* (*La Pièce échappée*) (Сл. 8). Ристић је транспоновањем појединих фрагмената Појеових гравира у нови, структурално сложен визуелни контекст остварио намерне деформације које се уочавају у позиционирању мушке шаке и женске руке, док је глава дечака непропорционално велика у односу на тело човека на које је монтирана, те оштро заротирана и постављена у анатомски неприродан положај. Укратко, Ристић је субвертирао реалистично представљање анатомије и пропорција људског тела, као и класична правила компоновања присутна у Појеовим илустрацијама.

Последњи Ристићев колаж у оквиру прве секвенце настао је на основу гравире *Подизање стаклене лампе* (*Ascension d'un verre de lampe*) (Сл. 9–10). Она је дословно преузета,[39] али у новом окружењу има функцију позадине на коју је монтиран женски акт. Та женска фигура не налази се на Појеовим гравирама објављеним у књизи *Забавна наука*, које су биле једини извор свих осталих Ристићевих колажа за папирни филм, те је порекло овог акта за сада непознато.

Први колаж друге секвенце *Љускара на прсима* јесте дословно преузета Појеова гравира *Паметна риба* (*La Poisson savant*) (Сл. 11). Он постаје основа наредног колажа (Сл. 12), у којем је глава мушкарца с *Испумпаног новчића* (Сл. 3) монтирана на тело рибе. Конструишући ово хибридно тело, Ристић не само што отво-

[39] Тодић, „Колажи Марка Ристића", нав. дело, 41.

рено демонстрира процес свог колажирања већ уводи флешбек којим даје визуелну реминисценцију на елемент из прве секвенце папирног филма.

Појеова гравира *Камфорна шкорпија* (*Le Scorpion de camphre*), која има форму диптиха, директно је преузета као први колаж треће секвенце (Сл. 13). Потом следи колаж настао на основу гравире *Кашика-рефлектор* (*La Cuiller-Réflecteur*) (Сл. 14–15). Ристић додаје „зрак светлости који излази из уста жене",[40] па ову слику удваја дајући и њој форму диптиха. С претходним колажом успоставља и мотивску везу, тако што преко уста жене на десној страни диптиха лепи камфорну шкорпију. Последњи колаж овог сегмента филма (Сл. 16) остварује се кроз дословни цитат Појеове гравире *Породична лутрија* (*La Loterie de famille*).

Два Ристићева колажа заокружују финалну секвенцу папирног филма. Појеова гравира *Глава на зиду* (*La Tête au mur*) „објављена је два пута на крају текста",[41] с тим што је на поновљени колаж додат мотив беле рибице, који је постављен на човекова леђа (Сл. 17–18).

Може се закључити да Ристић при компоновању дванаест колажа користи разноврсне поступке, од дислокације и дословног преузимања старинских Појеових гравира које премешта у нови, надреалистички контекст, преко удвајања и дискретних интервенција, до смелих потеза компилације, међусобног комбиновања и монтаже фрагмената из неколико Појеових дела. Различитим интервенцијама конструише необичне и шокантне призоре, као и нецеловита, деформисана или хибридна биоморфна тела, противећи се картезијанској логици и кохерентности традиционално схваћеног визуелног илустровања. Ристићеви колажно-монтажни поступци упућују на рад кинематографског апарата, а дванаест колажа могли би се схватити и као засебан визуелни наратив за црно-бели анимирани филм. Међутим, као што ће потврдити наставак анализе, блискост филму знатно се појачава уколико се узме у обзир и Вучова текстуална компонента, као и сложени однос Вучовог и Ристићевог стваралачког приступа у овом делу.

4. *Љускари на прсима*: однос визуелног и текстуалног наратива

Већ сам наслов папирног филма *Љускари на прсима* упућује на надреалистичку симболику: различити љускари и рибе део су морског света као непознатог, тајанственог, подсвесног, те тако

[40] Исто, 45.
[41] Исто, 41.

чине привилеговане надреалистичке мотиве.[42] Њихова отуђеност од реалности, „заједно с гениталним асоцијацијама", упућује и на дубоке везе са сексуалношћу.[43] Истовремено, мотив прса конкретизован је у самом тексту сценарија мотивом женских груди, указујући на психоаналитички, „изворни, 'изгубљени' објекат".[44]

Тврдња да су Вучо и Ристић у стварању *Љускара на ūрсима* били „инспирисани филмским покушајима француских надреалиста", првенствено сценаријем Луиса Буњуела (Luis Buñuel) и Салвадора Далија за филм *Андалузијски ūас* (*Un Chien andalou*, 1929),[45] има вишеструко утемељење. Ристић је био у прилици да текст Буњуеловог и Далијевог сценарија прочита непосредно по објављивању у децембарском броју часописа *La Révolution surréaliste* (1929).[46] Убрзо потом он је и „видео снимке филма" и с усхићењем написао да кроз ово дело „провирује голо лице хумора у свој својој узбудљивој и несентименталној трагичности."[47] Богати регистри подсвесног, као и шокантност изненадних, неповезаних призора у распону од еротике до чудесног и језовитог, који се смењују у нелинеарним наративима Вуча и Ристића, наводе на помисао да су ови аутори били подстакнути Буњуеловим и Далијевим максимама у писању сценарија за филм *Андалузијски ūас*: „Не прихватити ниједну идеју, ниједну слику која би могла дати места рационалном [...] Отворити сва врата ирационалном. Прихватити само оне слике које нас запрепашћују, не тражећи да сазнамо зашто."[48]

Поред наведеног, колажни принцип изградње текстуалних и визуелних сегмената *Љускара на ūрсима* нарочито указује на блискост с филмским медијем. Штавише, однос Ристићевог и Вучовог наратива гради сложену квазикинематографску структуру која „функционише као систем односа директно инспирисаних радом филмског апарата, али који се успостављају коришћењем материјалних и технолошких својстава изворно нефилмских медија".[49] Стога су поједини заједнички мотиви Вучовог текста и Ристићевог колажа у функцији симулације филма као протока колажираних слика, које одају утисак квазикинематографских поступака попут

[42] Mattias Forshage, *The Surrealist Bestiary*, Stockholm 2016, 33–34, https://www.academia.edu/26443584/The_Surrealist_Bestiary.

[43] Исто, 24.

[44] Levi, нав. дело, 44.

[45] Исто, 88.

[46] Овај број часописа, који је обухватао и Бретонов *Други манифест*, стигао је на Ристићеву београдску адресу само два дана после његовог објављивања 15. децембра 1929 (Ristić, „Iz dnevnika, 1929–1934", нав. дело, 291).

[47] Марко Ристић, „Хумор и поезија", *Политика*, 6. јануар 1930, 22.

[48] Luis Bunjuel, *Moj poslednji uzdah*, Institut za film, Beograd 1983, 85, према: Тодић, „Колажи Марка Ристића", нав. дело, 44.

[49] Levi, нав. дело, 47.

одтамњења, затамњења, убрзања, антиципације и флешбека.[50] Наредни примери илустроваће ове везе.

Текст „Предигре која се не игра" асоцира на постепено одтамњење сцене, од описа тамне боје основе на којој се уочавају „отисци и сумњиви, проблематични трагови" до појаве првих конкретних мотива: бледе руке, свеће и стреле.[51]

У делу текста прве секвенце приметно је убрзано кретање и претапање кадрова: слике се „врло брзо мењају",[52] а текстуални опис брзе смене пејзажа с животињама пресечен је колажом експеримента са струјом (Сл. 2), који је у јукстапозицији с текстуалним делом. Филм добија уједначен темпо тек након завршетка кадрова с пејзажима. Сличан пример убрзања налази се и у другој секвенци.[53]

У тексту прве секвенце уочљива је и антиципација кровова с димњацима,[54] који се касније појављују на колажу (Сл. 10).[55] У наставку текста Вучо описује лабораторијски експеримент неуспелог оживљавања птице. Она је дислоцирана у водени свет, вапајем човека с брадом који изјављује: „О зашто ниси запливала птицо!"[56] Дислоцирање птице у водени свет антиципација је мотива рибе у тексту и колажима друге секвенце.

Директна мотивска преклапања два наратива остварена су на крају прве секвенце, када Рахмила у тексту „додирује хаљину, која нестаје под њеним рукама",[57] а тај опис одмах наставља Ристићев колаж с монтираним женским актом (Сл. 10).

У тексту на почетку друге секвенце младић израња и баца назад у воду бисере, све док не пронађе оно што је тражио; из воде излази „пресрећан, са белом рибицом у руци".[58] Овај наратив тече наизменично с две Ристићеве колажне структуре (Сл. 11–12), које субвертирају његову кохерентност: риба на колажима испрва је обезглављена, а потом постаје зооморфно биће с намонтираном главом младића. Уместо акваријума с птицом који је претходно описан у тексту, на колажима се појављује тегла с рибицом, а јаје које добија око постаје волшебни воајер надреалних призора.

---

[50] Детаљније о наведеним терминима везаним за филм: „Retrospekcija", *Filmska enciklopedija (1986–90), mrežno izdanje*, Leksikografski zavod „Miroslav Krleža", Zagreb 2024, https://filmska.lzmk.hr/clanak/retrospekcija.

[51] Вучо, *Љускари на ӣрсима*, нав. дело, 68.

[52] Исто.

[53] Исто, 70.

[54] Исто, 68.

[55] Аутори често користе антиципацију или најаву будућег тока, а прибегавају и супротном поступку, флешбеку, односно подсећању на претходне елементе текстуалног, визуелног или оба наратива.

[56] Исто, 69.

[57] Исто.

[58] Исто.

Колажну игру затим преузима Вучо и наставља је током друге секвенце. Испрва формира језиву кошмарну сцену, која алудира на наслов филма: младић „откида и ломи прсте", „избезумљено чупа" мишиће са својих груди, док се рупе на његовом телу испуњавају „постепено малим морским раковима који се леђо и језиво покрећу".[59] Кошмар се стишава у завршним кадровима секвенце, а уместо фрагментације следи процес састављања, „лепљења" нове слике, када младић поново проналази своје прсте на шинама воза и намешта их назад на своју шаку, мирно, као да је уклопио део колажа.[60] Мотив шаке и прстију кореспондира и с Ристићевим колажима, на којима се шаке наизменично појављују или бивају преклопљене другим мотивима.

Асоцијативни односи успостављају се у више наврата. На пример, они постоје између мотива јајета на колажима (Сл. 1, 4, 11, 12) и мотива птице који у тексту кулминира почетком треће секвенце.[61] Црне птице лете, умножавају се, расту, а њихова огромна крила прекривају небо,[62] одајући утисак затамњења сцене.[63] У завршној секвенци од птица остају само црна крила монтирана на кичму човека с брадом.

У трећој секвенци карактеристичан је Ристићев колажни наратив са шкорпијама (Сл. 13 и 15), који је у јукстапозицији с деловима текста уз који је постављен,[64] али је истовремено и антиципација две шкорпије у тексту на крају секвенце. Мотив руке у трећој секвенци постаје независан, „оживљен" мотив, који Вучо наставља да употребљава у тексту. Након што пада на кревет на којем су Рахмила и још једна девојка у интимном чину, рука се неприметно претвара у младића. Он постаје део необичног љубавног троугла, који се завршава метаморфозом Рахмиле у мртву белу рибицу, скривену у набору његовог капута. Овај кадар антиципација је последњег колажа у папирном филму (Сл. 18), где човек с главом притиснутом на зид носи белу рибицу, која делује као терет на његовим леђима.

5. Закључна разматрања

У овом раду указано је на аналогије између Ристићевих и Ернстових колажа у контексту самог композиционог метода. Поменут

[59] Исто, 69–70.
[60] Исто, 70.
[61] Исто, 70–71.
[62] Исто.
[63] Раст птица, а касније и шкорпија у филму, могао би да наведе на фасцинираност двојице надреалиста филмским апаратом, који омогућава зумирање објеката, њихово пажљиво проматрање и проналажење посебних детаља неуобичајених у свакодневици посматрача.
[64] Исто, 71.

је кључни значај Појеових гравира, које су оба уметника преузимала и имплементирала у визуелне композиције својих дела. Наведен је Боров и Ристићев став о дезоријентацији у Ернстовим остварењима. Карактеристично је да Ристић отворено упућује на чин апропријације на својим колажима за *Љускаре на ӣрсима*, јер не уклања Појеов потпис с преузетих гравира. За разлику од њега, Ернст углавном скрива потпис аутора гравира на својим колажима у роману *La femme 100 têtes*, будући да га намерно брише.[65] Упркос томе, оба уметника руководе се принципима дезоријентације посматрача и поништавања рационализма оригиналних гравира.

Истовремено, иновативност и експериментални карактер њихових дела усмеравају се у међусобно различитим правцима. Ернстова публикација са чак 147 колажа праћених кратким поетским коментарима упућује на субверзију традиционалног жанра романа. Илустрације у њој изразито доминирају, тако да роман постаје превасходно визуелна, а не текстуална форма.[66] Ристић колаже поставља у сасвим другачији контекст Вучовог имагинарног филмског сценарија. Аутори сарађују у виду „интерсубјективне верзије надреалистичке праксе аутоматизма: двојица саговорника допуњују један другог тако што преносе поруке неоптерећене фиксираношћу смисла и комуникацијских кодова".[67] Захваљујући томе њихови наративи теку релативно аутономно, те би могли егзистирати и самостално. Међутим, њихов пун потенцијал долази до изражаја у заједничком наступу. Они деле не само шокантност, алогичност и нелинеарност већ и симболички важне мотиве који су стваралачки третирани кроз проток колажираних текстуалних и визуелних слика налик филмској структури. Обиман текст Вучовог сценарија дочарава простор, осветљење, промене кретања и атмосфере, омогућавајући читаоцу да замисли слике, које у идејном, структурном и иконографском смислу интерферирају с Ристићевим колажима. Ристић и Вучо посматрачу/читаоцу преносе идеју филма у којем се одвија сложен проток колажних наратива третираних попут филмских кадрова. Аутори, заправо, постижу медијску провокацију, симулирајући филм кроз статичну, штампану форму текстуалне и визуелне компоненте *Љускара на ӣрсима*.

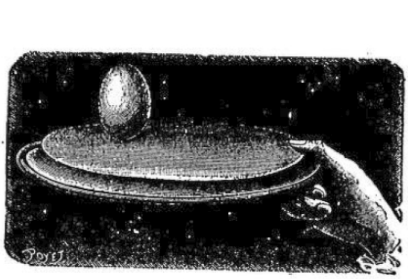
---

[65] Видети, на пример, колаж *Можда је било безӣрешно зачеће* (*L'Immaculée conception manquée*): Max Ernst, *The Hundred Headless Woman – La femme 100 têtes*, George Braziller, New York 1981, 17, https://monoskop.org/File:Ernst_Max_The_Hundred_Headless_Woman_1981.pdf. Чин апропријације илустрација из часописа *La Nature* помиње, међутим, Бретон у предговору романа (Исто, 9).

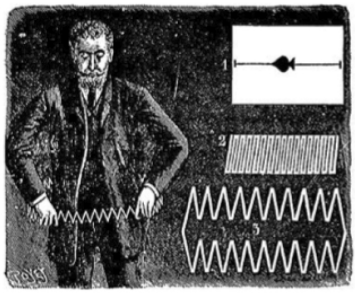
[66] Gale, нав. дело, 284.

[67] Levi, нав. дело, 88.

ПРИЛОГ



L'Œuf valseur.

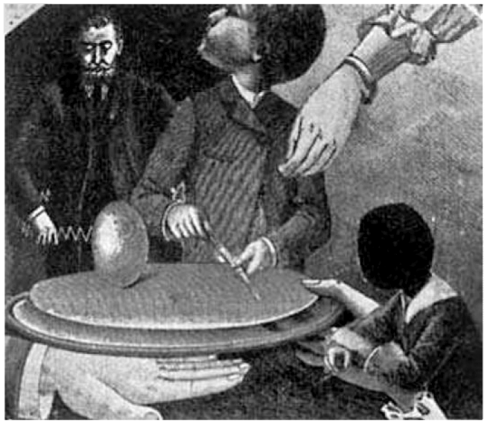


Passer à travers une carte à jouer.

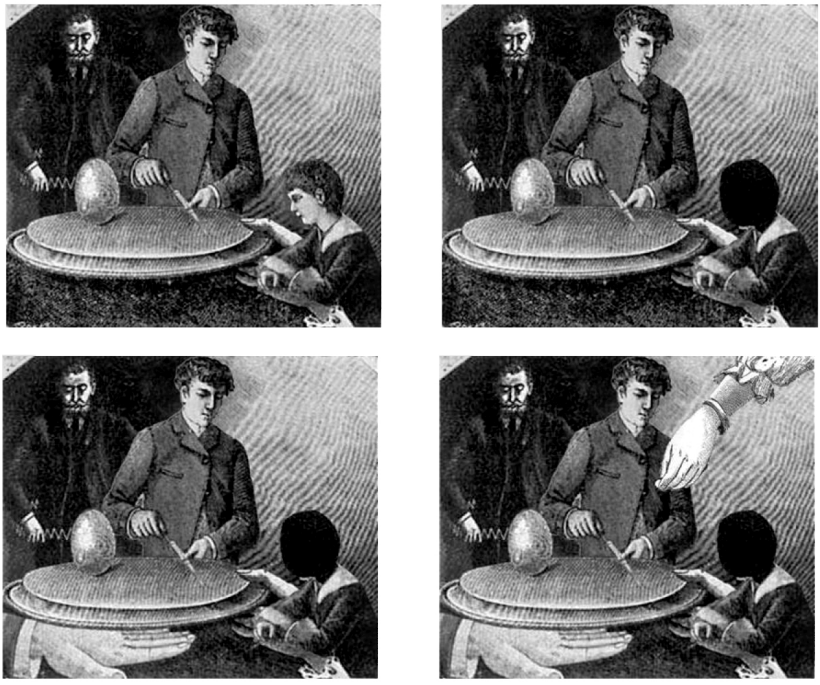


La Pièce pompée.

Слике 1–3. Гравире Луја Појеа: 1. Јаје које плеше (горе лево); 2. Пролаз кроз игру (горе десно); 3. Испумпани новчић (доле) (Tom Tit, La science amusante: 100 expériences, нав. дело, 153, 233, 160)



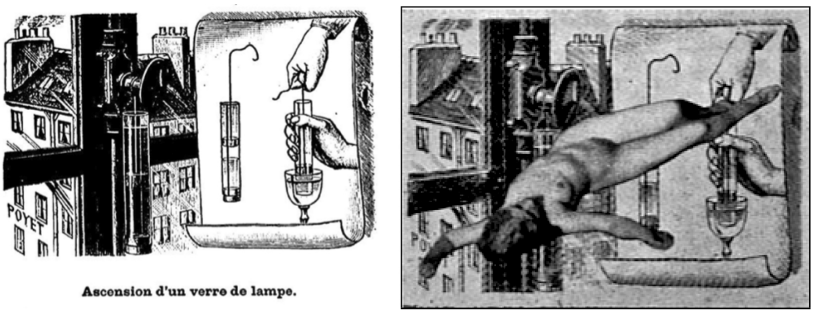
Слика 4. Колаж Марка Ристића (Александар Вучо, Љускари на прсима. Филм; Марко Ристић, колажи, нав. дело, 69)



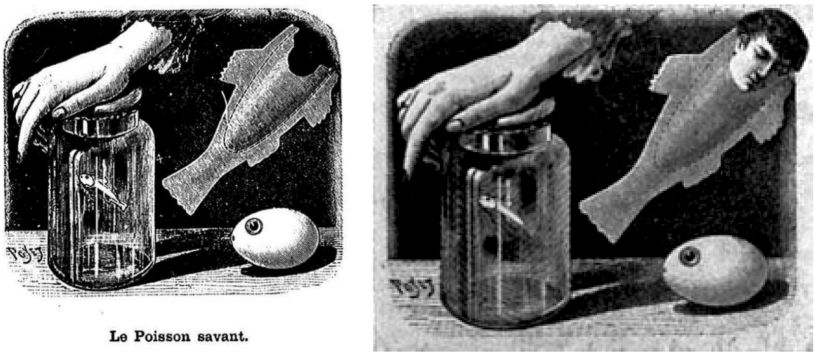
Слика 5. Потенцијалне фазе у изради претходног колажа Марка Ристића



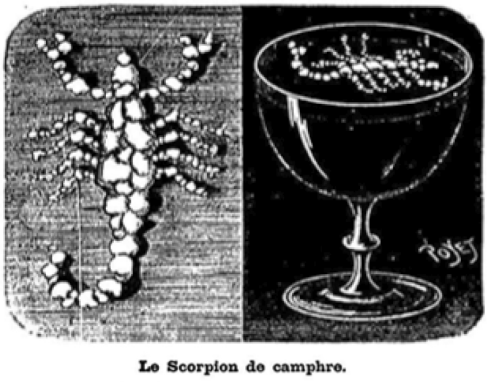
Слике 6–8. Гравире Луја Појеа: 6. Подигните чашу држећи је отвореном шаком (лево); 7. Потопите своју руку у воду да је не поквасите (у средини); 8. Соба за бег (десно) (Tom Tit, нав. дело, 123, 19, 145)



Слика 9 (лево). Луј Поје, Подизање стаклене лампе, гравира (Исто, 129)
Слика 10 (десно). Колаж Марка Ристића (Александар Вучо, Љускари на прсима. Филм; Марко Ристић, колажи, нав. дело, 69)



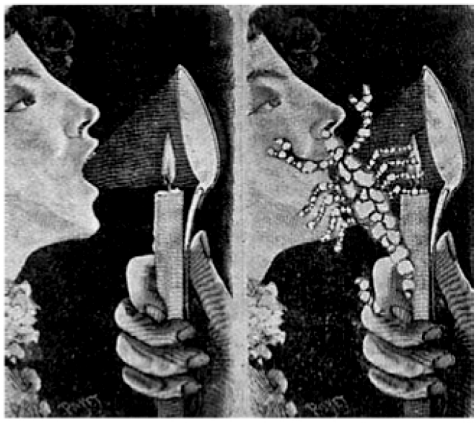
Слика 11 (лево). Луј Поје, Паметна риба, гравира (Tom Tit, нав. дело, 79)
Слика 12 (десно). Колаж Марка Ристића (Александар Вучо, Љускари на прсима. Филм; Марко Ристић, колажи, нав. дело, 69)



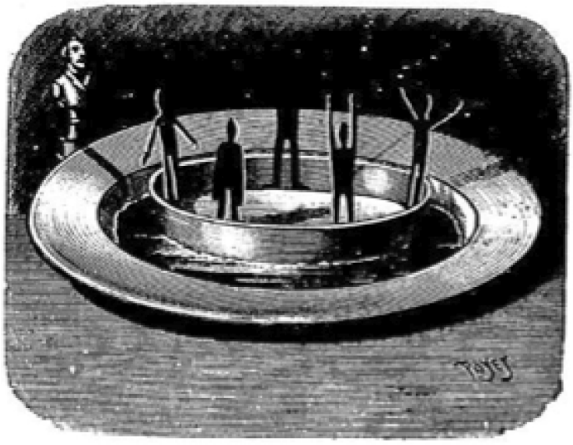
Слика 13. Луј Поје, Камфорна шкорпија, гравира
(Tom Tit, нав. дело, 83)



La Cuiller-Réflecteur.



Слика 14 (лево). Луј Поје, Кашика-рефлектор, гравира (Исто, 16)
Слика 15 (десно). Колажни диптих Марка Ристића (Александар Вучо, Љускари на прсима. Филм; Марко Ристић, колажи, нав. дело, 71)



La Loterie de famille.

Слика 16. Луј Поје, Породична лутрија, гравира (Tom Tit, нав. дело, 177)





Слика 17 (лево). Луј Поје, Глава на зиду, гравира (Исто, 61)
Слика 18 (десно). Колаж Марка Ристића (Александар Вучо, Љускари на прсима. Филм; Марко Ристић, колажи, нав. дело, 72)

TEODORA ZANOŠKAR

CRUSTACEANS ON THE CHEST BY ALEKSANDAR VUČO AND MARKO RISTIĆ: A CONTEXTUAL-ANALYTICAL APPROACH TO THE VISUAL COLLAGES

SUMMARY: This article examines the paper film *Ljuskari na prsima* (*Crustaceans on the Chest*, 1930) by Aleksandar Vučo and Marko Ristić, focusing on the twelve collages by Ristić that constitute the work's visual component through several research lenses. *Crustaceans on the Chest* is situated within its Surrealist context, drawing connections to contemporary works of the period, most notably the collages of Max Ernst. The study explores Ristić's method of appropriation and dissects the structural composition of his work. Furthermore, his visual contributions are interpreted in relation to Vučo's text, highlighting the intricate interplay between the visual and textual narratives and their correspondence with the cinematic medium.

KEYWORDS: Marko Ristić, Aleksandar Vučo, *Ljuskari na prsima* (*Crustaceans on the Chest*), collage, paper film, Max Ernst, Louis Poyet

Мср Теодора Б. Заношкар
Истраживач приправник
Универзитет уметности у Београду
Факултет примењених уметности
teodora.zanoskar@fpu.bg.ac.rs
ORCID: 0009-0008-3712-6797

БОЈАНА ЈОКИЋ

ЛИКОВНА ТРАНСПОЗИЦИЈА КОСТИЋЕВЕ ПОЕМЕ: „SANTA MARIA DELLA SALUTE" КАО ВИЗУЕЛНИ НАРАТИВ

САЖЕТАК: Поема „Santa Maria della Salute" Лазе Костића, као једно од канонских остварења српске модерне лирике, представља изузетно плодно поље за интерпретацију услед своје тематске, поетске и емоционалне комплексности. Овај рад полази од издања које је 2024. године приредио Милован Вујовић, а које поеми приступа интермедијално, комбинујући поетски текст са ликовним интерпретацијама Вере Зарић и цртежима Мома Капора, као и избором релевантних критичких текстова. Циљ истраживања јесте систематично испитивање односа између Костићевог поетског дискурса и његовог визуелног превођења, при чему се интермедијалност сагледава као дијалог различитих уметничких кодова, а не као илустративна зависност. Полазећи од теоријских увида о непреводивости кодова различитих уметности, анализа указује да управо та непреводивост омогућава стварање нових семантичких слојева. Интермедијални приступ, стога, омогућава савремено читање Костићеве поеме као отвореног уметничког поља, чија се трајна вредност потврђује кроз континуиране визуелне и интерпретативне реинтерпретације.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: интермедијалност, поетика српске модерне, семиотичка трансформација, ликовна транспозиција текста, интерпретација канонског текста

„Santa Maria della Salute" Лазе Костића, као једно од канонских остварења српске модерне лирике, непрестано привлачи пажњу како шире читалачке, тако и научне јавности, због своје комплексне тематске, емоционалне и поетске структуре. Издање које је при-

редио Милован Вујовић (2024), а које ће бити примарни извор овог огледа, представља значајан допринос савременим читањима Костићеве поеме, будући да тексту приступа интермедијално, комбинујући ликовне интерпретације Вере Зарић и цртеже Моме Капора са избором из Костићеве поезије и критичких текстова посвећених делу. Оваква двострука концепција омогућава бољи увид у природу Костићеве поетске замисли и различите аспекте њене рецепције. Стога ће и предмет овог рада бити систематично разматрање односа између визуелних интерпретација с једне, и поеме с друге стране, а с циљем да се укаже на начине на које ови дискурзивно различити слојеви доприносе разумевању поеме.

Уводни текст приређивача Милована Вујовића, „Стваралачки напори осликавања поеме Лазе Костића Santa Maria della Salute", поставља концепцијску основу публикације чији је циљ визуелно и интерпретативно тумачење једног од канонских остварења српске модерне лирике. Посебну пажњу Вујовић посвећује улози сликарке Вере Зарић, чије су познанство са приређивачем, као и њена дугогодишња педагошка и уметничка делатност, пресудно утицали на формирање коначне концепције издања. Он истиче да је уметница индивидуално приступила поеми, те да је након читања и промишљања Костићевих стихова изразила потребу да их визуелно интерпретира. Њено стваралаштво, како наглашава приређивач, произилази из суштинског разумевања поетског материјала. Ауторкин приступ није илустративан у ужем смислу, већ аналитички заснован на настојању да се наслика унутрашња драматика Костићевог текста. Управо из тог приступа произашло је четрнаест слика које прате слојевиту композицију поеме, а које су постале окосница визуелног дела публикације.

> Многи наши књижевници, књижевни критичари, историчари књижевности, психоаналитичари, естетичари и филозофи нису одолели изазову и искушењу да своју спознају, тумачење и свој доживљај те узбуђујуће и мистичне химне умрлој драгој и неумрлој љубави запишу и објаве.[1]

Упркос богатству и разноврсности досадашњих тумачења, Костићев текст и даље остаје отворен за нове интерпретативне приступе, нарочито оне који померају фокус са искључиво књижевнотеоријског читања ка ширем пољу уметничке комуникације. С тим

[1] Милан Степановић, „Нова могућност симболичких веза цркве Santa Maria della Salute и Ленке Дунђерски – главних поетских мотива у последњој песми Л. Костића", у: *Поезија и естетика Лазе Костића*, зборник радова, Друштво књижевника Војводине, Нови Сад 2010, 155.

у вези, наша анализа ће се заснивати на интермедијалном приступу, који омогућава испитивање односа између поетског знака и његовог ликовног еквивалента, а у циљу осветљавања њихове улоге у конструисању савременог тумачења Костићевог текста. Такав истраживачки приступ, међутим, неминовно отвара и питање сложености самог интермедијалног превођења, будући да је преношење значења из једног уметничког система у други оптерећено бројним теоријским и методолошким ограничењима. „Може се сасвим поуздано рећи да се скоро сви уметнички описи граде са таквим прорачуном да потпуно онемогућују превођење сваког исказа и речи у очигледну представу."[2] Уметнички исказ је увек дубоко условљен специфичним знаковним, материјалним и перцептивним својствима медија у оквиру којег настаје, те се његово „превођење" у други медиј не може схватити као једноставан процес трансфера значења, већ пре као сложен чин реинтерпретације и семиотичке трансформације. Сваки покушај успостављања еквиваленције између различитих уметничких језика подразумева неизбежне помаке у значењу, губитке, али и нове семантичке добитке, који произилазе из специфичности тог другог медија. У том смислу, готово је немогуће говорити о потпуном или адекватном превођењу поетског текста у ликовни израз, будући да поезија функционише кроз језичку ритмичност, метафоричност и звучност, док се ликовна уметност ослања на визуелну перцепцију, просторне односе и форме. Интермедијални однос између Костићевог текста и његових ликовних интерпретација стога не треба посматрати као однос верне репрезентације, већ као дијалог различитих уметничких кодова, у којем се смисао непрестано изнова конституише. Управо у тој напетости између непреводивости и стваралачке слободе отвара се простор за савремена читања Костићевог дела, која не теже коначној интерпретацији, већ осветљавању његове трајне естетске и семантичке плодности.

Прва строфа Костићеве поеме:

> Опрости, мајко света, опрости,
> што наших гора пожалих бор,
> на ком се, устук свакоје злости,
> блаженој теби подиже двор;
> презри, небеснице, врело милости,
> што ти земаљски сагреши створ:
> Кајан ти љубим пречисте скуте,
> Santa Maria della Salute.

[2] Лав Виготски, *Психологија уметности*, прев. Јован Јанићијевић, Нолит, Београд 1975, 60.

представља лирски акт кајања и молитвеног уздизања. Лирски глас, исказан сакралном лексиком, испољава дубоко кајање и жељу за духовним искупљењем. С друге стране, слика Вере Зарић приказ је цркве Santa Maria della Salute. Црква је у облику октагона. „Октагон је, наиме, прелазни облик између квадрата, који симболизује људску димензију, и круга, који симболизује божанску димензију."[3] С тим у вези, архитектонска форма цркве постављена као главни фокус композиције делује као симбол духовне стабилности и сакралног уточишта. Текстурном фрагментацијом при сликању неба Вера Зарић уводи елемент пролазности и крхкости, метафорички конотирајући људску слабост и осећај кајања који стихови артикулишу. Дуга која се надвија над црквеном композицијом функционише као визуелни знак наде и небеске милости, успостављајући дијалог између људског и трансцендентног. У овој интермедијалној синтези слика и текст не само да се надопуњују већ и ритмички резонују: лирска молитва налази свој визуелни еквивалент у архитектонској строгости и колористичкој хармонији ауторкине композиције. Такође, психолошки ефекат затворених боја (плава и црвена) додаје дубину емотивне сцене, наглашавајући трајну тензију између кривице и искупљења, суштинску за интерпретацију песме.

Строфа:

> Зар није лепше носит лепоту,
> сводова твојих постати стуб,
> него грејући светску грехоту
> у пепо спалит срце и луб;
> тонут о броду, трнут у плоту,
> ђаволу јелу а врагу дуб?
> Зар није лепше вековат у те,
> Santa Maria della Salute?

поставља питање духовне дилеме, контрастирајући пролазну, профану грешност са трајном, узвишеном лепотом сакралног. Лирски субјекат разматра избор између уздизања у духовном простору и пропадања у материјалном, користећи језик богат антиномијама да би артикулисао тежину људске одговорности и стремљење ка вечности. Слика Вере Зарић визуелна је паралела ове идеје. Доминантно плаво небо у смењивању светлих и тамних нијанси плаве ствара атмосферу бескрајности и духовног узлета, а блажи сфумато

[3] Персида Лазаревић Ди Ђакомо, „Између архитектуре и поезије: Костић, Палацески, Спароу", у: *Поезија и поетичка начела Лазе Костића*, зборник радова, Институт за књижевност и уметност – Дучићеве вечери поезије, Београд – Требиње 2024, 314.

ефекат додаје нејасноћу која подсећа на метафизички простор између земље и небеса. Црква у доњем делу композиције осигурава стабилну и јасно препознатљиву духовну основу. Светла, неодређена површина у којој се назиру обриси женског лика уводи мистични елемент; она симболизује духовну мисао, узвишену лепоту, вечно женско и могућност трајања у духовном простору, директно одговарајући лирској дилеми у песми.

> У љубави према тој младој девојци садржана је пројекција Костићеве Аниме – младе мајке коју је прерано изгубио, противтежа и допуна оној мајци коју је у властитој жени нашао. Истовремено, та девојка у његовој песми, као и у његовом животу, игра улогу музе која га надахњује, и улогу мадоне, Беатриче, која ће га одвести на онај свет, где свих времена разлике ћуте.[4]

У наведеном цитату можемо ишчитати разлог аморфности визуелне пројекције жене на слици Вере Зарић. Та аморфност последица је свесне ликовне стратегије којом уметница избегава индивидуализацију фигуре, омогућавајући јој да остане универзални симбол унутрашње визије, сећања и трансцендентне чежње, у складу са поетском и психолошком сложеношћу Костићевог доживљаја женског принципа. Контраст између тврдо дефинисане архитектуре и аморфне светлости формира визуелну дијалектику која рефлектује песничку опсервацију: пролазност профаног и трајност духовног.

Наредна строфа:

> Опрости, мајко, много сам страдо,
> многе сам грехе покајо ја;
> све што је срце снивало младо,
> све је то јаве сломио ма';
> за чим сам чезно, чему се надо,
> све је то давно пепо и пра',
> на угод живу пакости жуте,
> Santa Maria della Salute.

изражава дубоко интимни тон кајања, у коме лирски субјекат сублимира своје младалачке тежње, пропале наде и грехове у трагању за духовним искупљењем. Песнички језик је истовремено интензиван и меланхоличан и наглашава пролазност младости и

[4] Петар Милосављевић, *Трийтих о Лази Костићу*, Народна библиотека „Карло Бијелицки", Сомбор 1991, 173.

неумољиви губитак наде и снова, који се у стиховима метафорички претварају у „пепо и пра'". Контраст земаљских страдања и узвишеног уздања у духовно ствара централни емоционални лук песме. С друге стране, слика Вере Зарић истиче ову емоционалну дубину кроз доминантну архитектонску форму цркве, која заузима централну позицију и највећи простор у композицији, функционишући као визуелни ослонац и симбол стабилности и духовне сигурности. Палета боја, заснована на тамним тоновима црвене, жуте, сиве и плаве, ствара атмосферу тежине, драме и емоционалног напона, истовремено илуструјући поетски мотив страдања. Небо, на којем се мешају сива и затвореножута боја, додаје ефекат затвореног метафизичког простора, док црни, неодређени обриси који подсећају на птице људског облика уводе елемент колективног страдања. Композиционо, контраст између тврде архитектуре цркве и неодређених фигура на небу ствара дијалектику између стабилног духовног прибежишта и хаотичне, пролазне људске стварности. Тако визуелни елементи слике директно рефлектују песничку тему кајања и губитка, истовремено наглашавајући могућност духовног искупљења. Ауторкина употреба тамних, затворених боја и нејасних облика формира визуелни ритам који одговара меланхоличном тону строфе, стварајући снажан синергијски ефекат између песме и слике. „Доживео сам је као звучну, бујну, снажну; сећам се да сам се једва кроз њено густо ткиво пробио до краја. Осетио сам слично и ја да је та песма изузетна, велика; и мене је она одједном опила, узвисила. Али је ни ја нисам разумео."[5] Синергија између песме и слике кулминира у утиску снажне, готово опипљиве емоционалне густине, која превазилази рационално разумевање и делује пре свега на чулном и духовном плану. Управо тај доживљај унутрашње узвишености и истовремене недокучивости песничког исказа Петар Милосављевић артикулише као искуство суочавања са „звучном, бујном, снажном" песмом, кроз чије се „густо ткиво" тешко пробија, али која својом снагом опија читаоца. Осећај немогућности потпуног разумевања, који он наглашава, не представља слабост у рецепцији, већ управо потврду величине дела, чија се суштина не исцрпљује у значењу, већ се остварује као духовни доживљај.

Четврта строфа поеме:

> Тровало ме је подмукло, гњило,
> ал' опет нећу никога клет;
> шта год је муке на мене било,

[5] Исто, 87.

да никог за то не криви свет:
Јер, што је души ломило крило,
те јој у јеку душило лет,
све је то с ове главе, са луде,
Santa Maria della Salute!

носи снажан мотив духовне и емотивне резигнације. Лирски субјекат, иако сведок и носилац страдања, показује моралну супериорност и самоконтролу: одбија освету свету, прихватајући своју бол као лични, унутрашњи процес прочишћења, док пратећа слика трансформише лирске емоције у апстрактни визуелни наратив. Одсуство цркве као конкретног архитектонског елемента помера фокус са институционалне духовности на индивидуални и митски простор. Централни мозаични мотив, кроз који се пружа пут, и фигура анђела на врху пута, визуелно артикулишу тему душевног уздизања и могућности спасења. Аморфни људски облици сиве боје с обе стране пута симболизују условљеност, пролазност и несигурност људског стања, док звери које их прате представљају преиспитивање, искушење и тежину страдања. Слика задржава затворене тонове црвене, жуте, сиве и плаве, али у комбинацији са апстрактним формама ствара знатно драматичнију композицију од претходних. Контраст између статичних, аморфних фигура и вертикалног пута ка анђелу наглашава дијалектику између земаљског и трансцендентног, између страдања и могућег духовног уздизања. У овој интермедијалној синтези визуелни наратив одзвања стиховима песме: аморфност људских облика и присуство звери рефлектују „тровање" душе, док пут и анђео визуализују прихватање и духовно преображавање које строфа артикулише.

Пета строфа:

Тад моја вила преда ме грану,
лепше је овај не виде вид;
из црног мрака дивна ми свану,
ко песма славља у зорин свит;
сваку ми махом залечи рану,
ал' тежој рани настаде брид:
Што ћу од миља, од муке љуте,
Santa Maria della Salute?

носи мотив духовног исцељења. Лирски субјекат описује тренутак пролазне утехе и нежности у тренуцима страдања, где „вила" симболизује посредничку силу која лирском субјекту доноси лековиту инспирацију. Слика Вере Зарић визуелно артикулише ову метафору

кроз композицију која подсећа на позорницу, простор који је истовремено неодређен и симболички отворен за драму људског битисања. Доминантна плава колористика ствара атмосферу тишине, узвишености и унутрашњег мировања, док се присутне аморфне форме налик на људе односе на колективно искуство. С неба се спуштају светлост и женско обличје, које делује као медијатор духовне утехе и визуелни еквивалент „виле" из строфе. Тако и у песми „глаголске метафоре грану, свану доводе је у везу са сунцем и зором, и њена битна ознака је светлост".[6] Контраст између затвореног, плавог амбијента и светлости која се спушта успоставља дијалектику између земаљског и небеског, човечанског и божанског. Присуство фигура на „позорници" истовремено наглашава индивидуалну и колективну димензију бола и исцељења, док спуштање светлости симболизује превазилажење и могућност уздизања душе. У интермедијалном смислу слика и строфа успостављају дијалог у коме визуелни мотив надопуњује лирски; аморфне фигуре и позоришни простор трансформишу песничку метафору у визуелну симфонију наде, док светлост с неба и женско обличје артикулишу тренутак утехе и духовног подизања. На овај начин Вера Зарић успева да визуелно продуби емоционални слој песме и њену симболичку комплексност.

Наредна строфа:

> Она ме гледну. У душу свесну
> никад још такав не сину глед;
> тим би, што из тог погледа кресну,
> свих васиона стопила лед,
> све ми то нуди за чим год чезну',
> јаде па сладе, чемер па мед,
> сву своју душу, све своје жуде,
> – сву вечност за те, дивни тренуте! –
> Santa Maria della Salute.

описује интензиван тренутак љубавне и духовне интенције, где лирски субјекат доживљава поглед који обузима све његове чулне и емоционалне сфере. Текст истиче трансцендентну моћ људског сусрета и интимног сусретања душе са другом душом, где су емоције парадоксалне природе. Слика визуелно артикулише ову сложену људску драму. Земаљски простор на слици поставља сцену интимног сусрета мушкарца и жене, чији загрљај представља амблем

[6] Горан Радоњић, „ 'Најсветлији поглед у други свет': Лаза Костић и сан", у: *Поезија и поетичка начела Лазе Костића*, 104.

људске блискости и страсти. Ипак, присуство зеленог чудовишта које мотри на пар и фигуре људи који их посматрају уводи елемент страха, опасности и друштвеног надзора. Слика задржава ауторкину уобичајену палету тамних и затворених тонова плаве, жуте, црвене и сиве, која наглашава драматичну тензију између интимног тренутка и спољашњег окружења. Контраст између меко дефинисаних фигура у љубавном загрљају и агресивних контура чудовишта и посматрача формира визуелни ритам који прати поетску динамику.

У седмој строфи:

> Зар мени јадном сва та дивота?
> Зар мени благо толико све?
> Зар мени старом, на дну живота,
> та златна воћка што сад тек зре?
> Ох, слатка воћко танталска рода,
> што ниси мени сазрела пре?
> Опрости моје грешне залуте,
> Santa Maria della Salute.

лирски субјекат разматра пролазност живота и кашњење судбинског емоционалног искуства, пружајући песничку медитацију о пролазности, кајању и трагању за опроштајем. Језик је богат митолошким алузијама, што појачава архетипски аспект личног страдања. Композиција истовремено артикулише интимну људску драму и митски контекст. „И субјект Костићеве песме се при појави своје 'виле' почео да осећа једнак боговима, да се мери с њима. Зато је и он био осуђен на муке Танталове."[7] С тим у вези, у позадини композиције се назире форма која подсећа на антички храм са оком на врху, симболишући божанско присуство и надзор, али и континуитет историјског и духовног. Мушка сива фигура седи, док је женска фигура жуте боје нагнута над њим, те делује као да га теши. Ове људске фигуре визуелно преображавају песнички мотив кајања у сцену непосредног саосећања и емоционалне подршке. Непосредно из подножја композиције израстају чудовишта налик на бубе, која се могу тумачити као симбол страха, кривице и спољашњих оптерећења. Палета боја, задржавајући затворене тонове плаве, црвене, жуте и сиве, ствара драматичну атмосферу, истовремено наглашавајући интроспективни карактер тренутка и контраст између људског и натприродног.

Строфа:

[7] П. Милосављевић, *Трийтих о Лази Костићу*, 113.

Две се у мени побише силе,
мозак и срце, памет и сласт,
дуго су бојак страховит биле,
ко бесни олуј и стари храст;
напокон силе сусташе миле,
вијугав мозак одржа власт,
разлог и запон памети худе,
Santa Maria della Salute.

приказује унутрашњи конфликт разума и страсти, који се боре унутар лирског субјекта као „бесни олуј и стари храст". Језик строфе је метафорички густ и динамичан, илуструјући унутрашњу тензију и борбу која је истовремено индивидуална и архетипска. Кулминација овог сукоба представља победу разума, али у визуелној метафори остаје присутан траг напетости и неизвесности. У подножју се назиру обриси цркве, која делује као стабилна духовна база, али истински фокус је у средишту – људска фигура разапета између два аморфна облика. „Основни чинилац песме, субјект песме, не појављује се као нешто јединствено и недељиво, ни у односу према Госпи од Спаса, ни у односу према својој 'вили', ни у односу према свету уопште."[8] Аморфни облици делују као сублимат страсти и психолошког притиска, док вертикални положај људске фигуре симболизује напетост, разапетост и мучнину избора између рационалног и емотивног, али и поменуту немогућност дељења од вечно женског, оличеног у Госпи од Спаса и вољеној жени.

Девета строфа:

Памет ме стегну, ја срце стисну',
утекох мудро од среће, луд,
утекох од ње – а она свисну.
Помрча сунце, вечита студ,
гаснуше звезде, рај у плач бризну,
смак света наста и страшни суд –
О, светски сломе, о страшни суде,
Santa Maria della Salute!

представља кулминацију психолошког и емоционалног напона у песми. Лирски субјекат описује најдраматичнији тренутак унутрашњег конфликта, где разум преузима контролу над страстима и доводи до катаклизме космичких размера. Слика Вере Зарић

[8] Исто, 115.

визуелно артикулише овај апокалиптични тренутак кроз композицију унутрашњости цркве.

> Лирско „ја" Костићеве поеме посвећене млетачкој базилици није ушло у саму базилику, остало је да посматра споља, па из простора ван саме грађевине оптужује, каје се и тражи опроштај за нешто што је дефинитивно превазилазило његову овоземаљску снагу.[9]

За разлику од Костићевог лирског субјекта, који остаје позициониран изван сакралног простора и своје унутрашње драме артикулише кроз дистанцу и немогућност уласка, слика Вере Зарић врши значајан интермедијални помак премештајући фокус у унутрашњост цркве. Та промена перспективе материјализује апокалиптични тренутак као већ остварено стање, а не као унутрашњи, језички посредовани доживљај. На тај начин ликовни медиј преузима функцију конкретизације онога што је у поеми остављено у сфери психичког и духовног, чиме се не успоставља однос илустративне зависности, већ интерпретативна допуна која проширује поље значења Костићевог текста. Доминантна плава и жута боја стварају духовни и емотивни контраст: плава као тон уздржаности, тишине и стеге, жута као светлост, духовно присуство и метафорички знак наде. Анђео са склопљеним рукама у подножју композиције представља духовну интенцију лирског субјекта. Истовремено, звери које га окружују уводе претњу, страх и превласт хаоса. Целокупна композиција формира дијалектику између центра (анђела) и периферије (звери), као и између стабилног простора цркве и динамичне претње, што директно комуницира са поетском сликом апокалипсе.

Десета строфа:

> У срцу сломљен, збуњен у глави,
> спомен је њезин свети ми храм,
> кад ми се она одонуд јави,
> ко да се бог ми појави сам:
> У души бола лед ми се крави,
> кроз њу сад видим, од ње све знам
> зашто се мудрачки мозгови муте,
> Santa Maria della Salute.

представља завршни унутрашњи преокрет лирског субјекта – тренутак откровења, у коме лични бол добија трансцендентни смисао.

[9] П. Лазаревић Ди Ђакомо, „Између архитектуре и поезије: Костић, Палацески, Спароу", 320.

Након дуготрајне борбе разума и страсти, лирски субјекат доживљава визију која преображава његову перцепцију света. Спомен на њен лик постаје „свети храм", дакле унутрашње сакрално место где се бол преображава у сазнање. Епифанијска димензија строфе („кроз њу сад видим, од ње све знам") открива трансцендентни карактер женског лика – он постаје медијатор истине, извор духовног просвећења и разрешење дотадашњег хаоса. Слика визуелно уобличава овај моменат унутрашњег откровења кроз амбијент који се ослања на принцип апстракције. Простор није ни земаљски ни небески, већ уметнички конструисана зона између – лиминална сфера у којој се дешава духовни преображај. Доминантна тамна нијанса црвене гради набој емоционалне тензије, страсти и унутрашњег жара, уједно асоцирајући на крв, бол и интензиван унутрашњи доживљај. На овој позадини људски облици са раширеним рукама усмереним нагоре делују као духовна бића у молитвеном или визионарском заносу. Њихова гестикулација визуелно одговара песничком мотиву унутрашњег просветљења: покрет уздизања тела ка вишем указује на тежњу ка смислу, божанском или апсолутном. Ауторка намерно избегава јасне просторне координате, што визуелно појачава песникову конфузију и трансцендентни карактер тренутка када се „лед крави" – када се бол унутар душе претвара у духовну топлину и јасноћу. Тамна црвена површина и људске фигуре у стремљењу нагоре функционишу као визуелни еквивалент просветљења које се рађа из патње: тама је ту, али се пробија унутрашњи импулс трагања за смислом.

Строфа:

> Дође ми у сну. Не кад је зове
> силних ми жеља наврели рој,
> она ми дође кад њојзи гове,
> тајне су силе слушкиње њој.
> Навек су са њом појаве нове,
> земних милина небески крој.
> Тако ми до ње простире путе,
> Santa Maria della Salute.

доноси интимни, готово визионарски тон. Лирски субјекат наглашава да се она – идеална женска фигура – појављује не онда када је призивају страст или жеља лирског субјекта, већ када она сама „гове"; дакле, у тренутку када он није активни учесник већ пасивни прималац њених благодати. То открива њену метафизичку природу, она је биће чије кретање одређују „тајне силе". Песма женску

појаву ставља у сферу визије – сваки њен долазак носи „појаве нове", спајајући земаљско и небеско у један хибрид идеалног. Управо тај пут по коме она долази, „простире путе", представља духовни канал којим се субјекат уздиже до сфере смисла и утехе. Слика Вере Зарић у потпуности одговара овој вишеслојној појавности кроз композицију која је подељена на неколико визуелних целина, налик фрагментима снова или визија. Фрагментација простора – загрљаји, сусрети, алузије на друге светове – одговара песничкој идеји да се свако њено појављивање разликује, да носи нешто ново, неочекивано, непоновљиво. Та колажна структура ствара ефекат метафизичке распршености, али истовремено и повезаности: снови се не држе закона физичког света, већ унутрашње логике подсвести.

Дванаеста строфа:

> У нас је све ко у мужа и жене,
> само што није брига и рад,
> све су милине, ал' нежежене,
> страст нам се блажи у рајски хлад;
> старија она сад је од мене,
> тамо ћу бити доста јој млад,
> где свих времена разлике ћуте,
> Santa Maria della Salute.

представља један од најинтимнијих тренутака у читавој песми. Лирски субјекат успоставља паралелу између свог односа са мртвом драгом и односа мужа и жене, али истовремено подвлачи да је то заједништво лишено земаљске тежине. То је веза очишћена од материјалности, веза идеализована до степена да се њихова страст „блажи у рајски хлад", постајући више духовни савез него љубавна веза. Овде се појављује и један од најзначајнијих мотива читаве песме, превазилажење разлике у годинама. У царству оностраног он ће бити „доста млад", јер тамо „где свих времена разлике ћуте" престаје да важи земаљски биолошки ток. Ово је мотив есхатолошког сједињења и укидања земаљског у корист вечног, небеског. На слици Вере Зарић која прати ову строфу доминантна зелена боја обликује природни, рајски амбијент, простор који делује готово аркадијски. Зелена је истовремено симбол обнове и вечности, те као таква одговара песничком мотиву „рајског хлада". Јасно је наглашена женска фигура беле боје. Белина у контрасту са свим осталим браон фигурама служи као визуелна метафора њене узвишености, чистоте и трансцендентне природе. Она није више само

човек, нити сенка сећања, већ принцип вечно женског. Браон фигуре око ње, тонски ближе земљи, наглашавају њихову смртност. У односу на њих она делује као нешто што припада другачијој сфери постојања, онтолошки вишој. Управо зато, док посматрамо слику евоцирамо стих „где свих времена разлике ћуте", јер визуелно лоцира женску фигуру у простор који више није део физичке стварности. Тако настаје снажна интермедијална спона; док песма разматра вечно сједињење у царству без времена, слика гради визуелни простор који није више ни земља ни небеска архитектура, већ симболички амбијент где контрасти боја и светлости говоре о духовној надмоћи, вечној младости и узвишеној присутности.

У строфи:

> А наша деца песме су моје,
> тих састанака вечити траг,
> то се не пише, то се не поје,
> само што душом пробије зрак.
> То разумемо само нас двоје,
> то је у рају приновак драг,
> то тек у заносу пророци слуте,
> Santa Maria della Salute.

лирски субјекат коначно именује плод њихове нематеријалне, духовне љубави – то нису деца већ песме. Нагласак је на томе да ове песме нису само литерарне творевине, већ продукти душе, зраци који пробијају изнутра, производ духовне екстазе и рајског додира. Оне су уједно „вечити траг" њихових сусрета, метафизичких, сновидовних, мистичних. То није љубав која припада свету, већ она која се рађа у сфери визија. Самим тим ни плодови нису земаљске природе. Слика Вере Зарић мајсторски одговара овој метафизичкој димензији кроз визуелну композицију која делује као алегорија путовања, рађања и духовног заједништва. Црвено небо, доминантан и драматичан елемент, ствара атмосферу космичког порива, емоционалног жара и надстварности. Црвена овде функционише као боја стваралаштва, живота и унутрашњег пламена – директан визуелни еквивалент песникове инспирације. У центру композиције налази се барка са људима. Брод је архетипско средство прелаза, симбол душа које лутају, али и целовитог, заједничког искуства које се креће кроз простор између светова. Људи у барци могу представљати различите аспекте песникове маште, емотивности или, у ширем смислу, саме стихове које он осећа као

живе ентитете. На небу се назиру бројне птице, симболи слободе, узлета и преласка у више сфере, те с тим у вези оне могу представљати и песме. Њихов лет допуњује идеју да су песме производ уздизања духа. Морска површина испод пак носи рибе налик чудовиштима, подсетник на страхове из којих се песниково стваралаштво такође рађа. Слика тиме показује да је поезија дете које се рађа истовремено из светлости и таме, из узлета и понора.

Последња строфа:

А кад ми дође да прсне глава
о тог живота хридовит крај,
најлепши сан ми постаће јава,
мој ропац њено: „Ево ме, нај!"
Из ништавила у славу слава,
из безњенице у рај, у рај!
У рај, у рај, у њезин загрљај!
Све ће се жеље ту да пробуде,
душине жице све да прогуде,
задивићемо светске колуте,
богове силне, камоли људе,
звездама ћемо померит путе,
сунцима засут сељенске студе,
да у све куте зоре заруде,
да од милине дуси полуде,
Santa Maria della Salute.

представља кулминацију у којој се животна трагедија, визионарска екстаза и космичко преображавање стапају у један јединствени чин. Први стихови означавају тренутак коначне кризе, изгарања. То је крај људског терета, тренутак који стоји на ивици ништавила. Али управо та граница омогућава преображај, јер у том трену долази она, чији глас као позив претвара смрт у спасење. Строфа је структурално грађена као узлет, као оргијастичко пењање од „ништавила" до „раја", од људског бола до митског загрљаја. Понављање „у рај, у рај" делује као ступање у транс, достизање апсолутне лепоте. „Да би се тај Апсолут остварио, да би се љубав могла уздићи и тријумфовати, његов живот мора да нестане."[10] Средишњи део строфе доноси врхунац језичке и визионарске екстазе, у којем се појединачна егзистенција распада да би се отворила могућност апсолутног преображаја. У том тренутку жеље се „буде", свет

[10] П. Милосављевић, *Триптих о Лази Костићу*, 19.

и богови се „задивљују", а „звездама се померају путеви", што указује да космос више није стабилна датост, већ простор који се преобликује снагом лирске визије. Композиција Вере Зарић је изграђена као густо насељен, вишеслојан простор у којем се индивидуалне фигуре стапају у колективни ток, чиме се укида јасна граница између појединца и целине. Тај поступак директно кореспондира са песничким тренутком у којем живот мора да нестане да би се Апсолут остварио, те фигуре на слици губе индивидуалну физиономију, лица су сведена на архетипске обрисе, што упућује на процес самоукидања личног идентитета у корист надличног, космичког постојања. Средишњи, елиптични или кружни облик у доњем делу композиције може се посматрати као космичко језгро, тачка гравитације око које се окупљају фигуре, симболизујући осу преображаја, место где се људска трагедија преображава у визионарску екстазу. Кружна форма упућује на идеју целине, апсолута и вечног повратка, што је у потпуном складу са поетском тежњом ка „рају" као коначном, али не просторном већ метафизичком исходишту. Контраст између топлих, загаситих тонова црвене и наранџасте и хладних, експресивних плавих површина ствара утисак унутрашњег сагоревања и истовременог узлета, што визуелно одговара песничком кретању од „ништавила" ка „оргијастичком пењању". Плава боја, која прожима фигуре и простор, може се тумачити као знак метафизичке енергије, трансценденције и космичког поретка који се рађа из хаоса. Посебно је значајно што космос на слици није представљен као удаљени, објективни простор, већ као унутрашње стање; небески лукови, ритмични обрасци и згуснути облици делују као визуелна пројекција екстатичног доживљаја. То одговара песничком моменту у којем се космос не описује већ преобликује, а лирски субјекат, као демијург, својим унутрашњим преображајем мења структуру света. Слика, дакле, не илуструје космос, већ га ствара, исто као што поезија у средишњем делу строфе не саопштава визију, већ је остварује. На тај начин слика и песма улазе у однос дубоке интермедијалне сагласности, обе артикулишу тренутак у којем се људска егзистенција укида да би се остварила апсолутна љубав, визија и космички склад. Визуелна гужва фигура, губитак индивидуалности, експресивна боја и централна симболичка форма чине да слика функционише као парафраза песничке екстазе, сведочанство тренутка у којем човек постаје саучесник у божанском чину стварања.

Анализа интермедијалног односа између поеме „Santa Maria della Salute" Лазе Костића и ликовног циклуса Вере Зарић пока-

зала је да се овај дијалог не може свести на однос слике и текста, већ да функционише као сложен процес семиотичке трансформације и креативне реинтерпретације. Полазећи од теоријске претпоставке о начелној непреводивости уметничких језика, рад је показао да управо та непреводивост представља плодно место за интермедијалну комуникацију, у којој се значења не преносе, већ изнова конструишу. Ликовни наратив Вере Зарић не репродукује Костићеву поему, већ је преводи у сопствени „координатни" систем, задржавајући њене кључне поетске координате: драму кајања, конфликт разума и страсти, апокалиптичну визију губитка, као и есхатолошку тежњу ка апсолутној љубави и трансцендентном сједињењу. Померањем перспективе, од спољашњег посматрања ка унутрашњем сакралном простору, од језичке метафоре ка визуелној симболици, слике проширују поетско поље и омогућавају нове начине доживљаја и разумевања Костићевог текста. Интермедијални приступ је, стога, омогућио да се Костићева поема сагледа не само као врхунац српске лирске традиције већ и као отворено уметничко поље, способно да генерише нове визуелне, семантичке и духовне интерпретације. Дијалог поезије и сликарства у овом случају потврђује да канонска дела не опстају само захваљујући својој херметичности, већ управо захваљујући својој интерпретативној отворености. У том смислу ликовна транспозиција Вере Зарић не само да актуелизује Костићеву поему већ и сведочи о томе да се њена трајна вредност конституише у процесу интермедијалне реинтерпретације, где се поетски смисао не затвара, већ изнова отвара за нова читања.

BOJANA JOKIĆ

VISUAL TRANSPOSITION OF KOSTIĆ'S POEM: "SANTA MARIA DELLA SALUTE" AS A VISUAL NARRATIVE

SUMMARY: Laza Kostić's "Santa Maria della Salute", a canonical work of Serbian modern lyric poetry, offers rich possibilities for intermedial interpretation. This paper examines the dialogue between the poem and its visual reinterpretations in the 2024 edition edited by Milovan Vujović, featuring artworks by Vera Zarić and drawings by Momo Kapor. The analysis focuses on how Zarić's illustrations reinterpret rather than merely reproduce the poem, emphasizing themes of remorse, the conflict between reason and passion, loss, and transcendence. By exploring the distinct expressive codes of poetry

and visual art, the paper demonstrates how their interaction generates new layers of meaning. An intermedial approach thus reveals the poem as an open artistic work whose enduring significance is renewed through visual and interpretative reimaginings.

KEYWORDS: intermediality, Serbian modern poetry, semiotic transformation, visual adaptation, canonical text

Мср Бојана М. Јокић
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Центар за друштвено-хуманистичка истраживања
b.jokic-21974@filfak.ni.ac.rs
ORCID: 0009-0000-0016-2243

СЛАВКО ГОРДИЋ

ФЕБРУАРСКА ПОДСЕЋАЊА И ПРЕДОСЕЋАЊА

Изгледа да су Немци тврђег срца од осталих Европљана, макар им поезија и музика биле нежне и танкоћутне. Изгледа да Томас Ман наставља да мирно живи, мисли и пише и после самоубиства двеју сестара и двоје своје деце. Или само изгледа? Узгред речено, поетична је колико и тужна тврдња удовице Густава Малера: „Кад се неко убије у породици, то је наследно, као лепота или плаве очи." Извињавајући се читаоцу за овај сумрачан пасус, помишљаш како му је повод мање у лектири неголи у недавним одласцима са овог света неколико ти драгих људи.

16. 2. 2026.

Двадесет другог децембра, у уводној дигресији казивања о једној књизи, поменуо си недавно преминулог Здравка Шотру, Милослава Шутића, Мирка Зуровца и Бранка Бања. О избору имена одлучивала је, уз подразумевану вредност дела и деловања, тесна завичајна блискост. А шестог фебруара, нимало очекивано, поменутој скупини се придружио и Миро Вуксановић. Пре него што си чуо зао глас, на уобичајеном лаганом трчању на ливади између Балзакове и Бановић Страхиње, синула ти је изненадна и силовита помисао како је страх од бесмисла јачи него страх од смрти. После пола сата, на вратима стана дочекала те супруга са тужном вешћу.

Који дан раније, читао си како је Хајнрих Ман у шетњи шумарком чуо у неколико наврата болан дозив своје сестре која је у том часу извршила самоубиство. Раздвајало их је неколико стотина километара. Хајнрих је, у много чему друкчији од Томаса, био левичар, материјалистичке идејне оријентације, у свему тре-

звен и критичан, без трунке афинитета и слуха за мистично и оностранo.

Читав читалачки полувек раније, у Лалићевом *Злом пролећу*, у окућници пред својим домом, вриснула је мајка чији је син у том часу погинуо у бомбардовању Београда шестог априла четрдесет прве. Поуздана вест је стигла у црногорско село после петнаест дана. Лалић, колико ни његов Ладо Тајовић, није веровао у духове и видовита сновиђења, као ни у догматско-канонске истине ниједне од великих религија.

Не знаш како ни зашто, тек ни прерано преминулог Горана Петровића није мимоишла обзнана уму непојмљиве комуникације. У два наврата, у два различита штива, казује како је мајкама у данима вијетнамског рата шум ветра у грању непогрешиво дојављивао погибију најмилијих им бића.

18. 2. 2026.

Враћаш се ирском писцу Колму Тоубину, млађем од тебе четрнаест година, аутору романсиране биографије Томаса Мана, у којој су, по запажању критике, лична и јавна историја неодвојиве. Из обеју тих сфера многе епизоде из антифашистичке одисеје великог писца и његове уже и шире фамилије, расуте више од деценију и по на раздаљинама од Калифорније до Јапана, имају уз вредност поуздане информације и ефекат сензације, неретко актуелне и опоминъуће. Издвајаш само увид о коначном болном осведочењу Томаса Мана да му је готово цела отаџбина била дубоко огрезла у нацизам, а посебно његов родни Либек. И да, упркос прокламованој и унеколико остваренoj поратној денацификацији, нису ни у првим годинама разорене и подељене Немачке били ретки изливи чудовишне носталгије за фашизмом. Тако, у писмима пуним узвичника, пишчев син Клаус извештава оца (настањеног 1945. у Лос Анђелесу) о нерeтким призорима „одсуства покајања". Радећи интервју за *Stars and Stripes* са „непокајаном" Винифред Вагнер, слушао је похвалу Хитлеровом „аустријском шарму, његовој великодушности и чудесном смислу за хумор". Клаус пише „како је сматрао да ће њени ставови наведени у чланку изазвати осуду, али испоставило се да их нико, наизглед, није ни приметио". Три године доцније син прича оцу и „свима који хоће да га слушају" о глумцу Густаву Гриндгенсу, „који је постао Герингов омиљени глумац за време рата". Следи мучан наставак приче. „Кад су га Руси ослободили из затвора, Гриндгенс се тријумфално вратио на позорницу. Његово појављивање прве ноћи после рата изазвало је овације. Кад је Клаус отишао у позориште, Гриндгенса је цела сала поздравила

клицањем.” По више пута поновљеном Клаусовом суду, они који нису смели да отворено подрже свргнуте нацистичке лидере и њихове слогане „успели су да покажу стварно одсуство покајања величајући глумца који је био омиљен тим нацистичким вођама”.

У истом дану, опет по повратку с рекреације, сачекала те нова рђава вест. Преминуо ти је драг школски друг и пријатељ Спасо Комад, један од два-три за општи напредак села најзаслужнијих Гајдобрана. Био је, својевремено, и потпредседник Извршног већа АПВ. Упркос тешким болестима и ампутацијама, до последњег дана је живо суделовао у локалном културном и спортском животу. И тужно је и весело како ти је увек прва помисао на њега ишла уз сећање на један школски дан у којем, по суду и нахођењу прелепе учитељице Дане Милетин, само вас двојица, ваљда најслабашнији и најблеђи у разреду, добисте додатно следовање мрског рибљег уља. За сутра је најављен сунчан дан, какав и заслужује чудесно агилан прегалац, коме ће зацело на испраћај доћи неколико стотина знанаца и поштовалаца из Гајдобре, Паланке и Новог Сада.

21. 2. 2026.

Главобоља, болови у грлу и активирање неколико уграђених кварова не допуштају ни телу ни духу никакво живље прегнуће. Стрепиш од могућих изостанака са најављених скупова у Новом Саду и Београду. Матица заказала традиционалну свечану седницу, Програмски савет Вуковог сабора састанак у престоници, председник Матице српске договор о будућности Издавачког центра, а генерални секретар промоцију једног књижевног гласила из далеког Љубиња. Размишљаш и о евентуалном учешћу на некој од комеморација Миру Вуксановићу, које, колико знаш, планирају Матица и Библиотека Матице српске, те САНУ и њен Огранак у Новом Саду. Непуне три странице, посвећене поетским светлуцајима у првим трима књигама дневника *Из дана у дан*, писане у августу и септембру а објављене у јануарско-фебруарској свесци *Летописа*, нису ничим наслутиле растанак с неуморним писцем и изузетно предузимљивим културним прегаоцем током неколико деценија његовог радног века на важним сомборским, новосадским и београдским адресама. Будеш ли говорио, указаћеш на два лепа Мирова двојства. У једном, он је у свим пословима ретка комбинација ентузијасте и перфекционисте. У другом, примарно стваралачком, он демонстрира такође редак контрапункт руралног и урбаног, семољског и раванградског света и говора, поиздалека налик на тематска и експресивна двојства Матавуљева и Сремчева.

22. 2. 2026.

Нездравље твоје и твојих најближих доводи у питање заказане послове. А телефонске јавке све учесталије. Знани се датуми померају, нови придружују. Од телевизијских вести издвајаш ону о смрти дипломате и писца Владислава Јовановића. Кад си га у једном од последњих сусрета упитао да ли и шта сад пише, мирно је образложио своје ћутање тврдњом како *и емоције застаревају.*

23. 2. 2026.

Оправдано изостајеш са састанака у два наредна дана. Ако је ово грип, чему она благовремена вакцинација? Ако си ти некакав рекреативац, откуд оваква немоћ, главобоља, ноћни кашаљ и целодневна кијавица? Да подетињиш од очајања што се баш у овим данима твог притвора напољу непрекидно сустижу и смењују такозвани сунчани интервали.

25. 2. 2026.

Андол, фервекс, дефринол форте – без икакве вајде. „Тело је мој брат магарац", каже Фрањо Асишки. А Његош: „блатна тјелесина". Ти си се јуначио у пливању, трчању, кафанском надгорњавању, доживљавајући сваку кризу као вероломство тела. Ниси знао шта да мислиш о закучастим, полутомним одговорима мудраца из новијег времена. „Ништа чудноватије од нашег тела, његова задовољства и његове патње нама су неразумљиве", пише Валери у својим *Свескама*. А другде: „Највећи део тела говори тек да би патио." Ту је и дефиниција тела – „часовник садашњости".

Ево најпосле и мало мирне радости. Песникиња и романсијерка Даница Вукићевић, која се декларише као верница и феминисткиња, каже на једном месту у *Унутрашњем мору* (2022) како је „душа увек млада, ма какво је тело, оно које настањује или напушта".

26. 2. 2026.

Ниси начисто ни с данима ни с датумима. Касниш и с планираним забелешкама. Тако је остао без одјека и запис Слободана Зубановића, објављен у суботњем *Политикином* додатку, о драгом ти песнику Томиславу Маринковићу, о којем си у два-три наврата понешто забележио, али ниси имао срећу да га икад сретнеш. Из Зубановићевог текста сад наводиш само једну лепу полуреченицу о осведочењу како читајући било коју од Маринковићевих песама „готово увек читамо рукопис пун опоминуће светлости помешане

са тамом из које избија нека засенчена радост, дајући песмама ореол опомињуће непролазности".

У твоме пак штиву, старијем од Зубановићевог, такође објављеном у *Политици*, а забележеном неколико месеци пре смрти песника из Липолиста крај Шапца, на самом крају је наведено неколико стихова с краја последње Маринковићеве песме у последњој његовој књизи. Да ли је случајан или заправо законит овакав резиме, или песничка опорука, уистину пуна „опомињуће светлости из које избија нека засенчена радост"? Ево напокон и те незаборавне строфе: „Дрозд пева у шуми / као да никада нису постојали тренуци и раздобља туге, / подвлачећи високим / деоницама гесло / да треба поднети све / и радовати се свему".

Помислио си како ћеш у последњем запису, присећајући се свог давнашњег текста о Енценсбергеру и његовог увида о *ӣрафозаӣађењу* ондашњих медија, рећи и коју реч о неупоредиво злослутнијем духу и језику овдашњих друштвених мрежа, препуних гнусних и монструозних увреда и претњи. Али заћутао си. Избио је још један велики рат, који, како се основано страхује, може да гурне у понор пола планете. И тако се, ето, овај полумесечни дневник, с подсећањем на епохални полом средином прошлог пролећа, окончава кошмарним предосећањем *враћања исӣоӣ*.

28. 2. 2026.

МИЛАН БЈЕЛОГРЛИЋ

ЗАВРШНИ РОМАН ЦИКЛУСА „ДНЕВНИК О ОЦУ”

1.

Слободан Мандић својим књигама већ пет деценија траје у српској књижевности, уносећи у њу сопственим стваралачким поступком уобличен особени књижевни свет, аутентичан амбијент, живописне ликове.

Његов роман *Ex silentium* (Агора – Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, Нови Сад – Зрењанин 2024) завршна је, шеста књига романескног циклуса „Дневник о оцу”, у који су претходно улазили редом *Очев нови мандат*, *Панонски палимпсести*, *Дух приче и друга имена*, *Регина Панонија*, *Антиквар Господњи*. Све су објављене код истог издавача, запажене од критике и овенчане с пет књижевних награда: „Данко Поповић”, „Бескрајни плави круг”, „Исидора Секулић”, „Светозар Ћоровић” и „Бранко Ћопић”.

Може се рећи, „Дневник о оцу” стиже из тишине, са панонске периферије.

Обе одреднице налазе се на корицама завршне књиге. Указују одакле долази шеста књига; одакле и цео циклус, одакле је и аутор.

2.

Ex silentium закључује низ који се могао пратити како из књиге у књигу годинама нараста.

Аутор је шестом књигом одјавио тематско-мотивску линију отац, детињство, зрење, коју је у овом циклусу следио, и која га је годинама надахњивала. На крају књиге стоји како је ово романескно остварење настајало у Сарчи, дакле у банатском месту које је по ослобођењу 1945. преименовано нестало из стварности, и отада постоји само још у понеком сећању, и у Мандићевој прози;

овај писац се непрекидно јавља из једног митског места, из средишта свог литерарног света. Својим књижевним поступком он овде чињенице стварности онеобичава и лишавајући их баналности претвара у књижевну стварност, која се из књиге у књигу шири и надограђује откривајући нове контексте.

Непрестано преплићући аутобиографске и аутофикцијске детаље (њихово рашчитавање јесте занимљиво, и за онога ко аутора изблиза познаје можда изазовно да из те позиције осмотри однос стварносних и фикцијских факата; али увидеће притом да се све време заправо креће у простору литературе), приповедач напомиње како је иницијални тренутак настајања циклуса очево завештање. Наиме, отац главног лика, зашавши дубоко у старост, непрестано вапи: немојте ме заборавити, причајте о мени.

Доиста, потреба за приповедањем је у ову прозу уграђена као битна димензија постојања света о коме је реч.

3.

Од прве реченице у циклусу – „Биће да се почетак збио оног пролетњег дана када је дечак кога већ одавно нема отишао сам самцит на пашњак иза села", до оне последње у њему – „Сећај се, нека буде још једном, причај!", протекло је, дакле, девет година. Толико је било неопходно да „Дневник о оцу" као шестокњижје израсте из пишчеве трајне инспирације непотрошивим детињством, Панонијом и Херцеговином, својеврсним „духом приче" и литературом, али и распадом домовине. Његове књиге, у живој интеракцији, узајамно се допуњују: слике, призори, ситуације, у једној, постају предложак за другу; у циклусу у коме приповедач изграђује сопствену митологију израста једна Сарчијана, митска земља прича. Јесам Банаћанин по шточему, рећи ће приповедни субјект, али одрастао сам у мелодији херцеговачког говора, и у оном празавичају из прича и снова; и као што ме нема без Паноније, не би ме било ни без Херцеговине.

Коментари, додатак, постскриптум, речник, огранак, фусноте, цитати, напомене – све су то видови основног текста у коме равноправно функционишу.

Поједини мотиви се шире и расту из књиге у књигу, а ликови бивају обликовани у новој фази незавршивог процеса самореализације, током кога стичу способност за унутрашњи преображај. Слике и приче о судбини бивају допуњене новим детаљима или ухваћене из другог угла; као да никада није све казано и закључено, прича нема краја, из новог рукавца, уз употребу – како писац каже – фабуларног окидача прича се покреће као из хибернације и наставља новим током: текст се непрекидно увећава, задржавајући

ликове и атмосферу (од губитка завичаја, потом распада земље, до транзиције) као једну од мотивских линија. При томе, отац, моћни, неуморни усмени приповедач, даје једну врсту оквира; његов аманет сину, да га не заборави, да га се сећа и о њему прича, постаје спиритус мовенс ове прозе. Међутим, са својим ауторитарним карактером, отац се повремено промеће и у главни лик повести о одрастању свог потомка, приповедача друге феле, потпуно склоњеног у тишину писане речи; *Дневник* јесте о оцу, док о сину, као извршиоцу очеве воље, као да је тек узгред.

Ex silentium је објављење: разграђивање живота је обављено, изграђен је роман. Оно што је изграђено, каже приповедач, шест је књига у низу; оно што је разграђено, сада је у тим књигама.

Свака од њих сада се доима као један фрагмент обликованог света, све заједно творе наративни универзум.

4.

Сеобни усуд нашег народа у подлози је и ових Мандићевих књига, у којима се једним приповедним током прати живот херцеговачких колониста у банатској равници, који са завичајним пртљагом на леђима покушавају да се укорене у новом животу: снажна слика њиховог менталитетског претапања обележава ову прозу; њихов протагониста, отац приповедача, дат је у широком регистру, од комичног, па меланхоличног, до трагичног.

Но, ово је понајпре проза о одрастању и сазревању, при чему је дечачки доживљај света дат кроз искуство одраслог човека и озрачен меланхолијом. Другим речима, као централна тема овог дела може се читати остваривање аутентичне егзистенције, при чему се, на први поглед парадоксално, испоставља како је прича о одустајању од каријере и такозваног успеха уистину повест истинског спасења појединца, иако сваки лик који се у овој прози остварује као веродостојна егзистенција од окружења бива обележен као пуки маргиналац: заправо, основно питање за приповедача, јунака ове прозе, јесте како остати читав у свету који губи смисао. Повремено се намеће питање да ли је приповест коју пратимо повест нестајања или историја настајања, да ли је реч о пропадању или исцељењу; може ли једна иста прича истовремено да се чује, чита и прима на два различита начина, и можемо ли знати који је од њих прави; као да прича легитимно постоји на обадва. И шта је притом са протагонистом, оним ликом који аутентичну егзистенцију живи: да ли се он осећа као онај ко пропада, или се осећа исцељеним и спасеним? Могло би се рећи и да је заправо то оквирна тема коју писац доследно прати и развија у свих шест књига.

Дакако, поменута амбивалентност се не односи на аутентичну егзистенцију, чији протагониста несумњиво зна шта уистину живи, она се односи на интерпретацију и коментар приче о дотичној судбини.

5.

Захтев веродостојне егзистенције је да се живот не протрачи, да се судбина преузме у своје руке, што значи да пратимо причу о унутрашњем животу, о расту и зрењу, која се одвија кроз шест књига.

Господин Барок и приповедач њени су главни носиоци, а у њу се из споредних рукаваца прикључују и други ликови; читавом циклусу јесте оквир прича о томе како појединац налази себе, која окружењу делује као прича о неодговорном лику са маргине: средина не допушта примену другачијих мерила осим оних у њој устаљених. У том погледу индикативан је случај господина Барока; када је овом велепоседнику у једном часу одузет посед, он ће пред укућанима искрено одахнути: Хвала Богу, најзад ћу имати времена! Али нико неће разумети тај одговор искушењу, трен узимања судбине у своје руке, тај кликтај радости. Судећи по себи, околина му приписује ниске мотиве, глупост, несналажење, или се радује његовом паду. И приповедач, и господин Барок, као и свако казивање о аутентичној егзистенцији, заправо јесу, како би Мандић рекао, део приче о сударању безазлености са светом.

6.

Овај романескни низ је текст у коме се одвија непрестана размена између фикције и стварности. Писац и сам указује на то како балансира између аутобиографије и аутофикције, испитује њихово преплитање и прожимање, сав простор између њих, баш као што укршта и две врсте дневника, класичног и тајног, оног који се води само за себе. Биографија, аутобиографија и аутофикција – њихови токови чине да ова проза, великим делом, губи обележја фикције. Ни укидање банатске пруге – наведено у приповедачевом резимеу века – уместо које се гради бициклистичка стаза за Темишвар и Европу, ни апсурдна слика бициклисте који педала између њива кукуруза не одмичући из истог банатског пејзажа као да шлајфује у месту, не делују као фикција. Укидањем пруге колонисти се симболично одсецају од старог завичаја, заувек предати равници, а дечаци који журе да одрасту, попут приповедача својевремено, више немају куда да беже у свет; у *Дневнику о оцу* испричане су и неке од последњих прича, које више овде не могу да се догоде.

Одговор на питање колики је удео аутобиографског а колики пак аутофикцијског можда се налази у поглављу којим се завршавају и ова књига и циклус „Прича која се наставља". У њему аутор преузима глас од приповедача, уводећи нас у раван такозване стварне стварности, међу реалне, живе ликове, да би се одатле њом и повратио у аутофикцију, завршавајући књигу ускликом: „Сећај се, нека буде још једном, причај!" Сећање и друго читање јесу поновно успостављање догођеног и провера дубине доживљеног; роман као начин да се овлада животом.

Друго рођење је чудо, каже, веће него прво.

Но, приповедач наслућује да се оцу, и онима који су нас надахњивали, никада не можемо сасвим одужити. Уосталом, он казује како је постајао писац док је као дечак, након неуспелог бекства од куће, пред згранутим оцем измишљао причу о томе како су два дечака случајно залутала у пољу, да би се оправдао:

> И мој случај понавља: свако ће се више пута наћи пред Сфингом, када јој мора дати одговор; од тог одговора зависи, њиме почиње или се завршава, даљи ток живота. Мој први сусрет са тим чудовиштем десио се после пропалог бекства од куће, и тужног повратка: када је дечак од кога се непрекидно удаљујем посађен на столицу без наслона, да одговара вештаку званом отац. Тада се по први пут, и не знајући о чему је реч, прихватио превођења стварности у фикцију, упињући се да она буде толико уверљива да је истражитељ прихвати као истинску реалност, стварнију од оне која му се причињава. Истовремено је, из приповедања слаганог у одговор на унакрсно очево испитивање, почињало откривање сопственог живота као приче.

Потом је, много година доцније, испуњавајући очев аманет исписао низ књига, њему у спомен. Све у свему, свођење рачуна с оцем не испада нимало једноставно; испоставља се како приповедни субјекат управо уз очево посредовање разоткрива скривене димензије сопственог живота. Изгледа да је приповедач, који кроз цео циклус показује како је писање такође егзистенцијално искуство, ипак велики дужник свом ауторитарном родитељу, једном раблеовском лику који кипти од живота.

7.

„Дневник о оцу" је једна исповест непрестаног изграђивања себе; у првом лицу се оглашава више ликова, међутим у тексту се успоставља свест романа као најсвеобухватнија инстанца – она

што сабира тачке гледишта и медитативна средишта, који се из књиге у књигу преливају – која држи све фрагменте на окупу.

Свих шест романа су у форми исповести, а прича и приповедање су повремено такође њихова тема; уз аутопоетичке пасаже, прати се често судбина саме приче, која зависи од околности у које наратор запада, па остају двоумице: да ли је колониста одвезен мртав у Херцеговину да се у старом завичају преда земљи, или је само представљан покојником како би умакао претњама преступне године; да ли се биоскопџија одлучио на суицид зато што не може да преживи мртву драгу, или стога што му прети „ћебе-Јаша", лозинка *невесеча*, па туцање камена и печење креча на извесном месту осим света; да ли су отац и стриц, по задатку, бацили бомбу на двоје који се у јами скривају, или су се о наредбу оглушили: прича се у ходу кроји према хоризонту очекивања аудиторијума, који наратор покушава да погоди – и док тече казивање о догађају, пред нама се истовремено развија слика два слоја времена, како оног о коме се приповеда, тако и садашњег у коме се казује, слуша, или чита и даје коментар.

У настојању да маркира пресудне доживљаје и судбинске поступке ликова, и обухвати што више од неисцрпних потенцијала живота, писац хвата златне животне тренутке и гради интимни ментални свет својих ликова. Животни и уверљиви ликови, слике и ситуације, лирска евокација прошлости, раскошан језик, суптилан хумор, све препознатљиве одлике Мандићевог рукописа на најбољи начин обележиле су, како је критика већ запазила, модерно компоноване и значењски сложене романе овог циклуса, саге о нестајању читавог једног света.

150-ГОДИШЊИЦА РОЂЕЊА МИЛАНА РАКИЋА

ЈОВАН ПЕЈЧИЋ

„ПЕСМЕ СУ ЗА МЕНЕ ПРИЧЕШЋЕ”

Крајем фебруара 1938. године Милан Ракић спремао се за нову операцију у санаторијуму др Бержереа у Неију. Тешку операцију, другу такву.

Пред полазак у Француску, док преврће по личној библиотеци, у руке му допада лист београдске Друге мушке *Гимназијалац*, из 1891. године.

Чита у *Гимназијалцу* прву објављену песму, посвећену прерано умрлом оцу – „Он је био...”

Задржава се, потом, на своме ђачком преводу приче „Рад и бол” Ернеста Легувеа. Својима каже: „Рада више нема, остаје само бол.”

Ракићеви најближи, породица и пријатељи, саборци и поштоваоци, продужиће, касније, ове речи стиховима из његове песме „Мисао”, који муку и ужас неизлечиво болеснога преобраћају у победу песника, конзула, ратног добровољца:

> Јер прошао нисам кроз живота хуку
> склопљених очију и скрштених руку.

ЖИВОТ

Милан Ракић рођен је у Београду 30. септембра 1876, а упокојио се 30. јуна 1938. у Загребу, на путу за Србију. Песник, позоришни критичар, дипломата.

Песников отац Мита Ракић (1846–1890), правник по образовању, једно време министар финансија Краљевине Србије, познати је политички, просветни и књижевни радник, писац етно-историо-географске студије *Из Нове Србије* (1879), преводилац с француског, руског, немачког, енглеског, пољског и шпанског језика (запамћен је по преводу Игоовог романа *Јадници*). Мајка Анка, домаћица, кћерка је академика Милана Ђ. Милићевића (1831–1908), знаменитог хроничара и енциклопедисте, аутора капиталних дела *Кнежевина Србија* (1876), *Краљевина Србија* (1884) и *Поменик знаменитих људи у српскоја народа новијеја доба* (1888; *Додатак Поменику* 1901).

По завршетку основне школе уписао се у Другу мушку гимназију, где су му професори били Богдан Поповић, Јован Цвијић, Љубомир Јовановић, Љубомир Стојановић. Године 1894. завршио је гимназију и прешао на Филозофски факултет Велике школе у Београду, са којег 1895. прелази на београдски Правни факултет, на ком ће 1898. и дипломирати. Исте године добија државну стипендију и одлази у Париз да на Сорбони продужи студије, а онда, 1901, и стекне диплому свршеног правника. У Србију се враћа крајем јануара 1902. и убрзо постаје чиновник Извозне банке. Службовање наставља маја 1903. као статистичар II класе у Царинској управи у Београду, да би годину дана касније, маја 1904, био постављен за цариника Београдске царинарнице на Сави.

Мимо посла, у *Српском књижевном гласнику*, под псеудонимом „Z", објављује „Сонете I, II" ([„Сурово ће време наша дела стрти..."] и [„Целивасмо га у лице и чело..."]), песме које ће га, уз друге, одмах изнети на велики глас. Наредне, 1903. године појављује се прва Ракићева збирка *Песме*, коју посвећује Богдану Поповићу. Као *Гласников* позоришни критичар током 1904/5. прати репертоар Народног позоришта у Београду.

У јануару 1905. жени се Милицом Ковачевић (1884–1975), кћерком истакнутог националног радника Љубомира Ковачевића, историчара и политичара, зачетника критичке историографије у српској науци, универзитетског професора, академика.

ДИПЛОМАТА

Дипломатска каријера Ракићева почиње 1904, када је краљевим указом постављен за писара у Министарству иностраних дела Краљевине Србије. Непуну годину касније распоређен је на рад у српски Краљевски конзулат у Приштини, где је са супругом стигао маја 1905. Шеф му је био Мирослав Спалајковић, угледни српски и, после, југословенски дипломата. Већ у јулу с конзулом

креће у обилазак Старе Србије: Спалајковић и он били су први службени представници Србије који су успели да дођу до Пећи, да проборавe у Патријаршији и да посете Високе Дечане. У октобру је упућен у Генерални конзулат Краљевине Србије у Скопљу. Године 1906. борави у политичкој мисији у манастиру Хиландару, с циљем неодступног очувања српског карактера и власништва над овом светогорском светињом. Затим је враћен у Српски конзулат у Приштини. Октобра месеца 1907. прелази у Генерални конзулат Краљевине Србије у Солуну, и на тој дужности остаје до јануара 1909. Уследио је нови повратак у Приштину, где је постављен за шефа Конзулата.

Служба и живот у Отоманском царству озбиљно су нарушили Ракићево здравље. Када му се у јесен 1911. вратила маларична грозница, изнео је Београду жељу да буде премештен из Приштине. Два месеца касније постављен је за секретара у Министарству иностраних дела Србије, где ради од преласка у Београд, и где ће јуна месеца постати шеф Конзуларног одељења.

Мир каквоме је тежио кратко траје. Одмах по проглашењу мобилизације за рат с Турском за ослобођење Старе Србије, приступа, 3. октобра 1912, добровољачким одредима под командом Алимпија Марјановића, и креће према Косову. У Прокупљу пролази оштру двонедељну војну вежбу под командом војводе Војислава Танкосића, па се с првом четом Војина Поповића – Војводе Вука упућује на српско-турску границу, на одсек са ког се отвара пут према Приштини.

ДОБРОВОЉАЦ

Једва се може наћи пример да Ракић говори о себи. Други су му увек и свуда први. Он је, нема сумње, до краја живота следио Цвијићев аскетско-монашки идеал рада на великим националним питањима: „Личност или личности које раде, не смеју да се виде, но рад и резултати рада."

Одређење Цвијићево има карактер усмене мудрости: као искуство, носи светлост дубине векова, велича пут подвижничкога предавања крајњем циљу, афирмише једноставност узвишенога, узвишену једноставност припадања нечем већем и неименљивом – Целини.

Ето схватања из којег ваља разумети природу Ракићеве националне самосвести, из којег треба објашњавати његово поимање везе личнога с народним, садашњице с историјом. Битни су напор и дело, не „нарцис" који се помаља и виче иза њих.

Али човек није Бог. Бивало је, ипак, и часова кад је Милан Ракић одступао од своје надалеко знане навике. Тада се, не успевајући да пригуши понос, поверавао о судбини која га је пратила при ослобађању града у којем је доскора конзуловао. Бранимиру Ћосићу је тако признао: „Најлепши час сам доживео једног дана 1912. године, на Гази-Местану. Не знајући да сам и ја ту, један млад официр је рецитовао моју песму."

Та је прича уистину заносна. Састоји се од две епизоде, на које се може гледати као на чинове једнога истог драмског збивања.

Први део приче долази од Милана Ћурчина:

По уласку у Приштину, Ракићу је прва мисао била да с ослободиоцима што пре дође у Конзулат. Наводим:

> Отишао је право у конзулат и потражио је у подруму звоно што га је као конзул некад, приликом посете султана Абдул Хамида на Косову 1911, прокријумчарио био да би га обесио у звоник православне цркве „поздрављајући" султана. Надао се, тада, да ће султан, „ганут" толиком пажњом, затворити очи пред свршеним чином, и допустити да опет звона, после више стотина година, зазвоне са хришћанских цркава и манастира. [...] Али су га тада потказали турским властима, те му ове, у последњем часу, осујетише намеру и покваришe радост.

Сада је с војницима звоно изнео и окачио га о грану у порти Цркве Св. Николе, једине српске цркве у Приштини.

Први је повукао уже, па га је предао оном до себе, да и он зазвони.

Народ и војници приступали су звону један по један, скидали капу, крстили се и повлачили за уже – читав тај дан звонило је опет звоно у Приштини оглашавајући ослобођење и испуњење заветне мисли српскога народа.

Другу епизоду забележио је Младен Ст. Ђуричић и она се тиче доживљаја о којем ће Милан Ракић младом пријатељу рећи: „То ми је био највећи дан у животу."

Ђуричић не препричава догађај, него се у потпуности препушта Ракићевом казивању:

> Оставио сам конзулат у коме више нисам имао шта да радим, па сам узео пушку... Дакле избисмо на само место Косовске битке. С десне стране гудио је Лаб, пун нове снаге од јесење кише, и журио да однесе велику вест. С леве, на брежуљку, слегало се замишљено Муратово турбе...
>
> Постројише нас. У пратњи штаба појави се командант.

– Јунаци моји, знате ли где се налазите? Знате ли како се ово место зове?

У збијеном строју лупкарала је пушка о пушку, затезале се ремењаче.

– Овде, где ми сада стојимо, на Видовдан 1389. године, истог дана и истог сата, погинула су оба цара!... То је Гази-Местан, на ком је Обилић...

Око мене попадали војници. Погледам: љубе земљу!

Ваљда сам се и ја био сагнуо, кад нисам приметио – откуд изађе млад официр с исуканом сабљом. Стаде пред команданта, поздрави, рапортира нешто, па се окрете строју. Диже сабљу и поче громко:

– *На Гази-Местӣану*, од Милана Ракића!

Прво ме издаде слух, па онда и вид. Испред мене се подиже брег са турбетом, зави у црвено и остаде висећи као пламена застава... Исказа ме целог – планина!...

Од узвика се ломило небо. Нова и млада Србија слави Васкрс, а ја? С муком сам се држао на ногама. Више осетих, но што видех, кад се неко одвоји из моје јединице и, у трку, стиже пред команданта:

– Господине пуковниче, тај који је испевао ову песму овде је с нама... Ево га позади, с бомбама... у одреду Војводе Вука!

И одмах одјекну командантов глас:

– Добровољац Ракић, напред!

Чуо сам све, али нисам могао ни да коракнем. Чак ни да отворим уста. Рукавом од шињела заклонио сам лице и пустио сузе... први и последњи пут тада.

Постоји више сведочанстава о овом догађају. По упечатљивости, један запис не заостаје за Ракићевом причом. Доносим га:

Када је војска била на Газиместану, један млади официр говорио је стихове Милана Ракића: „Силни оклопници, без мане и страха...” Официр из комитског одреда трчи према команданту и рапортира: „Господине пуковниче, песник Милан Ракић, чије стихове говори овај млади официр налази се у одреду.” Пуковник заповеда: „Милан Ракић три корака напред!” Милан Ракић од силног узбуђења не може ни да коракне. Зато се чује нова команда: „Одред три корака назад, осим војника Милана Ракића.” Затим још једна команда: „Три пут ура за песника Милана Ракића!” Док се орио Газиместан, Ракићу су текле сузе...

Ипак, казивања Ћурчинова и Ћуричићева остала би непотпуна без два фрагмента Ракићевог приштинског писма жени – упућеног 10. по старом, 22. октобра 1912. године по новом календару:

Јуче, уторник, на челу једне колоне уђох у Приштину. Још сад не могу да се стишам и да мирно пишем о свему што се за ово неколико дана догодило. Главно је да је све било добро и да је Косово освећено.

Ја сам врло добро, боље него у Београду. [...]

Овакве догађаје што сам видео сматрам као нарочито доброчинство неког провиђења...

Ратника Милана Ракића краљ Петар Први уздигао је у ред великих јунака Првог балканског рата: одликовао га је Златном медаљом за храброст.

У Првом балканском рату учествује до уласка српске војске у Приштину.

У другој половини новембра прати аустроугарског изасланика Теодора фон Едла, који на Космет долази да би утврдио истину о такозваној „призренској / Прохаскиној афери". Децембар месец проводи у Лондону, као члан српске делегације на Конференцији о миру између балканских држава и Турске; задужен је за питање разграничења с Албанијом.

По избијању Првог светског рата распоређен је у Ратни пресс-биро, потом, 1915, за саветника Српског посланства у Букурешту. Никола Пашић, председник владе, даје налог да се у вези са „Црном руком" и суђењем Драгутину Димитријевићу Апису и другим „црнорукцима" од Ракића узме изјава.

Мењају се потом градови и државе Ракићевог дипломатског службовања: Стокхолм, Лондон, Копенхаген, Софија, Рим.

Српска краљевска академија бира га 1921. за дописног члана.

БОЛЕСТ И СМРТ

Побољева све више, у два наврата 1928. и следеће године лечи се у Давосу. Године 1929. одбија понуду краља Александра да постане министар иностраних послова Југославије. У априлу 1933. долази у оштар начелни сукоб с министром иностраних послова Богољубом Јевтићем. Бесан због Ракићевог одбијања, Јевтић ранију идеју краља Александра, да Ракића треба пензионисати, брзо спроводи у дело. Указ о Ракићевом пензионисању потписан је 29. априла. Зналци прилика у југословенској дипломатији из тих година сматраће, међутим, да је заправо Ракић тај који је службу *напустио.*

У фебруару 1934. изабран је за редовног члана Српске краљевске академије; болест му не дозвољава да одржи приступну беседу о Љубомиру Ненадовићу као путописцу. Почетком априла

постаје председник Београдског ПЕН клуба (на овом месту остаће до смрти).

У јулу 1936. издржава прву тешку операцију. Здравље се не поправља: рак му разједа утробу, прелази на јетру. Одлази у Чешку на бањско лечење.

Године 1938, по повратку из Чешке, председава на комеморативном скупу Београдског ПЕН клуба посвећеном личности и делу Момчила Настасијевића, преминулог 13. фебруара.

У марту 1938. издржава другу тешку операцију у санаторијуму др Бержереа у Неију, где се опоравља три месеца, без видног побољшања. Напушта Француску 24. јуна и, на путу за Београд, задржава се у Загребу. Тридесетог јуна увече, у 21 час, после узалудне нове операције, умире у санаторијуму др Антуна Готлиба, на Сребрњаку (Загреб).

Земни остаци песникови пренети су у Београд и 2. јула изложени у цркви Светог Александра Невског. У 16 сати одржано је у цркви посмртно опело, у присуству српске уметничке, научне, дипломатске и војне елите. У име Друштва старих четника погребу је присуствовао војвода Дуле Димитријевић. У цркви, чинодејствовао је владика рашко-призренски Серафим (Јовановић) са девет свештеника; ту се он од Ракића опростио у име своје епархије и свих Косоваца. Пред црквом је над одром песниковим први говорио председник Српске краљевске академије Александар Белић. Над гробом, последњи се од песника Газиместана опростио Божин Симић, црнорукац, комита, сарадник Ракићев на косовскометохијским пословима; он је говорио о Милану Ракићу као националном раднику, дипломати, четнику и човеку.

ПЕСНИК

Ракићев дипломатски, државно-политички ангажман од 1905. до 1933. године представља једну страну националног рада. Друга раван његове људске егзистенције нашла је исходиште у поезији. Прве стихове написао је 1891, последње 1936. године. Иза себе оставио је укупно седамдесет једну песму, од којих је осам песама објављено постхумно.

На уласку у српску књижевност Ракића је дочекао Јован Скерлић, судом да је „успео да својим снажним талентом одскочи од... гомиле расплаканих стихотвораца". Из поезије и из живота испратила га је Исидора Секулић речима: „Имали смо га као кнеза маште и песме."

У своме стваралаштву Ракић се од почетка исказао као оригинална и непоновљива појава: нов по сензибилитету, по језику,

по ритму, по осећају, по имагинацији. Определивши се за јампски једанаестерац и симетрични дванаестерац, он мелодијски говор семантички и звучно продубљује и шири међусобним преливањем редака и строфа, што унутрашње поље чврсте спољне форме чини флуиднијим и спиритуалнијим изразом бића и песме. То је назначио већ у првој збирци програмским изрекама и синтагмама: „Разби предрасуде и калупе старе", „нов језик с новим осећајем", „силно задовољство осећати све" – што се на битан начин одразило не само на артифицијелну већ и на тематско-мотивску сферу песама, а одатле на њихова социјална и животно-философска значења.

Песимистички поглед на свет темељна је особина свеукупнога његовог стварања и доживљаја живота, како кад пева о жени и љубави, чулним узлетима бића, васкрсној симболици природе, тако и кад као теме узима друштвени јад, болест, старост, општу пролазност свега на свету, смрт.

ЦИКЛУС „НА КОСОВУ"

Ако одложимо љубавни и метафизички круг песама, остају поетика и симболика историјских, предачких, родољубивих стихова сабраних око наслова „На Косову", најлепшег циклуса српске патриотске поезије. Сва искуства европског песништва, сва сила националнога песничког наслеђа, све формално и дубинско реформаторство српске лирике „златнога доба" слили су се у карактер слика, сигнала, значења и, коначно, у истину и пророчански смисао овога јединственог циклуса. Зато ваља васпоставити његов историјат. Све ове песме настале су у време ауторовог косовског службовања и све су инспирисане прошлошћу и савременошћу, истином и лепотом, духом Косова и Метохије у простору и времену. По редоследу појављивања, то су песме: „Минаре" (1905), „На Гази-Местану", „Симонида" и „Божур" (1907), „Јефимија" и „Кондир" (1910), „Напуштена црква" и „Наслеђе" (1911). Највише их је објављено у *Српском књижевном гласнику* (4), остале су расуте по Српству: у *Алманаху српских и хрватских писаца* (2), по једна у *Босанској вили* и *Политици*.

Није тешко васпоставити опште духовно значење и друштвеноисторијски смисао Ракићевих родољубивих стихова:

Песнику се најпре показује косовско минаре, бело изнад црних кућа, симбол Османскога царства, турске власти.

Тмурно расположење и бол што су га тако захватили при ступању на косовско тле у трима потоњим песмама замењују – стихијом једне нове и моћне, у исто време епске и субјективне, самопосматрачке имагинације и речитости какву српско родољубиво

песништво дотад није имало ни познавало – слике крвавих божура, јуриша силних оклопника, чета које на бојном пољу падају једна за другом.

Затим му се у визији јавља Арнаутин који боде очи краљици Симониди на фресци, па монахиња Јефимија како плаче над српским племеном „које обухвата тама", док „светлости нема на видику целом".

Запевање и плач Старе Црне Госпе преноси се онда на стару икону у напуштеној цркви, на којој, „очајан и страшан, Христос руке шири, / Вечно чекајући паству, које нема".

У песми „Наслеђе", последњој по настанку, догађа се, међутим, преокрет – мит и предање постају активан чинилац историје и песникове садашњости: чин идентификације лирског субјекта остварује се у димензији која временске појавности доживљаја свенародне страдалничке повести (релација: *некад–сад*, у преименованој атрибуцији: *сјај–тама, мит–култура*) брише као неонтолошки израз бића, што значи да етничка одређеност прераста у генеричку предодређеност, замрла колективна свест у пробуђену националну самосвест и спремност да се изазов прошлости прихвати као одговорност за будућност.

Најбоље се то види у завршним строфама „Наслеђа":

Ја осећам ипак, испод свежих грана
И калема нових, да, ко некад јака,
У корену старом струји снажна храна,
Неисцрпна крепкост старинских јунака.

Све ишчезне тада. Заборављам бољу,
А преда ме стају редом преци моји,
Мученици стари, и јунаци који
Умираху ћутке на страшноме колу.

Групишући песме у циклус с насловом „На Косову", Ракић се, међутим, држао не хронолошког већ семантичког критеријума распоређивања. По том мерилу на прво место дошла је песма „Божур"; иза ње уследиле су: „Симонида", „На Гази-Местану", „Наслеђе", „Јефимија", „Напуштена црква" и, у епилошкој функцији, „Минаре". Таквим прераспоредом песама њихова значењска тежишта примила су, с једне стране, додатни општи смисао, а с друге оформила још и надређено симболичко језгро садржано у песми „Наслеђе", позиционираној у сам центар циклуса.

По страни је остала осма косовска песма, „Кондир", синтеза надвремених, вишесмислених мотива живота, љубави, витештва,

части, смрти. У *Новим пјесмама*, другој и последњој својој збирци (која ће у Београду изаћи пред крај 1912), песник ће, међутим, ову песму повластити тако што ће јој дати положај уводне песме у збирци. При коначној редакцији, у завештајној књизи своје поезије – *Песме* (1936) – ранијој привилегији додаће нов значај: „Кондиру" ће доделити улогу пролога свеукупном свом стваралаштву у стиху.

С Ракићевим косовским песмама живело је и њима се напајало све Српство, не само Стара Србија, мада она највише. Један савременик, Александар Арнаутовић, забележиће како је с Ракићем цело једно поколење гледало симболично црвени божур, туговало за Симонидиним очима, заклињало се над заветом Газиместана, крстило се пред очајним и страшним Христом *Напуштене цркве*, слушало глас Старе Црне Госпе, сневало о слободи и старој слави...

Скерлић је ове Ракићеве песме назвао дубокима, наглашавајући притом да „свесну, разумну љубав према своме народу нико није боље изразио но Ракић, у песми 'На Гази-Местану'".

Уопште, нема међу Ракићевим родољубивим песмама остварења које се по своме социјалном значењу и непосредном утицају може упоредити са газиместанским стиховима. Исидора Секулић означује их као сигнале и печате.

Лозинка поколења, песма-порука „На Гази-Местану" могла је деловати тако освешћујуће не зато што је то песма која паразитски живи од косовског мита већ стога што она тај мит оживљава и преображава (Никола Кољевић), уздижући га истовремено, посредством једне сугестивне и сликовите, само Ракићу својствене песничке реторичности, на висине пророчанства које, самим тим што се јавља као израз јединства Ракићевог друштвеног и духовног бића, подразумева крајње доследно поступање у животу, безуслован избор – лично прегнуће, индивидуални чин.

ЧОВЕК У СВЕМУ ИСТИ

Године 1939, у тексту који је имао да васпостави лик недавно умрлога песника, стари друг и префињени тумач његових стихова Богдан Поповић призваће у сећање управо косовске године Милана Ракића: „Такав је то био човек, увек и у свему исти: као родољуб у Приштини, као борац у рату, као човек код кога су после речи долазила дела, после песме 'На Гази-Местану' одлазак у добровољце."

Такав човек, увек и у свему исти.

Григорије Божовић, најбољи косовскометохијски приповедач, блиски Ракићев сарадник у његовим приштинским годинама, запи-

сање 1938. године: „Као год што је отмено људско биће Милана Ракића као најнежнијом куjунџијском срмом уплетено у његово песничко стварање, тако је и његов национални, његов српски лик на један врло танан начин, само њему својствен, снажно урезан у оно мало дивних његових националних стихова. [...] Да, национални Милан Ракић био је онакав како је и певао...”

Зашли смо, ево, у поље карактерологије.

По свему „човек у себе окренуте амбиције”, како ће записати Исидора Секулић, Милан Ракић био је познат са особине да говори о другима, често усхићено, о себи никад и никако. То ћутање о себи открива основ његове личности – природу правога, по срећном изразу Тодора Манојловића, „елитног човека”. Манојловићев појам „елитног човека”, при томе, не налази своју срж међу чиниоцима културног или психосоцијалног порекла, већ у *надмоћи* какву може пружити једино морал: „Свака је права супериорност, у суштини, етичка, човечанска супериорност – и нема праве песничке или уметничке величине без *човечанске величине.* Пример Милана Ракића, поново и најсвечаније, потврђује ту истину – и чини нам се да је у томе главна вредност и најдубљи значај његове појаве.”

Јован Дучић је одређенији. За њега је Ракић човек „сав [...] интегралан, сав затворена линија”, то јест личност у којој нема ничег „наполовичног, условног, конвенционалног”.

Дучићеве речи у извесном су смислу коментар Ракићевог људског, песничког, интелектуалног *вјерују* изнетог у једном писму: „Ја сам се увек старао да ономе што ја осетим, дам карактер општости, и има пуно људи, с којима сам одличан пријатељ, а који не само од мене нису чули ништа о мојим осећањима, него нису могли ни наслутити да ли се у опште што у мени и шта дешава, толико ми је нелагодно уплитати себе и упознавати друге са стварима које се мене тичу.”

На шта је, међу осталим, ту Ракић мислио показује епизода коју ће евоцирати Коста Ст. Павловић: „Милан Ракић посланиковао је пуне две године у Копенхагену са песником Полом Клоделом [француским нобеловцем за књижевност]. Добро су се знали и често састајали, и обојица су напустили Копенхаген фебруара 1921 – Ракић [је отишао] за Софију, Клодел за Токио – а Клодел није сазнао да му је Ракић био колега не само у дипломатији, већ и у песништву.”

Године 1940, у огледу „Милан Ракић – човек, песник, Србин и западњак”, Станислав Винавер дефинисаће појаву пријатеља речима пуним одушевљења: „Обухватна и хармонична зграда, [...] у свему господин старог кова, grand seigneur.”

Појам *ꙗосꙋдина*, кад је о Милану Ракићу реч, одмах нас води ка једном упечатљивом сећању Бориславa Михајловића Михиза: „Када сам једном, давно, – пише Михиз – упитао Иву Андрића: 'Како сте то Ви, полазећи и долазећи из најдоњег босанског караказана, успели да постанете такав Господин?', лецнуо сам се од сопственог питања... Очекивао сам да ће се [Андрић], по обичају, смркнути и затворити. Зачудо, само се осмехнуо и одговорио: 'Нисте ви познавали Милана Ракића. Он је био господин!'"

Тај и такав господин знао се, ипак, у неким само њему знаним часима, отворити и проговорити о себи. Младом песнику Миодрагу М. Пешићу је, тако, поверио: „Песме су за мене причешће."

Из тога Ракићевог признања, из те тачке гледања, Ракић је до данас остао непрочитан.

(Беседа одржана у Матици српској у Новом Саду, 17. марта 2026)

ДУБРОВАЧКА КЊИЖЕВНОСТ У МАТИЦИ СРПСКЕ ИСТОРИОГРАФИЈЕ СЛАВКА ПЕТАКОВИЋА

Славко Петаковић, *Токовима књижевне историје – дубровачка књижевност у матици српске историографије*, Српска књижевна задруга, Београд 2026

Књига рагузеолога Славка Петаковића *Токовима књижевне историје* сачињена је од шест целина: „Приступ", „Књижевноисторијски расток", „У оку олује: између монизма и дуализма", „Идеолошко поречје", „Ка врелу традиције" и „Свод"; на крају књиге су „Регистар имена", „Белешка о књизи" и „Белешка о аутору". Аутор монографије у уводном делу истиче разлоге њеног настанка, јер му је намера била да истражи на основу којих критеријума је у српској науци о књижевности разматран идентитет дубровачке књижевности, као и њено место у оквиру српског културно-националног корпуса; при томе је узео у обзир заокружене историографске представе које целовито приказују српску, или у извесним случајевима југословенску књижевност као историје дубровачке књижевности. У књигу су укључене и историје књижевности хрватских аутора (Ш. Љубић, В. Јагић, Ђ. Шурмин, А. Барац и др.), релевантне за централну тему књиге, до тренутка када су се српске и хрватске историографске визуре раздвојиле у погледу идентитетског означавања дубровачке књижевности; с обзиром на то, није праћена хрватска историографија, јер не улази у тематику монографије. Књижевноисторијске токове С. Петаковић је функционално употпунио повесним, политичким и идеолошким чиниоцима са којима су били повезани.

Наредна поглавља књиге показаће да је она као допринос српској рагузеолошкој традицији пружила истински поуздан ослонац за даља истраживања у области дубровачких студија. Евоцирајући у поглављу „Књижевноисторијски расток" Доситејево уверење да род и језик представљају стожере суштинског идентитетског одређења, који имају супремацију над свим осталим у хијерархијском поретку, аутор га илуструје на примеру Дубровника. Свест о његовом значају за словенску матицу и Србе огледа се како у замисли владике Петра I Петровића Његоша о Славеносрпском царству, чија би престоница била у Дубровнику, тако

и у песничком делу Петра II Петровића Његоша, које одражава његову свест о драгоцености наслеђа дубровачке књижевности. Пратећи хронолошки ток књижевне историје, аутор издваја есенцијалне ставове проучавалаца дубровачке књижевности, потцртавајући и све оно што је у распону од XVIII до XXI столећа у појединим изворима контрадикторно, недоследно и неаргументовано. Почев од Шафарикове промене става – по којој се „српска књижевност" односи само на књижевност православних Срба, иако је испрва дубровачку књижевност експлицитно укључио у српску литерарну традицију – преко Ј. Добровског и Ј. Копитара (дубровачки дијалекат сврстава у српски језик), Славко Петаковић нарочито наглашава гледиште Вука Караџића о српском језику као интеграционом чиниоцу национално-културног обрасца којим су говорили Дубровчани; дакле, Дубровник је у највећој мери допринео стандардизацији српског језика, јер је говор Дубровника интегрални део источнохерцеговачког дијалекта. Аутор напомиње да на основу проучавања дубровачких докумената од XV до XVIII столећа велики број примера јасно потврђује да је у питању српски језик, а у даљем току излагања пружа конкретну и детаљну аргументацију. И поред тенденциозности културно-језичке слике прилика у Далмацији потекле од И. Кукуљевића Сакцинског (који страхује од могућег Вуковог утицаја за којим су се повели „млади мудраци из Дубровника", сматрајући „да је њихов језик српски"), документарни извори говоре супротно; илустративан пример по избору аутора књиге односи се на извештај из XVII столећа дубровачког поклисара Мата Гундулића, који потврђује да су Дубровчани одредницу „словински" користили за српски језик, као и да су употребљавали термин „српско писмо" за писмо на коме су водили службену кореспонденцију. Један од примера несистематичности и конфузности у изношењу књижевноисторијских закључака у XIX веку је начин резоновања Ш. Љубића, који појам „словенски" употребљава за језик XVI и XVII века у Дубровнику, без образложења га тумачећи искључиво као синоним за хрватски језик; спорно је, истиче аутор, и Љубићево укључивање делова „југословјанске" књижевне баштине у корпус хрватске књижевности, што је учињено и са целокупном књижевношћу Далмације и народним епским песмама, од којих већина заправо припада српској књижевности. Јачању кроатоцентричног погледа на историју књижевности јужнословенских народа допринео је и В. Јагић, изједначавајући хрватску и дубровачку књижевност. Чињеница је, истиче С. Петаковић на основу прецизних извора, да Јагић, као и Сакцински, занемарује оно што је истина, односно да се хрватски језик помиње у Дубровнику у неколико наврата углавном у поетском изразу и из посебних разлога, као што су и Дубровчани често у службеним актима од XV до XVIII столећа свој језик звали српским. Насупрот неодрживим исказима појединих хрватских књижевних историчара стоје постојани аргументи

М. Решетара који, истиче аутор, извиру из помне анализе рукописних језичких споменика на основу којих је доказано да је Дубровник био херцеговачко-јекавски и никад чакавско-икавски; у политичком и етничком погледу био је аутономан, будући да су се житељи изјашњавали као Дубровчани. Решетар наглашава да је Град у језичком смислу био српски, док је дубровачку књижевност назвао „нашом"; када се стари романски град посрбљавањем староседелаца у извесној мери у погледу језика претворио у српски град, Дубровчани су свакако сачували своју индивидуалност. У прилог објективном сагледавању ове проблематике С. Петаковић наводи идеје дум Ивана Стојановића, католичког свештеника у Дубровнику који је истицао своју српску националну припадност. Анализирајући његову знамениту *Дубровачку књижевност* из 1900. године, аутор напомиње како је велика пажња посвећена специфичности дубровачког говора, јер у Дубровнику „говори српски чак и онај део интелигенције, који је најпротивнији Словенству"; посебност дубровачког говора проистиче из комбинације латинског са словенским, преузетим од суседних саплеменика Срба, а потом и са италијанским и француским језиком.

Илуструјући своје ставове о позицији дубровачке књижевности у српској историографији великим бројем доказа из научне и архивске грађе, Славко Петаковић је минуциозно и на објективан начин у средишњим поглављима књиге представио комплексна идеолошка трвења током XX и XXI столећа. Он истиче да је историја књижевности демитологизовала идеју о континуитету српско-хрватског јединства, откривајући да се историјски уобличени духовни садржаји српске и хрватске културе противе интегративној културној концепцији; при томе, посебан проблем представља настојање да се дубровачка књижевност идентитетски одреди. С једне стране, српски историографи истичу став по коме језичка и етничка својства Дубровника конституишу карактер дубровачке књижевности, пружајући сведочанство о њеној уклопљености у српску културно-националну сферу; дакле, српски народ је обједињен језиком који га повезује, а унутрашња веза био је штокавски источнохерцеговачки дијалекат чији је егземплар говор Дубровника и – у уметничкој стилизацији – дубровачка књижевност. С друге стране, истиче Петаковић, историчари књижевности хрватске провенијенције су – попут Љубића, Јагића и Шурмина – уводили критеријуме вере и писма при раздвајању културног ареала, па је дубровачка књижевност кроатизована и по језичком критеријуму у време илирског покрета, тврдњом да је штокавско наречје у основи хрватско. Циљ оваквих назора био је, сматра аутор, истицање искључиво хрватског права на дубровачку традицију, јер се штокавска језичка основа, карактеристична за Дубровник, потиснувши кајкавски и чакавски, наметнула као пресудни интеграциони фактор у креирању хрватског културног простора. С обзиром на овакве

позиције, дошло је крајем XIX столећа до раздвајања српске и хрватске историографске визуре. Српска историографија пошла је од свести о томе да је један народ тамо где је један језик, обликујући с тим у складу периодизацију према којој дубровачка књижевност улази у „други одељак" српске књижевности. Од Стојана Новаковића до Павла Поповића и његовог *Прегледа српске књижевности*, српска историографија је постојано на теоријско-методолошкој и практичној равни пружала доказе о веродостојности својих становишта. Павле Поповић представља, јасно напомиње аутор, најдрагоценије средиште у развојној линији српске историографије, јер је акрибичним истраживањем оригиналне грађе из разноврсних извора, у првом реду из дубровачког архива, утемељио београдску рагузеолошку школу и истакао да је дубровачка књижевност српска бар колико и хрватска; двоструки идентитет је, истиче аутор, Павле Поповић одредио посматрајући га уједно као гранично и посредничко између српске и хрватске културне сфере. Славко Петаковић такође не заобилази ни гледиште Јована Скерлића, ватреног заговорника југословенског окупљања, који је предлагао компромис између Срба и Хрвата, исказан у општем прихватању екавице и латинице; тако је он дубровачку књижевност неосновано сврстао у хрватску књижевну традицију, поричући њене везе са „новом" српском књижевношћу. Овакву визуру прихватио је и Давид Богдановић, који је, према речима аутора, због гравитирања ка католичкој културној сфери дубровачку књижевност сврстао у хрватску. Настојећи да успостави научну основу идеји југословенства, Павле Поповић је у *Југословенској књижевности* дубровачку књижевност презентовао као интеграциони чинилац на југословенском простору, што није имало нарочитог одјека у историји књижевности јер, сматра аутор, није било утемељено на научним основама. Аутор такође критички сагледава и неодрживост тенденције да се у југословенској држави конститутивни народи споје административно-бирократским путем; илузорно је било, напомиње он, да се култура обликује политичком одлуком, што је планирано и на подручју историје књижевности, у првом реду приликом идентитетског одређења дубровачке књижевности и њеног уткивања у југословенски културни оквир. И друга Југославија је исказивала сличне тежње, покушавајући да спроведе културну стратегију политичким средствима. За разлику од времена Краљевине, напомиње С. Петаковић, власти комунистичке Југославије усмериле су репресију првенствено ка српским историчарима књижевности, чија становишта о дубровачкој књижевности нису била у складу са званичним гледиштем; позивани су на кривичну одговорност академици и универзитетски професори који се нису одрекли традиционалног српског историографског тока и који су одбили да признају искључиво хрватско право на дубровачку културну баштину.

Српски рагузеолози и у првом реду београдска рагузеолошка школа коју чине наследници П. Поповића (П. Колендић, Ј. Тадић, Д. Павловић, М. Пантић, З. Бојовић) – истиче аутор – истрајно су теоријско-методолошки развијали рагузеолошке студије, имајући на уму као *credo* Поповићев став да се исправни судови у историји књижевности могу изводити искључиво на основу директног истраживања изворне грађе и само на научној основи. Славко Петаковић заокружује своју исцрпну анализу увидом у раскид идеолошких стега до којег је дошло крајем XX века, те је дубровачка културна традиција слободно обухваћена књижевноисторијском перспективом; о овоме сведочи капитално дело с почетка XXI века, тачније из 2014. године – *Историја дубровачке књижевности* Злате Бојовић – које потцртава флуидност културних струјања и поетичко-стилских прожимања хуманизма, ренесансе, барока и просветитељства у особеном окружењу дубровачке традиције. Одбацивањем идеолошких окова стекли су се услови да дубровачка књижевност, према речима аутора, „без зазора буде контекстуализована у склопу српског културног канона"; он додаје да су се појавила драгоцена издања посвећена дубровачким писцима у оквиру изучавања културноисторијске баштине српског народа, при чему нарочито издваја репрезентативну антологијску едицију *Десет векова српске књижевности* и у оквиру ње, уз приређивачки труд З. Бојовић, књиге: *Поезија Дубровника и Боке Которске*, *Џиво Гундулић* и *Марин Држић*. Најзад, приказујући у својој књизи комплексну и дуговеку развојну линију српске филологије, која је дала изузетан допринос проучавању дубровачке културне и књижевне историје, Славко Петаковић истиче лексикон *Дубровачка књижевност у српској историји књижевности. Речник проучавалаца*, који је 2026. године, након једне деценије, издат по други пут. У целости гледано, јединствен и неизмеран допринос српској рагузеологији пружа управо монографија Славка Петаковића – *Токовима књижевне историје*, која заокружује целокупно досадашње истраживање проблема дубровачке књижевности у српској историографији, као драгоцену компоненту културно-националног идентитета.

Проф. др Гордана С. ПОКРАЈАЦ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за компаративну књижевност
gordana.pokrajac@ff.uns.ac.rs
ORCID: 0000-0002-5619-1366

О ПАВИЋУ – ПАВИЋ

Иван Павић, *Неки тренуци из живота са Милорадом Павићем*, Агора, Зрењанин – Нови Сад 2026

Неки тренуци из живота са Милорадом Павићем сведочанство је о приземности великих људи. Иван Павић веже нит објективности и емоција у једном интимно-породичном окружењу. Наиме, већ у самом наслову аутор нам приказује своју одмереност и фрагментарност у писању, али и свепрожимајућу уметност као вид живљења породице Павић. Из самог наслова закључујемо да ће нас писац ослободити вишка информација и бити фокусиран само на конкретне тренутке, изабране по властитом осећају. Иван Павић приказује скромност живљења и слике свакодневне рутине породице. Дело почиње у најранијим данима његовог живота, заправо од прве године, и прати његове изабране кључне животне тачке. И сам у првим редовима књиге наводи да су то неки њему битни догађаји којима је био сведок, али исто тако и доживљаји у којима је Милорад Павић имао одређену, пре свега очинску улогу. Последњи сегмент, назван „Након 2009...", заправо је кратак преглед подигнутих споменика након пишчеве смрти. А сама 2009. година обележена је у ауторовим сећањима очевом реченицом коју је изговорио у једном од њихових сусрета, како је све већ у животу учинио и завршио и како нема шта да ради, што је, на неки павићевски начин, опет, антиципација краја једне фазе, а време преласка у други облик. Занимљив је крај приповедања сећања, јер бива изговорен у духу пишчеве поетике – „Повремено читам неке од Милорадових књига и тада имам утисак да је и даље жив. Понекад се са њим, као и са Бранком и Јеленом, сусретнем у сновима".

Неколико тема о којима Иван Павић пише познато је из Павићевих разговора са Милошем Јевтићем,[1] Аном Шомло[2] и Танасисом Лаласом,[3] али нам аутор ипак доноси причу из једне друге перспективе. Већ кроз првих неколико страна приказује нам Милорада и Бранку као родитеље који највећу пажњу посвећују образовању своје деце, са понеком анегдотом, попут оне да је разлика између добрих и лоших ђака у томе што добри ђаци уче онда када треба, а лоши тек када добију слабу оцену. И управо овакве фразе нам говоре о њиховој једноставно изговореној тачности, о употреби изрека и гнома које су део традиције и које смо сви чули по први пут од родитеља, као што је Иван чуо од Милорада да су

[1] *Разговори са Павићем*, Научна књига, Београд 1990.

[2] *Хазари или обнова византијског романа*, БИГЗ, Београд 1990.

[3] На енглеском насловљено као *A Conversation with Milorad Pavic*, али је често цитирано и објављивано под називом *As a Writer, I Was Born Two Hundred Years Ago*, 1997.

у лажи кратке ноге. Аутор пише и о незаобилазној посвећености родитеља деци – од приватних часова страних језика до сликања. Често су у кући употребљавали ту генерацијску разлику у односу родитељ/дете, како би своју децу „натерали" да буду још бољи ученици, говорећи им то кроз слике свог школовања за време бомбардовања Београда и самог рата. На тај начин асоцијативно су повезане приче о бомбардовању и ослобођењу Београда, о чему је Иван слушао од свог оца. Кроз слику бомбардованог Београда приказује нам и личну историју – од спасавања малог Милорада Павића од стрељања, па до оних дечјих, које су остале у лепом сећању, где отац и његов пријатељ помажу партизанима и црвеноармејцима. Приповедање о рату бива завршено Милорадовом констатацијом да ако опет дође до рата – земља ће се распасти као тиква, управо због прича о братству и јединству.

Неке ствари о којима Иван Павић говори јасно указују на његову фрагментарност приказивања – таква су поглавља попут приче о куповини кола или ваншколским активностима, одласку у лов, сегментима који наводе све људе с којима се породица Павић дружила (мада и у тим одељцима има кратких цртица, попут објашњења Андрићевог асоцијалног карактера и тога како су приче о дружењу с њим дезинформације), или прича о одбијању куповине антене за телевизор, чему се Милорад дуго противио. Неки од фрагмената су чисто осликавање друштва тадашњег времена, при чему се посебно истиче сећање на тест из опште историје. Не треба изоставити ни причу о позоришним комадима из 1972. године, који су се бавили хуманизацијом Исуса или проблемом вере и уметности.

Како и сам наводи, 1974. година била је прекретничка за целу породицу – Иван завршава Осму београдску гимназију, а Милорад се запошљава на факултету у Новом Саду, где му је као асистент „додељен Сава Дамјанов", за којег се убрзо испоставља да им је у сродству. Управо кроз приказ те 1974. године видимо како син заправо допуњује (добро) познате чињенице о оцу неким детаљима из живота како би им додао мало боје и живости. На тај начин, он у писана црно-бела сећања и чињенице из живота сликарском четкицом уноси боје.

Посебну пажњу заузимају сегменти који се баве очевим промоцијама (и каснијом породичном сарадњом). Наиме, једна од првих анегдота јесте она с промоције *Историје српске књижевности барокног доба*, где се након промоције Иван писцу обратио са „тата", што је у Милораду изазвало збуњеност, али и прекор и грдњу породице. Али, неоспорно, највећу пажњу Иван ставља на своју ликовну сарадњу са оцем, где говори о најзахтевнијој од свих – о прављењу тарот карата за роман *Последња љубав у Цариграду*. Њихова сарадња отпочета је и много раније, 1982. године, када је Иван радио насловну страну за збирку прича *Руски хрт*, која је и добила име по хрту који је живео са њима. На неки начин, пре-

дочена нам је и цртица из живота о настајању *Хазарскоī речника*, у којој на ћеркино питање шта ради са листићима из машине Милорад одговара да не зна. И да му је управо та навика деце, да читају насумичне ствари из енциклопедија у породичној библиотеци, дала идеју за писање романа уобличеног као енциклопедија, што нам је још један доказ црпљења инспирације из кружока породице и најближег окружења. Наравно, не треба изоставити ни лето те чувене 1985. године, када породица није имала свој простор и мир од новинарских екипа које су долазиле у дом Павића због *Хазарскоī речника*. Две године након тога наступила је породична сарадња оца и сина, за дело *Предео сликан чајем*, чији је наслов инспирисан анегдотом из живота, јер је Иван, за потребе сликања, просипао чај по папиру. Не треба изоставити ни Павићеву књижевну помоћ сину приликом отварања изложбе у Паризу 1990. године, где је с Милорадом уобличавао текст „Сликар и Буда". Врхунац породичне креативне сарадње била је 2005. година и оснивање чувене Галерије „Феникс", у чијем су отварању и стварању учествовали сви. Чак је и сам назив „Феникс" могао бити симболички значајан и подразумевао да се обнавља све оно што је срушено, а морало би да се ревитализује. Иако је помагао рад и стварање галерије, Милорад се никада није појављивао на отварањима изложби, а мајка Бранка је водила галерију све до 2012. године.

Један од занимљивијих сегмената књиге је и Милорадова констатација да Бог треба да сачува човека од славе под старе дане, уз тврдњу да ништа у животу не пролази брже од славе, што је занимљиво ако узмемо у обзир чињеницу колико се о њему и данас и пише, говори и чита. Премда је било покушаја да се његова слава угаси, дело је ипак показало својеврсну павићевску бесмртност и немогућност пада у заборав. На том трагу, за Павићева дела смрти нема, а у том контексту, како је и Црњански рекао, (за Павића) има само сеоба. О Павићевој светској слави након *Хазарскоī речника* говори и ситуација (не)могућности добијања визе за Француску, за коју је сазнао и тадашњи председник Жак Ширак. С друге стране, у сећањима Ивана Павића видимо како Милорад тврди да његова супруга није издржала његову славу, и да је на неки начин то разлог разлаза у породици, о чему аутор не пише ништа експлицитније од констатовања да после Милорадовог пријема у Академију ништа више није било исто.

Почетком двехиљадитих Павић је на питања шта је кућа одговарао да су то његове књиге. У том периоду се и у Ивану јавља жеља за прозним писањем, о којем никада није информисао оца – да је написао причу „Вампировић". Услед породичних турбуленција, настајале су разне спекулације о новом Милорадовом животу, и те чињенице Иван Павић ни у једном тренутку експлицитно не негира, већ их помиње између редова, тако да пажљив читалац може разумети шта је писац желео

да каже. Један од таквих фрагмената је и развејавање приче о томе зашто је пред крај живота становао у стану који је наследио од тетке Емилије и тече Ђорђа Живановића у Јевремовој улици, а не у Браће Барух. Наиме, одговор је био сасвим практичне природе – у згради у Улици браће Барух није било лифта, а писац се теже кретао.

Иван Павић у писању бива конкретан, јасан и концизан, што његов стил чини пријемчивим. Не треба изоставити ни живописни стил, који представља посебан квалитет књиге. И сама чињеница да се бави писањем хаику поезије говори о могућности, али и способности, писања значењски комплексног текста у сажетој форми. Не треба изоставити ни то колико су ова сећања Ивана Павића битна за будуће токове књижевне историје, јер је дао нове аспекте Павићевог живота и процеса стварања, као и повод да се о делу Милорада Павића тек пише, што даје утисак да је његов опус на почетку новог таласа рецепције.

Јана Д. БАБИЋ
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Мастер студије
jana.babic99@hotmail.com
ORCID: 0009-0000-1825-3610

ЧИТАЊЕ, ТУМАЧЕЊЕ И МИШЉЕЊЕ С ТОЛСТОЈЕМ

Јасмина Ахметагић, *Књиīа о Толсто̄ју: смисао живо̄та и духовни пӯт*, Блум издаваштво, Београд 2026

Писати данас књигу о Толстоју носи са собом велики изазов. Не зато што је о овом писцу и његовом опусу све речено – таква тврдња, уосталом, никада није нарочито уверљива када је реч о великим писцима – већ зато што огроман корпус „толстојевистичке" литературе свако ново читање приморава да одмах одговори на питање сопственог разлога и иновативности. Јасмина Ахметагић то питање не заобилази. Њена *Књиīа о Толсто̄ју: смисао живо̄та и духовни пӯт* почиње готово исповедним признањем нелагоде пред огромним опусом пишчевих сабраних дела и још импозантнијом библиотеком написаном о њему, али се управо из те нелагоде рађа методолошки продуктивна одлука: уместо трагања за још једним „непрочитаним" Толстојем, ауторка се препушта ономе што назива „читање, тумачење и мишљење с Толстојем" (8). Та формулација могла би стајати и као ненаметљив мото читаве књиге, јер је овде Јасмина Ахметагић најпре врло прозорљив читалац, потом изванредан тумач, а на концу пажљив синтетичар.

Пред читаоцем није монографија која жели да обухвати читав Толстојев опус, још мање је то књижевноисторијска синтеза. Избор је свесно сужен на неколико тачака у којима се најоштрије испољава оно што ауторка препознаје као трајну пишчеву преокупацију: шта се дешава са човеком када изгуби подударност са сопственим животом. Зато су у средишту пажње *Ана Карењина*, *Кројцерова соната*, *Смрт Ивана Иљича*, *Васкрсење* и код нас мање позната приповетка „Отац Сергије", док се из исте перспективе чита и Љевинова духовна биографија, а књига се завршава разматрањем самог Толстоја као религијског мислиоца. Тако постављен корпус није насумичан низ студија које је накнадно повезала заједничка корица. Међу њима постоји јасно кретање. Најпре је у средишту распад или криза личности, затим искуство крајње границе, а тек потом питање могућег духовног преображаја, што књизи даје унутрашњу путању која се постепено разазнаје и која је, по мом мишљењу, важнија од њене формалне троделне поделе. То је пре свега дневник читања и унутрашњег дијалога са Толстојевим јунацима, али и испитивање њихових личности, које ауторка схвата као „динамичко јединство свести, моралног избора и доживљаја смисла, односно структура субјекта која није дата као стабилна психолошка целина, већ се непрестано обликује у односу према унутрашњим конфликтима и спољашњим егзистенцијалним ситуацијама" (10).

Прва студија, посвећена Ани Карењиној, одмах открива једну од основних особина ауторкиног приступа: спремност да се књижевни текст доведе у непосредан додир са савременим психолошким знањем, али и опрез да се књижевни лик не претвори у пацијента. Питање да ли Анино понашање одговара граничном поремећају личности постављено је зато да би на крају било показано зашто је таква дијагноза недовољна. Лимеренција, реактивна импулсивност, поремећај прилагођавања, зависност, различити адаптациони механизми – савремени психолошки појмови овде нису циљ анализе, него средства којима се прецизније описује динамика распада једне личности. У том поглављу има места на којима се може поставити питање колико је ретроспективно примењивање клиничке терминологије на фикционални лик методолошки ризично. Јасмина Ахметагић је свесна тог ризика и управо зато не допушта да језик психијатрије преузме књижевни текст. Али управо се ту показује граница таквог приступа: дијагноза, ма колико била подстицајна за читање, ипак не може објаснити Ану. Она јесте емоционално незрела, импулсивна и све зависнија од Вронског, али Толстојев роман не оставља простор за свођење њене судбине на патологију. Напротив, крајње занимљиво место ове анализе јесте запажање да и оно највредније у Ани – способност потпуног емоционалног предавања, витализам и потреба за истинским животом – учествује у њеној трагедији. Писац је не осуђује тако једноставно како се понекад мисли, а сусрет са Љевином, пред сам

крај романа, ауторка чита као готово последњи Толстојев гест саосећања према јунакињи. Тек у том тренутку постаје јаснија и улога Љевина у целој књизи. Ана своје биће утемељује у другом човеку и његовој љубави; Љевин ће, много касније, ослонац пронаћи изван себе и изван другог човека. Ову разлику Ј. Ахметагић не претвара у схематску опозицију грешнице и праведника. Љевин је и сам човек кризе и помишља на самоубиство. Код Љевина, међутим, криза на крају постаје почетак трагања за смислом; код Ане се простор живота све више сужава, све док Вронски не постане његов готово једини садржај.

Целина „Филозоф из подземља и филозоф из воза" вероватно је најнеочекиванији компаративни захват у књизи. *Кројцерова соната* чита се уз *Записе из подземља*, а веза између Достојевског и Толстоја не успоставља се на уобичајеном терену великих идеја руске књижевности. Ауторку интересује начин на који двојица приповедача говоре о себи. Њихове исповести, наизглед радикално искрене, испостављају се као сложени облици самообмане. Оба јунака наступају као људи који су нешто схватили, који свету могу да саопште непријатну истину до које други још нису дошли. Међутим, што више говоре о себи, то се јасније показује колико су далеко од самоспознаје. Овде је нарочито добро употребљен појам наративног идентитета. Њихово приповедање о себи зато никада није само присећање. Док реконструишу прошлост, они уједно граде и слику о себи коју желе да понуде другоме. Позднишев и човек из подземља манипулишу слушаоцем баш зато што најпре манипулишу сопственом биографијом. Ауторка при томе добро уочава нешто што се у идејним читањима *Кројцерове сонате* лако губи: Позднишевљеви ставови о љубави, браку, сексуалности или друштву не могу се одвојити од човека који их изговара. Ако занемаримо говорника, његов темперамент, љубомору, потребу за контролом и накнадну рационализацију убиства, његова „филозофија" почиње да звучи много кохерентније него што то у Толстојевом тексту заиста јесте.

Поглавље о *Смрти Ивана Иљича* помера тежиште са расцепа личности на искуство границе. Јасмина Ахметагић започиње готово од очигледног – Иван је човек који је живео онако како се очекивало да живи – али из те једноставне чињенице изводи добру анализу губитка личности у процесу социјализације. Код Ивана није толико реч о некој великој, погрешној животној одлуци. Пре би се рекло да је читав живот прихватао оно што се од њега очекивало, не питајући се много шта заиста жели. Професија, брак, уређење куће, круг познаника, представа о успеху, све је већ припремљено у свету којем жели да припада. Његова биографија изгледа пристојно само док се посматра споља. Зато болест у овој интерпретацији није искључиво пут ка смрти. Она први пут прекида Иванову беспрекорну прилагођеност. Користећи модел Елизабет Киблер Рос, ауторка прати фазе његовог односа према умирању, али је занимљи-

вије оно што се догађа испод тог психолошког описа: човек који је читавог живота постојао у туђим очима постепено остаје без публике и, можда први пут, приморан је да види себе. Герасимова улога зато добија много више од социјалног значења. Његова природност пред телом, патњом и смрћу стоји насупрот медицинском, породичном и бирократском језику којим се Иванова смрт прикрива и удаљава. Тело се показује као место истине.

Мало очекивано, али продуктивно, овом поглављу прикључено је поређење Ивана Иљича и Камијевог Мерсоа. Оно на први поглед изгледа као екскурс, да би се показало да ауторку заправо занимају два различита начина промашивања аутентичног постојања. Иван је готово потпуно апсорбован културним и друштвеним нормама; Мерсо покушава да остане изван њих. Ниједан, међутим, не успева да успостави живот који би био нешто више од непосредности, удобности или чулног тренутка. Ово поређење не мора у сваком детаљу бити једнако убедљиво читаоцу Толстоја и читаоцу Камија, али отвара питање које надилази оба текста: да ли се аутентичност може наћи једноставним одбацивањем друштвених конвенција, или захтева неку дубљу промену односа према себи и другоме.

С анализом *Васкрсења* књига улази у простор у којем је границу између Толстоја писца и Толстоја религијског мислиоца све теже одржавати. Појам богоотпадништва ауторка не користи само у конфесионалном смислу. Он означава много шири губитак унутрашње мере, стање у којем човек, прихватајући правила друштвеног света као природна, престаје да се пита о њиховој праведности. Суд, затвор, аристократски салон, бирократски апарат и црквена институција зато припадају истом проблемском пољу онда када форма замени живи однос према човеку. Нехљудовљево васкрсење почиње у тренутку када више није могуће одржати стару слику себе. У сусрету с Масловом открива се раскорак између његовог друштвеног идентитета и моралне истине његове прошлости. Од тог тренутка покајање се више не исцрпљује у осећању кривице. Оно постепено почиње да мења и Нехљудовљев начин живота и његов однос према другима. Јасмина Ахметагић је посебно заинтересована за Толстојеву идеју савести, која ће постати једна од спона између књижевних анализа и завршног поглавља књиге. Толстој савести, како показује Ј. Ахметагић, придаје знатно шире значење од чисто психолошког. Она је место на којем човек у себи препознаје нешто што га превазилази, ма колико Толстој то трансцендентно настојао да ослободи догме и црквеног посредовања. Занимљиву улогу у тумачењу *Васкрсења* добија Бела Хамваш. Његова мисао омогућава ауторки да Толстојево инсистирање на повратку изворном стању човека не сведе на русоовску носталгију за природом. „Васкрснути" овде значи вратити се могућности истинитог постојања. Због тога роман, чак и када говори о затворима,

судовима и социјалној неправди, не постаје програм политичке промене. Толстој очекује преображај света од преображаја човека – идеја за коју је лако рећи да је утопијска, али без које се његово позно стваралаштво не може разумети.

Трећи део књиге у средиште поставља управо такав преображај. Студија о Константину Љевину враћа читаоца Ани Карењиној, али сада из потпуно другог угла. Једно од прецизнијих запажања јесте да Љевин пре свога откровења заправо не живи морално лоше. Воли породицу, ради, одговоран је и искрен према себи. Љевинов проблем није у томе што му у животу недостају конкретни разлози за задовољство: има породицу, посао који воли и живот који је сам изабрао. Оно што не успева да пронађе јесте шири смисао који би све то повезао. У томе је, мислим, један од кључева целе књиге Јасмине Ахметагић: духовна трансформација код Толстоја не захтева нужно промену спољашњег света, него промену тачке из које човек сопствени живот разуме.

Приповетка „Отац Сергије" омогућава да се ово питање додатно закомпликује. Степан Касатски чини све оно што би споља могло изгледати као духовни успон: напушта свет, одлази у манастир, постаје аскета и стиче глас светог човека. И управо је ту проблем. Ј. Ахметагић његову биографију посматра као дуг пут ослобађања од туђег погледа. Касатски је, мењајући улоге, остајао зависан од истог механизма признања; дворског официра само је заменио прослављени испосник. Манастир сам по себи није разрешио његову гордост. Тек када остане без имена, положаја и публике, почиње стварно кретање ка другом човеку. Пашењка је зато много више од споредног лика и моралног контраста: она показује могућност вере која себе уопште не посматра као веру.

Последња студија, „Толстој – свештеник без чина: између јереси и аутентичне духовности", мења регистар књиге. Овде је књижевна анализа у другом плану, а предмет постаје сам Толстој и његов сукоб са Православном црквом. Та промена није без ризика, јер читаоца из поља тумачења књижевности уводи у еклисиологију, историју религијских идеја и расправу о природи верског ауторитета. Ипак, без тог поглавља претходне анализе остале би без важног завршног осветљења. Толстојеви јунаци трагају за истином у себи управо онако како је и њихов аутор религијску истину све одлучније измештао из институције у савест појединца. Посебно је занимљива формула „свештеник без чина". Толстој одбацује свештенство као посредника, али у свом животу преузима велики део његових функција: тумачи Јеванђеље, поучава, окупља следбенике, прописује начин живота и настоји да властитим примером потврди оно што проповеда. То је један од парадокса који Јасмина Ахметагић не покушава да разреши у Толстојеву корист. Његов религијски систем заснован на разуму и савести у себи носи сопствени проблем ауторитета: ако је појединац последња инстанца истине, шта гарантује истинитост

његовог унутрашњег увида? Са становишта православне еклисиологије Толстојево учење несумњиво напушта темељне хришћанске догме, пре свега учење о Христу као Богочовеку и о Васкрсењу. Али тиме прича о његовој религиозности није исцрпљена. J. Ахметагић настоји да опише оно што остаје после тог разлаза: снажну, личну и етички обавезујућу духовност која је за самог Толстоја имала егзистенцијалну озбиљност вере. Управо на таквим местима ова књига је најбоља – тамо где не покушава да „реши" Толстоја. Ни његов однос према хришћанству, ни Анину психологију, ни смрт Ивана Иљича ауторка не своди на једну формулу. Интердисциплинарност је овде стварна, а не декларативна. Уз књижевнотеоријску литературу јављају се психоанализа и савремена психологија, Рикер, Виникот и Роџерс, Киблер Рос, Франкл, Кант, Фуко, православни теолози, Хамваш. Такво ширење референтног поља повремено чини излагање густим, те би поједини теоријски посредници могли бити и изостављени а да основни аргумент не претрпи штету. Али оно најчешће има јасну функцију: Толстој се чита као писац чија књижевна антропологија сама тражи језике изван уже поетике. На том месту видим и главни допринос ове књиге. Појам „кризе субјекта" могао је лако остати једна од оних довољно широких формула у које се може сместити готово све. Овде се, међутим, он постепено конкретизује. Током читања постаје јасно да криза субјекта у визури Јасмине Ахметагић није само општи теоријски оквир. Она сваки пут изгледа другачије. Код Ане је највидљивија у све већој зависности од Вронског; Иван Иљич тек пред лицем смрти открива колико је његов живот био подређен туђим представама о успеху. Нехљудов, напротив, управо из кризе почиње да мења сопствени живот. Ни Љевин ни Касатски не уклапају се сасвим у исти образац: први мора да пронађе смисао живота који споља већ делује испуњено, а други да се ослободи потребе да сопствену вредност види у туђим очима. Из тог низа израста један Толстој који нам је добро познат, али у овој књизи постаје необично савремен. Његово питање није само како треба живети, на шта се његов морализам пречесто своди, него много непријатније: ко уопште живи наш живот док верујемо да га живимо ми? Друштвена улога, страст, туђе мишљење, страх, гордост, институција – сваки од тих ослонаца може преузети место личности. Толстојев одговор није нарочито лагодан. Повратак себи код њега скоро увек почиње губитком, болом или рушењем слике коју је човек о себи пажљиво градио.

* * *

Након читања *Књиīе о Толстӣју*, појашњење у наслову – смисао живота и духовни пут – добија нешто прецизније значење него што се у први мах може претпоставити. Духовни пут овде није узлазна линија, још мање низ ступњева усавршавања. Код Толстоја се до њега долази

кроз кризу. Неко ту могућност пропусти, неко је препозна тек у последњим часовима живота, неко мора дуго да лута кроз властите заблуде. Оно што остаје заједничко јесте уверење да личност није дата и задата заувек. Човек може изгубити себе, али за Толстоја, чак и онда када је готово све изгубљено, остаје могућност обрта. Јасмина Ахметагић у својој књизи ту могућност прати без потребе да Толстоја учини мање противречним него што је био. То је важно! Велики део његове трајне провокативности и лежи у нескладу између уметника и проповедника, рационалисте и религиозног човека, неповерљивог критичара институција и аутора који је и сам желео да другима покаже како треба живети, и најзад великог романсијера који се сопствених највећих дела одрекао. *Књига о Толстоју* те противречности не уклања. Она их враћа тамо где су код Толстоја и настале – у живог човека који непрестано испитује смисао сопственог постојања.

Проф. др Никола С. МИЉКОВИЋ
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за славистику
nikolajmiljkovich14@gmail.com
ORCID: 0000-0002-2697-065X

ПРИЛОГ ИСТОРИЈИ СЕФАРДСКЕ (И НАШЕ) КУЛТУРЕ

Елиезер Папо, *Љепша и старија Сарајевска мегила: скица за портрет једног свијета у тринаест дијелова: десет потеза пером и три хорске пјесме*, Агора, Зрењанин – Нови Сад 2026

„[И] ево ми све нешто смијешно,
ђе су од волког свијета нашли вамо побјећ.
Фалим те, Боже, нек и овамо неко бјежи.
Нек је, Боже ме опрости, неком горе него нама,
па да му је и ово наше, вако како је, добро”
(Елиезер Папо, *Љепша и старија Сарајевска мегила*)

Књига *Љепша и старија Сарајевска мегила: скица за портрет једног свијета у тринаест дијелова: десет потеза пером и три хорске пјесме*, објављена 2026. године у издавачкој кући Агора, јеврејског, босанскохерцеговачког и српског књижевника Елиезера Папа, или како би аутор и сам истакао – југословенског, представља својеврсни „љепши и старији” римејк дела сродног наслова – *Сарајевска мегила: скица за портрет једног свијета у тринаест потеза*. Већ по изласку 2001. године

књига је завредела значајну пажњу, а њену књижевноисторијску вредност препознао је и тадашњи НИН-ов жири, сврставши је у ужи избор. Нешто измењена и допуњена верзија, која се данас налази пред читаоцима, представља зрелији ауторски глас оличен у надасве интересантним интерпретативним решењима.

Сликовит наслов упућује на портретисање и скицирање света Сефарда који су се крајем 15. и почетком 16. века нашли на тлу Османске царевине, услед прогона предвођених деловањем Инквизиције на територији Шпаније и Португалије. Немали број њих се и након настањивања у јужнијим подручјима Балканског полуострва (нпр. у Солуну), у потрази за формирањем аутентичног – мада привременог – идентитетског упоришта, упућује ка Сарајеву, важном центру сефардске културе у наредним вековима. У књизи сачињеној од тринаест целина – „десет потеза пером и три хорске пјесме" – начелно је обједињено историјско и културно (надасве фолклорно) наслеђе Јевреја Сефарда, односно дат је нацрт прилога проучавању једне традиције. У разрешавању недоумице одређења књижевног дела Елиезера Папа закључак је двојак: оно наставља традицију југословенских писаца јеврејског порекла, али је у исто време важан сегмент хебрејског дискурса књижевности. Премда су историји домаће књижевности ти аутори изразито допринели својим стваралаштвом, симптоматично је да су најуспелија дела углавном везана за прекретнички догађај 20. века – Холокауст и затирање једног света умногоме на европском тлу, док је несразмерно мањи број остварења посвећен времену пре Другог светског рата. Утолико је дело Елиезера Папа од немале важности, не само за сефардску историју и културу већ и за културе других народа који су са њима делили животно подручје, те представља континуиран допринос заједничкој култури сећања.

Дело антиципира вредност усмене и писане речи по угледу на њихов свеукупни значај представљен у *Тори* и стога се та два вида историјског и културног наслеђа континуирано баштине на његовим страницама, одсликавајући (ауто)поетичку интенцију да се у писању у симбиози морају наћи како слова закона, тако и практични живот. Самим тим не чуди опредељеност аутора да се испред сваког од потеза нађе мото који представља кључ за читање датих целина, као ни разноликост писаних и усмених жанрова том приликом одабираних (цитати из Старог завета, пословице, вицеви, анегдоте, непотписани искази). У првом потезу, насловљеном хебрејском речју „Бамидбар" (опустошено, дивље подручје), читалац се упознаје са Аврамом Арамом, који се журно упућује у Сарајево „[д]а покуша да [...] направи нешто по властитом поимању свијета, а не да заувијек игра унапријед написану улогу" (12). Прожет свешћу да то није Солун – насељен и урбан – из ког је кренуо и у ком су тамошњи Јевреји доспели до знатног положаја у оквиру османске управе, он Сарајево

перципира као место нелагодности, несигурности и дивље нарави. Управо првим сегментом апострофирају се кључне теме *Љепше и сшарије Сарајевске меīиле*: жал за Шпанијом у светлу жала за Израелом, незавидан положај Јеврејина на сваком од места на кугли земаљској (изузев Земље којој теже), однос према догми која нуди путеве спасења, али и колективну кривицу за индивидуални грех. Исто тако, прво поглавље осим духовности рефлектује неопходност духовитости за подношење и превазилажење тешких искушења. И сами хришћански одметници, односно хајдуци, у готово хуморном заокрету попуштају и не примењују своју „одметничку правду" на Аврама и његову жену Бланку. Положај изгнаних се од самог почетка потврђује као перманентна неизвесност, што аутор увођењем исказа гномског карактера неретко истиче, имајући на уму речи светих списа као катализаторе истине и смисла, те наде и утехе: „Увијек сигурни само у оно што је прошло, јер само то нико не може да нам отме, и стално у страху од данашњице, од сутрашњице, од новог, од непознатог, од будућности" (20). Немогућност активног учествовања у решавањима питања сопствене судбине чини да Аврам Арама и читав национ ком припада гледају „на живот споља, у страху да га шта не задеси" (21). У другом потезу – „Нона" – поновно истакнуте теме насилног покрштавања јеврејског становништва и деловања Инквизиције дате су кроз аутопоетичку призму важности приповедања, представљену у лику и речима Доне Грасије. У њеној улози ноне, баке која унуцима на пријемчив али озбиљношћу прожет начин казује о историји Сефарда, синтетисан је целокупан механизам конструисања наратива у књизи. Те приче, проткане моралним императивом, не прате начела нужности и веродостојности, али фикција у њима потпомаже да се историја једног народа преноси кроз векове: „одакле она уопште вади све те приче, и како их само мијења и изврће [...] а све су увијек, некако, упућивале баш на оно што је Грасија имала на уму да каже дјеци, њему, синовима, снахама" (36).

Трећи потез насловом „Халом беЕспамја" (сан у Шпанији) истиче важност Шпаније као места на којем је сефардски народ барем привремено пронашао преко потребни мир и слободу, али још важније – ладино језик као уникатни вид комуницирања, али и очувања аутохтоног фолклора. Ипак, изгон из Шпаније и приморност да се адаптирање изнова врши у новим, непознатим срединама упућује на универзалност „луталаштва" као лајтмотива како хебрејске књижевности, тако и судбине тог народа. Тај усуд није могуће избећи чак ни у сну: „Изађосмо ми из Шпаније – али Шпанија неће из нас још задуго. Ја је нисам ни видио, а сведно, ево, Шпанију сањам и на шпањолском се будим" (47), промишља Аврам Арама, чија питања и запажања у афористичком духу попут: „Каква је разлика између сна и јаве за једног Јеврејина? Никаква!" (47) – рефлектују синтезу животних пракси и религијских учења. Осим

тога, аутор се не либи да тематизује контрадикторности између проповедања највиших религијских представника и веровања обичног човека, те у четвртом потезу названом „Шалијах", описавши учења рабина који је на пропутовању кроз Сарајево, природно поставља запитаност пред Аврама Араму: „Ако је за њега [рабина] циљ да Израел сједи у својој земљи издвојен и окружен зидом узајамних предрасуда, страхова и мржње као што данас сједи разасут међу народима, у чему је онда смисао цијеле приче? Зашто би Бог изабрао један народ и дао му бреме да буде другачији само да би био другачији?" (59). Преиспитују се, дакле, начела на којима се заснива вера јеврејског становништва, разматра се оправданост његове бојазни и сумње у сопствену „изабраност". Важна тема дела јесте пракса и начин обележавања јеврејских празника у малим заједницама формираним у више или мање (не)пријатељском поднебљу. У петом потезу – „Дан наплате" – описује се ноћ уочи најтужнијег јеврејског празника, Тишабеава, празника сећања на страдања и изгоне, али и девојачко певање „забрањене" тужбалице. Осим што је реч о романси на ладино језику, чиме се још једном наглашава важност јеврејско-шпанске баштине и уточиште пронађено у том језику, на овом месту треба истаћи важност женске улоге унутар доминантно мушког света, нарочито имајући у виду време у ком се радња књиге одвија. Не случајно, Папо женском свету у свом делу даје улогу од подједнаке важности. Женско сагрешење се не самерава спрам мушког, које је по правилу далеко веће, у складу са преовлађујућим представама о мушкарцу као носиоцу породице и догматских схватања; али женски принцип је онај који доктрину преводи у практичан живот, било да то чини испевавањем романсираних балада, приповедањем разумљивих и поучних прича, па чак и испољавањем каткад веће привржености јеврејству одрицањем од мајчинског завета.

У интертекстуални дијалог са античком традицијом Папо ступа у шестом потезу, довитљиво насловљеном „Утук на утук", у ком Аврам с готово сократовском реторичком вештином води разговор са Јосефом, потомком покрштених Јевреја. Јосеф се користи карактеристичним хумором и шегачењем, као својеврсним одбрамбеним механизмима пред неразумевањем устројства невидљивих поредака који дефинишу судбину човека и народа. У исто време, лик Јосефа оличење је и Аврамовог алтер ега, његових сопствених запитаности о Богу, истини и правди и могућностима човека одређеног слободном вољом. Превођење догме у свет обичног човека одвија се каткад с карикатуралном озбиљношћу и привржености, а повремено и у простодушним покушајима да се важне речи схвате и да се живи у складу с њима. Хумор је важан – он је попут минорног греха у свести појединца. Посредством седмог потеза („Немир") изнова се придаје важност улози жене – често обележеној осећањима стрепње и нелагоде, како због потенцијалних претњи споља („за младу

жену боље да не излази из куће без мушке пратње", 91), тако и због друштвеноисторијске наметнуте везаности жене за кућу. Ипак, стрепњу прати сила љубави, којој аутор одаје почаст кроз женске ликове као што су Дона Грасија и Бланка (па чак и она опевана девојка која је „превјерила" и чија је судбина прерасла у усмено предање). Бланку не радује живот у Сарајеву, али следи свог супруга поштујући брачни завет; улога жене је, дакле, двоструко одређена – родном и верском припадношћу у срединама где се „и живило и умирало извињавајући се" (92). Осми потез – „Трострука врпца" – такође представља исечак из интимне повести Аврама и Бланке и трактат не само о жудњи за домовином већ и о сефардској привржености топлом и мелодичном језику који осећају својим, за разлику од хебрејског, који већи део јеврејског живља расељеног по свету спорадично и недовољно познаје. Управо на то Бланка скреће пажњу Авраму: „Али да знаш, ако се све то деси за наших живота – с тобом ћу ипак да наставим да говорим шпањолски. Ја на лашону не бих знала ни да ти кажем колико те волим, нити би ми то звучало као оно што ја стварно осјећам кад ти то кажем на овом нашем шпањолском. У лашону, безбели, и нема таквих ријечи" (102). На језичком плану дела Елиезера Папа можда је најупечатљивије оцртана кључна намера – полифонијом гласова, вишејезичношћу, преплетом формалног и неформалног казивања, остварује се интеграција једне мањинске заједнице у постојећи, премда некомпактан, доминантни културни код. Од три хорске богослужбене песме у књизи, улазна песма је управо показатељ реченог, с обзиром на то да је у питању песма Сефарда с Косова, где је сваки стих у строфи испеван на другом језику – јеврејском, ладино, румелијском турском и српском (105).

Девети и десети потез, уз стајаћу и излазну песму, селе радњу *Љепше и старије Сарајевске мећиле* два века касније и доносе причу о двојици ликова по имену Моше, једног који је „превјерио" и другог, рабина, који је утиснуо значајан траг у сарајевској сефардској историји. „Ахмед Хавијо" наслов је деветог потеза и уједно име потурченог Јевреј ина, који посетом дервишкој текији и променом вере испуњава „чудни и несвакидашњи порив, да се осјети, барем на тренутак, дијелом већине" (115). И поред тога што у свом примарном окружењу наилази на осуду због конвертитства, Моше је приказан као човек подложан променама и контрадикцијама. Приповедач је благонаклонији према њему од људи који његову слободну вољу осећају не само као огрешење већ и као парадигму сопствене пољуљаности и идентитетске угрожености. Будући да се до Обећане земље није стигло ни два века касније (потомци породице Арама живе у Сарајеву), а да сефардска заједница и даље зависи од милости Османлија, Моше/Ахмед заправо одсликава запитаност над „изабраношћу", али радикалним поступањем: „[...] сате проводио тражећи

небеско или земаљско оправдање за стање у коме се нашао [...] с временом, како није проналазио доказе за своју нову вјеру – налазио је све више доказа против старе" (144). Приметно је то не само у таквим граничним ситуацијама већ и у оним наизглед комичним испољавањима сумње у ученост и поштовање писма и језика: приликом слања писма из Сарајева за Травник са тајном поруком хахама, травнички Јевреји су одмах растумачили писмо, иако пошиљалац то није очекивао. Стајаћа песма најављује Ахмедову окрутност у новој одори и пребег у Травник, док се даља приповест о њему наставља у десетом потезу („Мегила"). Издајника ће увек бити, чини се да поручује аутор, морална супериорност ниједном народу није предодређена, без обзира на то што је патња колективно искуство. Повест Моше/Ахмеда Хавија испричована је на преплету фактографије и фикције. Потврда је исказа заживелог у народу да су често потурице биле „бољи муслимани од оних који су у тој вјери рођени..." (134) – било да су „превјерили" из хришћанства или јудаизма. На фону одвијања догађаја око тог чина провејава однос легендарних представа према догађајима стварности и Елиезер Папо још једном акцентује важност усмених сведочанстава и предања у образовању народне баштине – аутентичне колико и универзалне, услед устаљених традиционалних облика. Лажна оптужба да су Јевреји „убили једно муслиманско дијете да би од његове крви направили пасхалне опреснике" (152) јесте једна од опасних митских представа које су заживеле посебно за време нацизма. Као контрастна слика долази прича о Моши Данону, сарајевском рабину ког је новопостављени везир лажно оптужио за убиство Ахмеда Хавија, а чија се смелост у сукобу с властима дуго препричавала, не само међу сефардским светом. Поступање Моше Данона долази на крају као симбол пркоса и отпора, а у спрези са муслиманском побуном против везира рефлектује снажну поруку заједништва и могућег садејства у корист обостраног добра – како за муслиманску, тако и за сефардску заједницу. Излазна песма тако још једном апострофира оптимистичку поруку аутора *Љепше и старије Сарајевске мегиле*.

Иако је судбина можда записана и репетитивна, увек се може изнова испричати на особен начин. Елиезер Папо у свом жанровски шареноликом остварењу – роману – приповеда о интимним историјама у светлу колективних судбина. На преплету модернистичких идеја с постмодернистичким елементима, *Љепша и старија Сарајевска мегила* показује да је историја народа много више од сагледавања кроз призму једног прекретничког догађаја. Речник на крају, осим што расветљава значење мање познатих речи, уједно је и вредан спомен на вишејезично и мултиконфесионално богатство Сарајева. Писање Елиезера Папа показује да се континуитет историје и културе балканског поднебља мора самеравати и спрам оног дела историје и фолклора чији су носиоци

били Јевреји Сефарди, те да се њихов перманентни карактер може посматрати не само као засебна вредност већ и у кључу јединствене историје овог подручја.

Мср Драгана М. ЈОВАНОВИЋ ВАСИЋ
Истраживач сарадник
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
draganajo25@gmail.com
dragana.jovanovic@fil.bg.ac.rs
ORCID: 0000-0002-7279-7843

ПОТРАГА ЗА АМЕРИЧКИМ ПЕЈЗАЖИМА

Стефан Синановић, *На путу за Небраску: тринаест есеја + Човјек непрекидно тужан*, Штампар Макарије, Београд 2026

Прва књига Стефана Синановића (1995), посвећена књижевним и кинематографским остварењима америчке културе, може се ефектно описати кроз одредницу есеја из визуре Миодрага Павловића, као специфична структура која „подразумева особену мешавину доживљаја и знања, искуства и умовања. Он је узбудљив пресек наше душевне истовремености".[1] *Душевна истовременост* младог аутора скицирана је географски веома удаљеним пределима, који се, међутим, представљају готово суматраистичким одредницама, тако да се Јасиковац поистовећује са Кедровим врхом (18), а друштвена и породична искушења пред становницима различитих предграђа, у која се враћају уморни од целодневних путовања, показују се међусобно самерљивим. Синановићеви есеји ефектно су уоквирени доживљајем прочитаног и сагледаног, тако да сазнајна и херменеутичка димензија есеја постају само још једна нијанса искуства, стеченог на путу кроз литературу.

Насловна одредница *На путу за Небраску* обједињује неколико важних елемената књиге Стефана Синановића, најпре маркирањем путоказа који творе појединачне есеје – роман Џека Керуака *На путу* и албум Бруса Спрингстина *Небраска* – а потом и указивањем на основне, црвене нити које уланчавају тринаест есеја посвећених литерарним и филмским јунацима на рубу егзистенцијалне кризе, посредством изузетно фреквентне појмовне метафоре којом се живот и путовање изједначавају. Путовања на којима стасавају јунаци Синановићевих есеја омеђена су америчким топонимима, карактеристичном музиком и кул-

[1] Миодраг Павловић, *Рокови поезије*, Српска књижевна задруга, Београд 1958.

турним референцама, тако да се свако тумачење обремењује књижевним, ликовним, филмским и музичким асоцијацијама, ради лакше и смисленије оријентације на путу без краја и конца. Небраска из истоименог музичког албума оставља своје отиске на плану специфичног пејзажа на корицама књиге, а потом и одабира карактеристичне ватрене боје којом је исписана кључна реч, да би се на концу, променом форме, најзад дошло до песме. Песма на овом месту није *song*, али јесте *poem* која тежи међусобном поистовећивању оних који, „такође ружни, несебични, непрекидно тужни", певају и слушају „de profundis" (188), какви су јунаци безмало свих Синановићевих есеја, вођени „блиставим сјајем дезинтегришућих снова" (68). Речи Џона Апдајка, посвећене Чиверовом виђењу америчких предграђа, функционишу као ефектна сума егзистенцијалних мука пред које је стављен савремени човек, било да се његови унутрашњи немири огледају у пејзажима Олингера, Норт Колдвела, Шејди Хила или Балтимора.

Тринаест есеја који творе књигу *На путу за Небраску* повезани су у логичну структуру ауторовом креативном жицом и промишљеним, нијансираним изразом, којима се превазилази њихова – како се то на први поглед чини – тематска разноликост. Стефан Синановић настоји да уведе читаоца у жељену атмосферу, успостављену посве лирским тоном и реминисценцијама на сопствено читалачко искуство, тако да сведочимо о разбокоравању мисли есејисте. Притом, сазнања и интерпретативни домети до којих аутор долази никада нису представљени као воћка која се убире, спремна и зрела, него се чини као да је пред нама развојни пут младог стабла, са воћем које зри пред нашим очима, тако да полако постајемо свесни значаја његових сокова. Другим речима, Синановић ужива у потрази, нијансирању суптилних трагова који творе предмет есејистичког разматрања, било да су у питању прозни опуси америчких класика, неке од највољенијих телевизијских серија или музички албуми који су обележили поглед на свет епохе, будући да се њихова зрачења међусобно прожимају и посматрају у једнаком светлу јединке остављене пред немилосрдним временом, друштвом и животним токовима. У описаној визури, није необично да се између корица исте књиге пронађе простор за Фленери О'Конор, породицу Сопрано, авантуристичке или трилер романе, филмове ноар жанра, мистерије и полицијске тематике, али и за Џека Керуака, Томаса Пинчона, Џона Стајнбека, Боба Дилана и Бруса Спрингстина. Калеидоскопска визура Стефана Синановића вешто доказује подударност између уметничких остварења различитих сензибилитета и поетичких вредности, као универзалних прича са дуплим дном, које почивају на раскораку између усамљености и сјаја, ескапизма и магловите наде. У таквој констелацији есеј се посматра христићевски, као израз „мисли која постаје егзистенција, која се стално издиже из живота да би га осветлила, и која се стално враћа у живот

да би га водила”.[2] Аутор допушта себи да одступи од текста и препусти се набујалим мислима (17), тако да се остварења америчког XX и XXI века тумаче у ретким али драгоценим релацијама са стваралаштвом Ивана В. Лалића, Џејмса Џојса или Хомера, као и искуственог доживљаја одрастања, вашарске атмосфере, ноћне вожње аутомобила, односно голог људског живота „који се пакосно и за инат кочопери под теретима који се труде да га здробе” (116).

Амбивалентни јунаци америчких серија и литературе смештени су у просторе „сувише летаргичне нормалности” (167), од којих одударају наглашеном потребом за саморазумевањем и епифанијом у сазнајном смислу (22), која би им донела краткотрајни предах од угодности која гуши (19). Жанровске конвенције остварења којима Стефан Синановић приступа функционишу као оквир, чијим кривљењем и празнинама одише свест о опсесијама које море читаве генерације, тако да се уочавањем неправилности или особености конкретног остварења долази до потпунијих увида о човечанству. Теме као што су значај породице и пријатељства, испразност живота, религиозност и спас душе у смутним временима, као и потреба за пркосом који би покренуо медитативну димензију путовања, представљају жижне тачке у којима се различити есеји сусрећу и међусобно тумаче, спрам друштвенополитичких питања која бављење уметношћу нужно отвара. Идеја интелектуалне и емоционалне слободе поставља се као својеврсно исходиште путовања кроз књигу, живот и спознају, са увидом да се само „путовањем може контаминирати мучни осјећај клаустрофобије и отуђености” (85). Мапиране димензије постојања засноване су на пречестим сусретима са „слијепим улицама и празним пољанама живота” (10–11), које наводе јунаке да преиспитују разлику између добра и зла, што је суштинска дилема на којој почива књига есеја Стефана Синановића. Негде између прозне запитаности Фленери О’Конор, о (не)извесности проналаска доброг човека (42) и провокативног одговора Спрингстиновог вишеструког убице, на концу песме: „Изгледа да постоји зло у свету” (122), подвлачи се позиција непрекидно тужног човековог бивствовања. Брижљиво насликани и емотивно нијансирани пејзажи епохе коју аутор обухвата, тумачи и прозире показују нужност људске потребе за поистовећивањем као видом препознавања једнаких, тужних усамљеника који кроз исту литературу, џинс или ознаку „буквално ја” настоје да остваре своју жарко жељену аутентичност.

Идеја која функционише као премиса промишљању и проживљавању тековина културе упечатљиво је описана у завршници есеја посвећеног сновима и тихим дилемама Тонија Сопрана, где се каже да су „све велике приче [...] повезане разноврсним и слојевитим спонама с непредвидљивим натукницама у себи, или са великим вјетром – над нама” (40).

[2] Јован Христић, „Анатомија есеја”, *Поезија и критика поезије*, Матица српска, Нови Сад 1957.

Ветар, планински врхови, птице и бескрајност хоризонта као оличења сложености и недокучивости смисла који се надвија над индивидуалним судбинама готово лајтмотивски провејавају кроз есејистички израз Стефана Синановића, понегде позајмљени из тумачених остварења, али увек домишљени и дочитани у целину коју твори књига *На пӯтӯ за Небраску*. Према истом принципу, натукнице којима се обележавају унутрашњи немири, егзистенцијалне клопке и запитаност над основним хуманистичким вредностима формирају се кроз сталну сумњу, преиспитивање, смуцање, лутање и трагање за одговорима (140) којих, на концу, можда ни нема.

* * *

Књига есеја *На пӯтӯ за Небраску* темељи се на свести о нераздвојивости живота, литературе и филозофије, која омогућава стално трагање и путовање између различитих крајности омеђених америчком културом XX и XXI века. Есејистички израз Стефана Синановића достиже изузетно високе естетске домете када аутор допусти себи да буде присан, саживљен са уметношћу, тако да збирање и обнављање искустава и сазнања постане основа његове речи, док теме са израженијом полемичком интонацијом, природно, бивају лишене лирског штимунга, али зато задобијају јаснији увид у ауторове друштвенополитичке преокупације. Ужитак у потрази за америчким литерарним пејзажима, музичким нумерама и кадровима серија које су обележиле читаве жанрове и генерације верних гледалаца обједињен је метафориком путовања, на које ваља поћи, заронити у сутон, у потрагу за добрим човеком, слободом, сазнањем и смислом. Нешто ће се успут и пронаћи.

Мср Ленка С. НАСТАСИЋ
Истраживач приправник
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
lenka.nastasic@ff.uns.ac.rs
ORCID: 0009-0008-9755-7919

„ДА ВЕЋ ЈЕДНОМ БУДЕ КРАЈ”

Владимир Вујовић, *Слободни удари*, Народна библиотека „Јован Поповић” – Партизанска књига, Кикинда 2025

Иако се Владимиру Вујовићу може пришити етикета *младо̄ аӯто̄ра*, у питању је потпуно формирани стваралац, обимом невеликог али квалитетом врло уједначеног опуса, који чине романи *Силенцио* (награђен

2017. „Првом књигом" Матице српске), *Спаљивање Јошуа дрвета* (2021) и *Разговори с Вјештицом* (2025), уз бројне кратке приче објављиване у периодици. Овај корпус проширен је књигом прича *Слободни ударци*, која је на прошлогодишњем конкурсу за Награду „Ђура Ђуканов" Народне библиотеке „Јован Поповић" из Кикинде изабрана за најбољу, да би након објављивања добила Награду „Едо Будиша" и посебно признање Европске награде за књижевност. На самом почетку потребно је истаћи како у питању није компилација ауторових досадашњих остварења (која свакако заслужују да дођу пред публику), већ свеже написано дело, у које је Вујовић улио и своје искуство романсијера; стога не чуди прилично уједначени квалитет његових *Удараца*, у којима од девет прича седам можемо сматрати врхунским.

Књигу отвара једна од две мање амбициозне приче, „Ђавољи дах" (друга је „Анозогнозија"), која говори о последњим данима писца Олдуса Хакслија. Насловни ђавољи дах је „ветар који се понекад спусти из пустиње Мохаве све до обале Тихог океана", познат као „Санта Ана, Satanás, врели дах Сатане, [који] доноси са собом немир, ватру и смрт"; као што је то често случај код Вујовића, у питању је мотив на граници природног и натприродног. Ђавољи дах носи смрт и разарање, а у једном необичном сплету околности у смрт заједно води Хакслија и америчког председника Кенедија. Хакслијев одлазак је, наравно, представљен као пролазак кроз „врата опажаја", која можда отвара ђавољи дах, а можда „нешто друго". Међутим, епилог приче открива да, иако је индивидуално бекство можда и могуће, ђавољи дах представља константу овог света, о чему говори исечак са Википедије о серији пожара. Хронотоп америчке пустиње, вреле и црвене, у којој лају којоти, одступа од завичајности карактеристичне за Вујовића. За американу *Ђавољи дах* још је чвршће везана преокупација једним од најзначајнијих места америчког митоса: атентатом на Кенедија, предметом бројних дела као што су нпр. *11/22/63* Стивена Кинга и *Флешбек* Дена Симонса.

„Будалино злато" доноси интригантну премису: студент-станар (од једног тренутка више не студент) покушава да наведе своју станодавку (Бабу) да му препише стан. Баба је стара, склона контроли и наметању низа бизарно строгих правила, која једино станар-наратор успева да испоштује, и то због тога што се нада да ће она у њему видети достојног наследника њене имовине. Нараторов план пада у воду у тренутку када се појављује његов такмац Ксенија, која у борби бира другачији приступ: уместо да иде уз длаку Бабиној ригорозности, она је подсећа на чари разуздане младости. У причу се ускоро уплиће и Ксенијин дечко Ненад, осуђивани криминалац, и њих двоје успевају да у потпуности истисну наратора из игре, због чега је он принуђен да осмисли ризичан план за повратак... „Злато" је врхунска хумористичка прича у којој су

сви ликови достојни сажаљења због својих судбина, али и одбојни због својих личности. Више него икада, у савременом свету економске кризе, тема делује свеже и релевантно, а посебно добар утисак оставља то што се нараторов суноврат одиграва постепено, све време бивајући прикривен маском здравог разума.

Сличан утисак свежине оставља и „Завод". Аутор умешно избегава уплитање у дневнополитичке теме и провидну сатиру и, директно на Кафкином трагу, ствара аутономни универзум апсурда. Јосиф С. (алузија је очигледна) службеник је насловног Завода, који у пензији, најзад ослобођен правила те строге установе, може да посети тајанствену Палату и упозна своју симпатију Јелу, с којом је дотад комуницирао само телефонским путем. Да би до ње стигао, Јосиф С. мора се успети низом степеница. На том путу, један по један, оставља поклоне за Јелу, затим делове своје одеће, а на крају напушта и двоножно кретање, све се више приближавајући поду, док не почне да пузи. У питању је маестрална инверзија мотива успона, који у апсурдном хронотопу Палате добија негативну конотацију пада. Тај пад није *descensus ad inferos*, који јунака проводи кроз утробу Земље како би се из ње вратио преображен, већ једна пре свега биолошка деградација, обртање филогенезе које човека води примитивном прапостојању; ова тема бива употпуњена начином на који је одсудни сусрет с Јелом остварен. Лишен очигледне поруке, „Завод" оставља утисак префињене суптилности и смисла за хумор.

Гледајући прве три приче у збирци, морамо бити импресионирани тиме како су потпуно различите у својим стиловима и приповедним гласовима; ово говори о ауторовом списатељском умећу. Четврта прича, „Анозогнозија", истражује необичан сензорни поремећај назван Антонов синдром, који представља слепило упарено с његовим неприхватањем. Вујовић истражује начин на који мозак попуњава недостајуће сензорне информације, градећи паралелну стварност. Попут „Ђавољег даха", у питању је обимом и амбицијом мање остварење, које клиничком прецизношћу води према ефектном *ūанчлајну*. Посебна ефектност остварује се кроз занимљиву структуру, а вреди похвалити и Вујовићеве оригиналне, ефектне слике тела, у којима је видљиво ауторово медицинско залеђе.

За „Анозогнозијом" следи можда и најбољи слободни ударац: „Тресетно штављење", које, такође, у свом наслову садржи један занимљив медицински феномен: у питању је очување лешева у тресетиштима, где, под условима недостатка кисеоника, могу бити „очувани хиљадама година", изгледајући „као мумифицирани". Нараторка – студенткиња која (нимало случајно!) управо спрема последњи испит, Судску медицину – одлучује да истражи формативно место свог детињства, кућу на језеру у коју је њена породица почела да одлази пре десет година. Кућа је купљена од познатог глумца када је студенткиња имала пет година,

породица је у њу ишла током наредних десет, након чега је традиција прекинута. На самом почетку приче, она размишља због чега је дошло до тог прекида континуитета, и присећа се дечјих игара са својим братом од тетке (именованим једино као Р.), с којим је у ували налик пећини открила мумифицирано тело које су назвали „Дрветом".

Њихово заједничко одрастање, посматрано из перспективе садашњости, није обојено носталгијом: нараторка памти непријатне ноћи проведене у истом кревету и олакшање које је осетила када је добила сопствени. Жеља да схвати шта се заправо десило у тој прошлости студенткињу нагони на поновни сусрет са Р.-ом. Брат упорно одбија да говори о детињству, избегава тему Дрвета, и прети својој сестри. Током овог разговора она изговара реченицу у којој је сажета суштина читаве приче: „Дрво уопште није дрво, никада то није било, јер да је само дрво, онда не бисмо данас били овде. Зар не?" Р. скреће пажњу на њене подлактице, које говоре о вишеструким покушајима самоубиства, и покушава да је оспори као маштара и непоузданог приповедача. Осујећена и без одговора, она се окреће последњем решењу које јој је остало: повратку на језеро, у трагичну увалу своје прве младости, где је Дрво и даље чека, нудећи утеху: „Легла сам му у наручје, допустила да ме обгрли".

„Тресетно штављење" у својој премиси евоцира „Пад куће Ашер" великог америчког писца Едгара Алана Поа: ту је мотив инцеста између брата и сестре; одраз Родериковог имена у тајанственом иницијалу Р.; мотив пропадања куће као метафоре пропасти породице; даље, сама та кућа, на језеру, веома подсећа на кућу Ашерових по свом изгледу и локацији; сличан је и крај приче, где загрљај с Дрветом одражава коначан Родериков загрљај с Маделин, који га преводи у смрт. Међутим, док код Поа инцест представља метафизичку чежњу за једним и поетско сједињење двеју половина једног бића, Вујовић дубински деконструише романтичарске наративе, градећи слојевиту причу о сексуалном узнемиравању, запостављању и трауми. Р. више није друга половина своје сестре, већ само њен злостављач; кућа се не руши, већ се само распада, неспособна да читаоцу пружи ону катарзу коју му даје дом Ашерових; *тресетно штављење* тако постаје метафора очувања зла, насиља и греха који опстају у *средини без кисеоника.*

Дубоки мрак скривен у срцу породичне приче проналази се и у наредној причи, „Молох", смештеној у неодређеној блиској будућности, снажно обележеној политичким и друштвеним променама. Наратор, научник пореклом из Петровца, враћа се у завичај, на светску МетАнт конференцију у Будви, која представља јединствену прилику за сусрет са тајанственим доктором Ханибалом Мухтакаром. Мухтакар је предводник новог светског поретка, жрец трансхуманизма и, изнад свега, личност о којој се не зна скоро ништа: „Његове биографије на Википе-

дији постоје у више од двадесет језика и ни на једном језику се податак о години и месту његовог рођења не подудара. [...] Исто је важило и за остале податке." Средиште докторовог дејства је амерички носач авиона преименован као Кибела, који представља „највећу крстарећу клинику за пластичну хирургију на свету"; иако се то не експлицира, поприлично је јасно да у питању нису једноставне (или сложеније) реконструктивне операције, већ сложене телесне модификације. Мухтакар у наратору препознаје једног од својих бивших пацијената, што води читавом ланцу наговештаја који ће читаоцу, али не и наратору, открити барем један део слагалице, који бива потврђен и оним током приче који садржи наводе о чудној риби, *крњи їолемој*. У позадини свега, као мијазма, налази се наговештени неопаганизам модерне медицине са њеним људским и дечјим жртвама; у питању је, у суштини, критика одређених тенденција савременог света.

„Ноћни лет за Картагину" бави се феноменом рата и њиме изазваним поремећајима свести; то је чудно написана, стилизована прича која из дечје перспективе говори о судбини једног (неименованог) села и неколико људи из њега: Оца, Мајке, Друга, Старе Луде и, на крају, самог наратора. Централни мотив летећег ћилима до самог краја остаје неразјашњен и неразјашњив, на граници реалистичког и фантастичког објашњења, што говори о природи рата као нечега што ремети ред и ставља друга питања под тепих. Прича, иако нејасна, плени својом атмосфером и доследно изграђеним светом који читаоца и самог слуђује и увлачи га у фантазмагорични хронотоп ратне параноје.

„Меланхолија самураја" класична је прича која преиспитује (али и додатно мистификује) једно од централних места црногорске културе: причу о Лексу Саичићу који је у двобоју победио самураја. Својом занимљивом структуром сачињеном од низа наратива унутар наратива, она наводи на питања о границама фикције и реалности: наиме, прича о редитељу Јану Енгу који покушава да сними филм о Саичићу је, с једне стране, прича о откривању заборављене историје, а с друге прича о њеном конструисању. Наиме, тиме што се на самом крају Енг именује као аутор приповетке (која говори о његовој потрази и неуспеху), све што претходи том сазнању бива доведено у питање; степенасто нарастајућа релативизација говори о сложеној семантичкој структури наратива, који тако откривају своју улогу *мета*наратива, односно приповедања о приповедању. Историја као фикција, документарни филм као конструкција и приповетка као највећа обмана од свих тако постају неодвојиво испреплетени у овој историографској метафикцији Владимира Вујовића.

Књигу завршава прича „Смрт од воде"; наслов је, наравно, очигледна референца на Елиота. Четири питореске књижевне личности – Писац Романа Река Т. Карас, Уклети Песник М. Саломон, Оштра Кри-

тичарка А. Кукали и Млади Песник В. Луботински – награђени су „једномесечним крстарењем Средоземљем у здруженом подухвату неколико ЕУ фондова и невладиних организација из земаља Централне Европе, уз доминантно учешће приватне фондације у власништву господина Васка Боа Мортеа". Свет писаца, критичара, промоција и стипендија приказан је оштро и сатирично, с великом дозом хумора. Нарочито је гротескан лик Т. Караса; овај културни прегалац са собом носи револвер, којим често прети сапутницима. Међутим, као да не знају за Чеховљеву пушку, остали путници су „подразумевали [...] да Карасов пиштољ није прави, што ће се показати као необјашњива неопрезност"; у питању је само једна од забавних досетки којима текст обилује. Хумористични ликови су, међутим, бачени у озбиљан заплет, који се бави темпоралним исклизнућима. Њихова прва најава налази се у књизи коју добија Луботински: у питању је, како открива, његова прва збирка песама, објављена пре више година. Мистерија времена, које се, као у четвртом певању *Пусте земље*, креће у вртлозима, развија се с мајсторским умећем, да би у крешенду била насилно угушена пиштољем, у жељи да се поврати линеарни наратив, „Да већ једном буде крај", како се збирка маестрално завршава.

На самом крају, остаје нам да још једном поновимо закључак како је Вујовић прави књижевни камелеон: приче у овој збирци доносе девет разноврсних приповедних гласова и читалачких искустава. Аутор је велики познавалац традиције америчке кратке приче, коју успешно баштини; у исто време, он показује утемељеност у класицима европске књижевности, као и изразиту завичајну ноту, која се огледа у евокативним морским хронотопима, али и у преиспитивању наратива културе из које потиче. Фузијом свих ових утицаја и тежњи Вујовић нам показује узорни лик једног балканског писца, окренутог према свима, али пре свега — према себи. У свету трендова, јефтиних имитација и културног колонијализма, аутентичност делује као да је осуђена на пропаст, али, притешњена уз зид, она зна да се неочекивано одбрани – и то, некада, баш *Слободним ударцима*.

Мср Милош Д. МИХАИЛОВИЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
Докторске академске студије
m.m.zeon@gmail.com
ORCID: 0009-0009-9944-7606

ГРАБЕШКА ЧУДОВИШТА, КРВАВА КАЈДАНКА И БОЛЕСТ ПОЉУПЦА: РАТНИ ХОРОР БОРИСА МИШИЋА

Борис Мишић, *Приче из мећаве и тмине*, Друштво за афирмацију културе Пресинг, Младеновац 2025

У српску књижевност Борис Мишић ушао је првенствено причама у антологијама, часописима и тематским публикацијама у земљи и региону посвећеним фантастици (*Нешто душе у мојој торти*, *Чувари златног руна 2: збирка прича о Звижду и Хомољу*, *В: збирка фантастичних прича из равнице*, *Гвоздена капија: збирка прича о Голупцу*, *Нијансе зла*, *Нијансе времена*, *Нијансе богова*, *Нијансе части*, *Бесан*, *Regia Fantastica*, *UBIQ*, *Еснаф*, *Омаја*, *Максим* и друге). Током протеклих десет година аутор је своје раније објављене приче, уз велики број новоисписаних, интегрисао у три збирке: *Вила шаторица* (2016), *Небеска звона* (2020) и *Срце Динаре* (2021), којима су се пре неколико месеци придружиле и *Приче из мећаве и тмине*. Сачињена од три приповести које су већ познате читалачкој публици и још три написане за ову прилику, ова збирка апострофира рат као Велики Механизам који на специфичан начин криви време-простор и постаје феномен у ком се исцрпљују могућности нормалног живота, чиме се последично активира хорор.

Младен Милосављевић је у предговору као нарочито значајну истакао позицију војника приповедача, у ком сваки читалац може препознати најмање једног рођака и/или претка, „чији је животни пут заувек прекинут на раскршћу овдашњих сукоба" (6). Борис Мишић фокусира и оне који су се физички спасли, скицирајући њихово ментално стање – последично оптерећено ратним багажом. Непрестано на граници између живота и смрти, преко потребне светлости и претеће таме, избављења и страдања – његови јунаци постају својеврсни заробљеници на прелазу, навикнути и на оно што им од природе није дато. Нарочито је интересантан временски оквир већег броја прича, у који су уписане петље прошлости неизоставно сплетене са садашњицом, у којој бивши војници имају потребу да се врате местима која су их умало прогутала. Поновни сусрет са прошлошћу није мотивисан ликовањем над чељустима које су остале гладне тог једног живота, већ тиме да се спасени, евоцирајући сећања, захвали неизбављенима. Питања „Ко ће сутра, осим породице, пријатеља и сабораца, помињати погинуле, рањене, и оне који преживе а остану истраумирани и болесни?" (127) и „Је ли ишта сачувало сећање на оне силне дане и ноћи које смо провели тамо?" (53) – разлози су због којих Мишићеву збирку можемо читати као споменицу саборцима из Војске Републике Српске, у коју је уписано много више од заслуга за храбро држање у одбрани отаџбине.

Уводна прича „Дневник са Грабежа" насловом указује на унапред задату форму, са фокусом на унутрашњи свет осећања и размишљања. Реч је о специфичном запису са значајне временске дистанце, прожетом накнадним опсервацијама које укључују увиде, утиске и закључке сабиране и слагане у свести аутора од фебруара 1994. до тренутка писања. Страх више није само проживљен већ и промишљен, те текст добија карактер сведочанства о трауми која наставља да живи у сећању. Уверивши се у истинитост максиме *nomen est omen*, Мишић је оживео чудовишта из назива топонима у којима је први пут осетио близину смрти: Грабеж се открива као монструозни простор жедан топле људске крви, где је смрт посредована свим видљивим, а оку недокучивим опасностима: „Постојале су само две боје на свету тада, бела и црна. Бела је мирисала на хладноћу, снег и мећаву, а хладноћа је мирисала на смрт. Црна је обећавала све оно што непрозирности и ноћни ужаси обећавају – и она је мирисала на смрт" (10). Преплет спољашњих и унутрашњих пејзажа сведочи о дубокој трауматичности ратног искуства, у чијем је средишту појединац непрестано суочен са силама разарања и уништења. Реконструкција времена интензивно проживљеног у „Зони сумрака" – уз фокус који врлуда грабешким пространствима детектујући претње као неодвојиве чиниоце исконског зла – чини овај запис универзалном сликом борбе између две вечито супротстављене стране. Колебљива природа човека пред границама сопствене издржљивости посредована је честим преиспитивањима и загледаношћу у смисао као најнесталнију од свих категорија – за којом се ватрено жуди и због чијег се одсуства страхује. „Дневник са Грабежа" и „Смрт и Старетина" функционишу као својеврсне приповедне слике у огледалу: иако почивају на сродној тематизацији страха и егзистенцијалне угрожености, у дневничкој исповести смрт је присутна као безлична, свеобухватна и *грабежљива* сила која вреба из самог простора дотакнутог ратним ужасима, док је у другој конкретизована персонификацијом у лику *старца*, односно *старице* неухватљивих контура: „Испод коже њеног лица нешто се константно померало, брчкало, кретало" (84). Смрт оваплоћена у „застрашујућој прилици старости" (83) има искушавалачки карактер – њена „злоћудна воља" (82) врши снажан утицај на усамљено војничко тело сапето страхом, с намером да га наведе на погрешан корак и да на ратним траумама опхрван ум навали и камен кривице због убиства недужних. Манипулативним делањима смрт превазилази оквире физичког уништења и открива се као средство психичког разарања, показујући дубине моралне дезоријентације човека у ратном окружењу. У контрасту са просторима оптерећеним сукобима стоји њихова величанственост у мирнодопском периоду: двадесет година касније војник је суочен са лепотом некадашњег попришта и гледајући у планину закључује: „Ми смо је начинили страшном,

наружили је нашим злом, минама посејаним по њеној мекој трави и планинском цвећу, неексплодираним гранатама, заглављеним тромблонима, мецима, кратерима од граната, рововима" (92).

„Ноћна стража" и „Војник" из различитих перспектива приказују исту новогодишњу ноћ у ратном окружењу – на straži, повезујући јунаке који бораве на истом месту и међусобно се познају, али суочене са различитим манифестацијама оностраног и необјашњивог. Смена година и празник као гранично време у споју са колективним сећањем на страдања и ужасе уткане у простор активирају присуство фантастичног: детаљи у вези са насилно прекинутим животима и самртни хроптаји продиру у стварност кроз визије, чулне сензације и узнемирујуће појаве које ликови наслућују, виде или осећају. Атмосфера обе приче изграђена је око уклетог села, у ком се границе између реалног и оностраног постепено бришу, апострофирајући аксиом да ратни ужас не престаје завршетком сукоба, већ наставља да опседа – како места, тако и свест преживелих. „Мора да те силне смрти и патња утичу на само устројство живота, да криве простор – време" (131) – примећује стражар Горан, усамљен међу „неподношљивим" рушевинама у које је ступио војник убијен на Бараковцу. Ни његове црте лица нису јасне, као да у себи чува и збраја обрисе страдалих другова. Повратак у разрушено село мотивисан је осветом као одговором на механизме који су покренули низ узрочно-последичних веза у чијој је коначници прекинут макар један живот. Горанови саборци из „Ноћне страже" такође су свесни доласка нечег неумитног, што ће их усисати и стопити са злослутним простором: „Ово место ће нас појести, примити у себе заувек, уградиће нас у своје крваве темеље, где ћемо до краја вечности слушати песму зимског ветра и плач мртвих" (167). Под будним погледима убијених – обешених, покошених рафалима, спаљених, понижених у смрти, несрећних попут девојчице са крвавом кајданком у гомили лешева – четири војника, парадоксално, учествују у стварању живота усред пустоши. Определивши се за форму ратног хорора, Борис Мишић је мотив халовите земље довео у везу са проклетством простора као носиоца сећања на ужасе, због којих насилно прекинути животи постају активна оностранa сила која нарушава границе између прошлости и садашњости, живих и мртвих.

„Црна птица" и „Грмечке кише" контекстуализују специфична отелотворења оностраног у ликовима учесника неравноправне борбе, у којој се непријатељ умножава утолико што се не обликује искључиво кроз јасну опозицију између „нас" и „њих", већ се поделом на добре и лоше сународнике разара и само јединство заједнице. Приче додатно повезује приповедна перспектива, будући да се исповедном гласу јунака придружује гледиште њиховог непосредног противника: у случају Црног Сотира то је ловац на његову главу, мајор Павле Костадиновић,

док причу Бобана – „кокуза, једнако голих џепова и голе душе" (97) – наставља његова неверна девојка Дајана, као наследник пољупцем пренетог „безименог паразита" (100). Мишић је ликове, односно ентитете који стоје изван сфере нама познатог света, обликовао прекрајајући и допуњавајући карактеристике побројане у народним предањима: Сотир Радовић има све предиспозиције да постане вампир – од немуштости до непрописно спроведене сахране. Интересантно је то што његови наредни животи подразумевају специфичну исхрану, која има идеолошки карактер: вампир „бела испијена лица, ужарених очију, крупних очњака, и још крупнијег тела са дебелим, од испијене крви надутим стомаком" (63) лови искључиво животиње и људе одевене у издајничку униформу. За коначни обрачун са „својима" Бобан из „Грмечких киша" користи оно што је његово тело настанило као одговор на брутално мучење у грмечким „мрачним одајама". Светлосни паразит крајњи је израз кумулиране туге, понижења и таме, аутофагни подстанар који, како Дејан Склизовић у тексту „Многа искупљења Бориса Мишића" истиче, жртве претвара у крвнике – са мисијом која се слива у само један циљ: доспети „тамо где одлазе ратници" (110).

Збирку *Приче из мећаве и тмине* карактерише прожимање ратне тематике и хорора, при чему натприродно није сведено на жанровски украс, већ постаје израз трауме и страха. Ослањајући се на различите приповедне форме – дневник, исповедно казивање, приказивање истих догађаја из различитих углова и постепено увођење оностраног у стравичан али реалистички амбијент – аутор гради атмосферу у којој се рат показује као стање трајног поремећаја стварности. Фантастично у Мишићевим причама не нарушава уверљивост приказаног света, већ га продубљује, показујући како су највећа чудовишта рођена из људског страдања, страха и осећања напуштености.

Мср Маријана С. ЈЕЛИСАВЧИЋ КАРАНОВИЋ
Висока школа струковних студија за образовање васпитача, Нови Сад
Филозофски факултет у Новом Саду
Одсек за српску књижевност
Докторске студије
marijanajelisavcic11@gmail.com
ORCID: 0009-0006-0336-0978

БИЛДУНГСРОМАН ИЛИ САГА О ПРИПАДАЊУ

Олав Шрадер, *Велики Поīлавица и Монах Раīник*, превео Бен Голосовкер, Бока Ф, Подгорица 2026

Откако је свијета, човјек прича свега неколико прича. Те приче, које се већ помало рутински називају архетиповима, откривају вјечиту младост човјека. Једноставно, људска заинтересованост за универзална питања егзистенције не стари. Једна од прича које не дозвољавају „старење" јесте прича о припадању. Олав Шрадер, као писац чији опус биљежи огледање у фикционалним и нефикционалним жанровима, овом књигом враћа се елементарности фикционалне спознаје свијета. Поетичке особине овог романа неразмрсиво су везане за контекст његовог настајања. Наиме, будући да је првенствено намијењен читалачкој публици у Индији, роман у крајње поједностављеној, некада и недопустиво схематичној слици свијета нуди егзотичном читаоцу интерпретацију аутентичног историјског збивања – освајања Бразила од стране Португалаца, око 1500. године.

Читајући роман, читалац би могао да стекне утисак о томе да је ријеч о бајци, која је древна и савремена у исти мах. Такође, овај роман развијава скепсу у односу на виталност фабуле као носећег поетичког елемента на којем почива искуство епског књижевног рода. Прича о Монаху Ратнику постулирана је као универзални симболички код, на којем се очитава шифра развојне самоспознаје. У том смислу текст је подједнако отворен за различите рецептивне могућности, тако да се може читати као авантуристичка проза, као мудросно-дидактична књижевност, али највише од свега то је књига о одрастању/сазријевању, која подразумијева нужност челичења и спремност да се сопственом судбином потврди достојност епске тематизације.

Иако је роман *Велики Поīлавица и Монах Раīник* настао далеко од балканског просторно-временског и културолошког искуства, лутајући мотиви који чине његову тематско-мотивску подлогу указују на фасцинирајућу сличност између удаљених поднебља, јер се аналогије уочавају на различитим структурним нивоима. Прије свега, у поступку именовања главног јунака романа карактерне особине транспоноване су на симболичку раван – Монах Ратник је неко ко својом судбином сажима контемплативно и дјелатно начело. Његова медитативна природа у процесу метаморфозе подлијеже преиначењу, па се духовно начело испоставља као родно тле потоње милитаристичке одрешитости.

Роман лика, као жанровски оквир који асимилује бројне жанровске тенденције (авантуристичку прозу, детективски жанр, психолошко-социјалну нарацију...), приказује Монаха Ратника као сироче које одраста међу зидинама ригидног манастирског режима, у којем се апстракција

духовног догматизма опредмећује као осјећање дужности. Акт иницијације у свијет зрелих људи посредован је темом напуштања самостана и упућивања у далеке, егзотичне предјеле, с циљем актуализације просвјетитељско-еманципаторског идеала.

Тема странствовања јунака доводи на границу неименованог краљевства, које на својим рубним просторима има врло бурно укрштање два цивилизацијска начела. Прво, супериорније, оличавају Монах Ратник и духовно-војна формација којој припада. Хијерархија, чији је Монах Ратник истакнути сљедбеник, претпоставља отјелотворење савременог и свевременог човјека Запада, усмјереног на практичну етику. На другој страни, иако међусобно посвађани, обитавају Народ Севера и Народ Југа, који нарцизам малих разлика уздижу на ниво ратног повода и сукоба. Технички инфериорни, Народ Севера и Народ Југа исказују универзалност источњачке цивилизацијске парадигме, која свој опстанак дугује прије свега колективној ирационалности и неприкосновеном култу заједнице. Детаљно је у роману назначен каталог обреда и ритуала, који су конотирани као сукцесивни низ свједочења привржености властитој народносној формацији. Војно-политички заплети и интриге, који су очитовани кроз различита савезништва ради коначног обрачуна, показују пуну апсурдност међусобног истребљивања.

Приповједачка имагинација мобилисана је у сврху сугерисања погубности трибалне свијести, која је досљедно негативно конотирана у свјетској књижевности. Довољно је само да подсјетимо на два удаљена а врло сродна тематско-симболичка третмана овог феномена. У древном индијском епу *Махабхарата*, односно у његовом славном одломку *Бхагавад-Гита*, показује се бесмисао сукобљавања племена Куру и Пандава, али истовремено и његова неумитност. У Црној Гори, Петар II Петровић Његош пише еп *Горски вијенац*, у којем религијом раздвојена браћа ратују, независно од свијести да су сродници. Слиједећи логику жанра, аутор романа Олав Шрадер сукобљава Народ Севера и Народ Југа, дочаравајући обрисе трагедије у широком епском захвату. С друге стране, нарацијом се показује да је рат видљива манифестација дубоке унутрашње подвојености, такорећи космолошки закон који Монах Ратник поима. Драгоцјеност овог романа је у томе што тежиште није на дочаравању околности са бојног поља, већ више на рефлексу ратног хука у душама књижевних јунака.

Тема присног пријатељства, које израста између Монаха Ратника и Великог Поглавице, потврђује древну истину да заједнички проживљена несрећа учвршћује пријатељску узајамност. Монах Ратник, попут свог симболичког сродника из античке књижевности Ахилеја, креће у одлучан ратнички поход ганут несрећом свог пријатеља и заокупљен осјећањем срџбе. Увјерен да његов коњички јуриш оличава витешки етички идеал, Монах Ратник односи тријумф, али се у симболичкој

равни то тумачи као Пирова побједа, будући да је идејна потка романа конципирана на филозофији конфликта, као конститутивном начелу односа међу заједницама и појединцима. Другим ријечима, рат је вјечито, видљиво или латентно стање ума *homo sapiens*-а, који се путем рата потврђује, свједочи о властитој агоналној природи и кријепи дух. Рат је, према томе, приказан као својеврсна дијалектичка равноправност креације и деструкције, и та равнотежа персонификована је ликом Монаха Ратника, који је и ратник и миритељ у исти мах.

Романескну препознатљивост овој књизи обезбјеђују упечатљивост нарације, живост слика и призора, свјежина дескрипције и ритмичност/мелодичност језика. Све назначене поетичке и стилске особине успостављене су колико ауторском имагинацијом, толико и виртуозном вјештином преводиоца, који је текст саобразио синтаксичком духу српског књижевног језика, чија је баштина обогаћена за још једну индивидуалну стваралачку перспективу и причу о Другоме.

Др Радоје Т. ФЕМИЋ
Универзитет Црне Горе
Филолошки факултет у Никшићу
Студијски програм за српски језик и јужнословенске књижевности
radojef@gmail.com

ЈАНА БАБИЋ, рођена 1999. у Београду. Основне студије завршила на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду. Паралелно завршила и Високу струковну школу – Спортску академију 2025. године. Бивши је репрезентативац Србије у алпском скијању. Тренутно похађа мастер студије на Филолошком факултету Универзитета у Београду и на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду.

АЛЕКСАНДРА БАТИНИЋ, рођена 1993. у Смедеревској Паланци. Дипломирала је и мастерирала на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима Филолошког факултета Универзитета у Београду, где је тренутно на докторским студијама и ради као истраживач сарадник. Пише поезију (добитница је неколико значајних награда), приповетке, есеје, а бави се и књижевном критиком. Књиге песама: *Антикитера*, 2019; *Мало присуство*, 2019.

МИЛАН БЈЕЛОГРЛИЋ, уредник у Градској народној библиотеци „Жарко Зрењанин" у Зрењанину.

АЛЕКСАНДАР ГАЈИЋ, рођен 1973. у Новом Саду. Политички је аналитичар, бави се друштвеном теоријом, међународним односима, политичком филозофијом, филозофијом историје и студијама културе, пише огледе, студије, приказе и романе. Објављене књиге: *Нова велика игра*, 2009; *Корпоративна носталгија*, 2011; *Духовне основе кризе*, 2011; *Огледало владара – Константин Михаиловић и Макијавели*, 2014; *Хероји и антихероји у популарној култури*, 2015; *У вртлогу транзиције – Србија у савременом свету (2005–2015)*, 2015; *Нови феудализам – глобалне трансформације у XXI веку*, 2016; *Звук и заједница – рок музика и судбина Запада*, 2017; *Америка и Рим – империјалне паралеле*, 2019; *Креманска стража*, роман, 2021; *„Демократије не ратују?" и други огледи*, 2021; *Крст и круг*, 2022; *Балкански геополитички чвор*, 2023; *Евроазијска геополитика безбедности*, 2025.

СЛАВКО ГОРДИЋ, рођен 1941. у Дабрици код Стоца, БиХ. Пише прозу, књижевну критику и есејистику. Од 1992. до 2004. био је главни и одговорни уредник *Летописа*, а од 2008. до 2012. потпредседник Матице српске. Књиге прозе: *Врховни силник*, 1975; *Друго лице*, 1998; *Опит*, 2004; *Руб*, 2010; *После руба*, 2020. Књиге есеја, критика и огледа: *У видику стиха*, 1978; *Слагање времена*, 1983; *Примарно и нијанса*, 1985; *Поезија и окружје*, 1988; *Образац и чин – огледи о роману*, 1995; *„Певач" Бошка Петровића*, 1998; *Огледи о Вељку Петровићу*, 2000; *Главни посао*, 2002; *Профили и ситуације*, 2004; *Размена дарова – огледи и записи о савременом српском песништву*, 2006; *Савременост и наслеђе*, 2006; *Критичке разледнице*, 2008; *Трагања и сведочења*, 2011; *Огледи о Иви Андрићу*, 2013; *Сродства и раздаљине – огледи и дневнички записи*, 2014; *Осматрачница – књижевне и опште теме*, 2016; *Међу својима*, 2020; *Подсећања и наговори*, 2022; *Сто дана*, 2024. Приредио више књига српских писаца.

ЂОРЂЕ ЂУРЂЕВИЋ, рођен 1994. у Крагујевцу. На Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу, где је запослен као научни сарадник, завршио је све нивое студија србистике (докторска дисертација „Богородица у српској поезији 20. века", 2025). Пише студије и есеје, област научног интересовања су му теопоетски аспекти српске књижевности, добитник је више награда. Аутор је шездесетак научних радова, више приказа и превода с пољског и енглеског језика. Објављене књиге: *Теопоетика: о апокалиптичном дискурсу српске поезије*, 2021; *Књижевна антропологија*, 2023; *Антологија српске антрополошке поезије*, 2023.

ТЕОДОРА ЗАНОШКАР, рођена 1995. у Београду. Завршила је основне и мастер академске студије примењеног сликарства на Факултету примењених уметности Универзитета уметности у Београду (2019), где је тренутно на трећој години докторских академских студија. Од 2024. године запослена је као истраживач приправник на истом факултету. Члан је УЛУС-а. Од 2018. до 2023. године била је у статусу самосталног уметника. Имала је пет самосталних изложби слика, међу којима су *Интерактивност тела* (СКЦ Нови Београд, 2020; Градска галерија „Милан Туцовић", Пожега, 2020), *Симболичке интерпретације тела* (Галерија Градске библиотеке Панчево, 2020) и *Flow and Stop* (УК Пароброд, Београд, 2025), као и једну коауторску изложбу (*Corpus Carne*, Галерија „Мира Бртка", Стара Пазова, 2021), а учествовала је и на бројним колективним изложбама. Њен портрет Ружице Сокић део је сталне поставке *Великани српског глумишта* у Галерији Дома културе у Раброву.

МАРИЈАНА ЈЕЛИСАВЧИЋ КАРАНОВИЋ, рођена 1992. у Ужицу. Основне и мастер студије српске књижевности завршила на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду, где је 2016. године одбранила

мастер рад на тему „Елементи хорор фантастике у роману српског предромантизма”, за који је одликована Бранковом наградом Матице српске. Тренутно је на докторским студијама српске књижевности у Новом Саду. Књига приповедака: *Прихватити игру?*, 2022. Књига есеја: *Како се калио хорор – есеји о хорор прози*, 2025.

ДРАГАНА ЈОВАНОВИЋ ВАСИЋ, рођена 1997. у Љубовији. Основне и мастер академске студије завршила је на Одсеку за српску књижевност на Филозофском факултету Универзитета 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 Универзитета у Београду, где је и запослена у звању истраживач сарадник. Бави се књижевношћу друге половине двадесетог века и савременом књижевном продукцијом.

БОЈАНА ЈОКИЋ, рођена 2002. у Нишу. Мастерирала је 2026. године на Департману за србистику Филозофског факултета Универзитета у Нишу. Пише есеје, критику и научне радове које објављује у домаћим и страним научним часописима и зборницима. Њена научна интересовања усмерена су првенствено ка српској књижевности XVIII и XIX века, са посебним интересовањем за еротолошке, родне и културне студије, као и посткласичну наратологију.

СРПКО ЛЕШТАРИЋ, рођен 1949. у Врелу код Уба. Завршио је студије арапског језика и књижевности на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Преводилац, бави се изучавањем арапских говорних дијалеката и превођењем арапске изворне народне књижевности која је непозната у многим земљама. Преводи приче и романе савремених арапских писаца (Зекерија Тамир, Тајиб Салих, Абдусетар Насир, Селва Бакр, Нагиб Махфуз и др.). Од почетка деведесетих година XX века превео је с арапског језика и критички приредио, увек и искључиво по личном избору, преко четрдесет књига. Добитник је Награде „Милош Н. Ђурић” (2013) за превод романа Нагиба Махфуза *Деца наше улице*. Живи и ради у Земуну.

НИКОЛА МИЉКОВИЋ, рођен 1992. у Пожаревцу. Ванредни је професор на Катедри за славистику Филолошког факултета Универзитета у Београду, где на свим нивоима студија предаје низ предмета из области руске и пољске књижевности, као и предмете Увод у књижевност и Увод у тумачење књижевног текста. Од јула 2026. члан је уредништва *Летописа Матице српске*. Објавио је монографије *Три разговора о По-*

йлавском: Поэтика Бориса Пойлавског̃о через йризму инт̃ертекст̃уалност̃и, 2021. и *Мрвице са Арист̃от̃елове т̃рйезе*, 2025, као и већи број научних радова у домаћим и иностраним часописима.

МИЛОШ МИХАИЛОВИЋ, рођен 1998. у Београду. Дипломирао српску књижевност на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду 2021. као студент генерације. Године 2022. одбранио мастер рад на истом факултету, да би након тога уписао докторске академске студије. Романи: *Зеон*, 2013; *Ереја*, 2015; *Младунче*, 2022; *Вевер̃йух*, 2024. Објавио већи број кратких прича и збирку прича *Књиīа одраза*, 2020.

ЛЕНКА НАСТАСИЋ, рођена 2000. у Сомбору. Пише поезију, кратке приче и књижевну критику. Одбранила је 2024. мастер рад „Аспекти усмене књижевности у поезији српског барока" на Одсеку за српску књижевност и језик Филозофског факултета у Новом Саду. Објављена збирка песама: *Са друīе с̃т̃ране йера*, 2020.

ЕЛИЕЗЕР ПАПО, рођен 1969. у Сарајеву, БиХ. Професор сефардске књижевности на Бен-Гурион Универзитету у Негеву (Израел), књижевник и преводилац, редовни члан Израелске академије ладино језика, дописни члан Шпанске краљевске академије, председник (израелске) Националне управе за ладино, председник међународног научног удружења „Сефарад – Друштво за сефардске студије", директор Центра Моше Давид Гаон за сефардску културу при Бен-Гурион универзитету и главни и одговорни уредник научног часописа *Ел Презенте – Часоīис за сефардске с̃т̃удије*. Први роман, *Ла меīила де Сараj*, 1999, објавио је на ладину, а потом и на српском (*Сарајевска меīила*, 2001), у битно измењеној форми, прилагођеној српској књижевној традицији. Отада прозу пише углавном на српском језику. Досад је објавио четири збирке прича: *Сефардске йриче*, 2000; *Часовничар и сачасници: збирка историјских йрича, с домаћим задацима, йодијељена у йеī часова и четири одмора*, 2007; *Несабране йриче, још несабраније мисли и цр̃т̃ице, а о десеī̃ерцу да се и не īовори*, 2022; *Збирка ријешених задаī̃ака из живоī̃а и йоеī̃ике*, 2024. Недавно се вратио и свом првом роману, објављујући његову зрелију и кохерентнију верзију, сада под насловом *Љеīша и с̃т̃арија Сарајевска меīила*, 2026. Уз то, Папо је и аутор неколико научних монографија и преко педесет научних радова, написаних на десетак различитих језика, посвећених различитим аспектима јеврејско-шпанског језика и књижевности, те сефардске културе уопште.

ЈОВАН ПЕЈЧИЋ, рођен 1951. у Бошњацу код Лесковца. Историчар књижевности, антологичар, пише студије, есеје и књижевну критику. Објављене књиге: *Облик и реч кри̃т̃ике*, 1994; *Тајна и крс̃т̃ – йојмови/*

поимања, 1994; *Заснови Глигорија Возаровића*, 1995; *Култура и памћење – Београд у историји и литератури*, 1998; *Простори књижевног духа*, 1998; *Знамења и знаци – појмови/поимања 2*, 2000; *Профил и длан – појмови/поимања 3*, 2003; *Књижевни свет – критичка свест. Облик и реч критике 2*, 2004; *Милан Ракић на Косову – завет, песма, чин*, 2006; *Основ, оквири, прагг. Облик и реч критике. 3*, 2008; *Ти, међутим – књижевни Београд*, 2009; *Почеци и врхови – српска књижевност и њена историографија*, 2010; *Поетика књижевног разговора*, 2012; *Завет и чин*, 2013; *Зрна, расад, жетва: српска књижевна историографија / српска књижевна критика*, 2015; *Тестамент без печата*, 2015; *Критика као избор и разговор с Црњанским*, 2016; *Српски песник: Милан Ракић и Косово* 2016; *Узајамности и раскрснице – темељи, појмови, значења*, 2018; *Поезија и свето – српско духовно песништво*, део 1, 2019; *Путеви српске науке о књижевности*, 2020; *Слова, слике, симболи: српски песници друге половине XX века – говори, предговори, поговори*, 2021; *Птица са два гнезда – Рабиндранат Тагор у Београду*, 2023; *Критика, мишљење, култура: опус Николаја Тимченка – аналитичка библиографија*, 2024; *Темељ, узори, ослонци – расправе, огледи, осврти*, 2025. Приредио више антологија и књига. Живи у Београду.

ГОРДАНА ПОКРАЈАЦ, рођена 1970. у Врбасу. Професор је на Катедри за компаративну и светску књижевност на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду. Ауторка је радова везаних за упоредне релације античке и дубровачке књижевности, као и књига из области рагузеологије: *Од Хекубе до Атаманта – ка изворима дубровачке ренесансне трагедије*, 2010; *Најстарији дубровачки петраркисти и античко наслеђе*, 2012; *Античке рефлексије у поетици и поезији дубровачке ренесансе*, 2016; *Одрази античке митологије, историје и књижевности у дубровачкој барокној поезији*, 2024.

ГОРДАНА СИМЕУНОВИЋ, рођена 1963. у Београду. Песникиња, објавила је десет збирки поезије, две панораме поезије и две хронике. Поезија јој је преведена на више светских језика, објављивана у часописима, антологијама, награђивана. Књиге песама: *Моја хаљина и ја*, 2000; *Наруквица од слоноваче*, 2002; *Побуна крпених лутака*, 2005; *Подно мирног сна*, 2008; *Време хлебова*, 2009; *Бука живота*, 2015; *Пут до моје куће*, изабране песме, 2018; *Витки пламен*, 2021; *Нису лаке заставе*, 2024; *Слобода лети у небо / Freedom flies into the sky*, 2026. Живи на Умци, недалеко од Београда.

СТЕФАН СИНАНОВИЋ, рођен 1995. у Беранама, Црна Гора. Пише студије, књижевну критику, колумне, осврте и есеје. Бави се српском, британском и англоамеричком књижевношћу XX века. Радове из области

књижевности и филма објављује у часописима у земљи и региону. Књига есеја: *На путу за Небраску*, 2026.

САША СКАЛУШЕВИЋ СКАЛА, рођен 1981. у Неготину. Песник, есејиста, приповедач, уредник и издавач. Од 1999. објављује у књижевној периодици код нас и у региону. Члан је Српског књижевног друштва, а од 2019. је главни и одговорни уредник часописа за књижевност, уметност и културу *Буктиња*. Књиге поезије: *Митови и сенке*, 2014; *Пластична Александрија*, 2019; *Рекреација пре пакла*, 2020; *Свакодневни покушаји апокалипсе*, 2021; *Питање облика*, 2022; *Света зајета*, 2024; *Туцање језика*, 2025.

РАДОЈЕ ФЕМИЋ, рођен 1988. у Бијелом Пољу, Црна Гора. Основне, специјалистичке и магистарске студије завршио на Филолошком факултету у Никшићу, где тренутно ради као сарадник у настави на Студијском програму за српски језик и јужнословенске књижевности. Докторирао је на Одсеку за српску књижевност и језик на Филозофском факултету у Новом Саду. Пише књижевну критику. Објављене књиге: *Ишчекивање апсурда (компаративни оглед: Самјуел Бекет, Миодраг Булатовић, Жарко Команин)*, 2016; *Жарко Команин – поетика, текстови, контекст*, 2023; *Критички карусел (огледи о књижевности)*, 2023.

БОЈАН ЧОЛАК, рођен 1978. у Београду. Дипломирао (2003), магистрирао (2007) и докторирао (теза „Модели представљања патријархалног друштва у прози српске модерне", 2013) на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Бави се поетиком модерне српске књижевности, а области интересовања су му српска књижевност XX века, културологија, интердисциплинарност. Запослен је у звању научног саветника на Институту за књижевност и уметност у Београду. Објављене књиге: *Роман патријархалне културе – Борисав Станковић: Газда Младен*, 2009; *Поетичка и текстолошка читања поезије Алексе Шантића*, 2019; *Поетички концепти у српској поезији друге половине XX века*, 2024. Приредио више књига.

Приредио
Бранислав КАРАНОВИЋ

Часопис *Летопис Матице српске* објављује песме, приче, одломке прича или романа, изворне научне радове, есеје, беседе, научну критику и приказе превасходно из области науке о књижевности, а ређе из сродних дисциплина које спадају у домен хуманистичких и друштвених наука. Текстови који су већ **објављени** или **понуђени за објављивање** некој другој публикацији **не могу бити прихваћени** за објављивање у *Летопису Матице српске*. Радови чији су резултати изложени на научним скуповима такође неће бити прихваћени.

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 текста на енглеском језику, уз афилијацију (титулу, наставно или научно звање, 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 имејл адресу и ORCID број). Научни радови не би требало да буду дужи од 35.000 словних места с размацима. Сваки научни рад мора да садржи научни допринос како би био категорисан као оригинални научни рад.

Текст за рубрику КРИТИКА не сме имати мање од 8.000 словних места с размацима, али ни више од 12.000 и на крају треба да има афилијацију. Уколико аутор критички представља више публикација, а у договору са Уредништвом, текст може бити дужи.

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. Из научно-стручних разлога, поједине речи и изрази могу бити писани на оригиналном језику и писму.

Уредништво не прихвата прилоге који су настали уз помоћ вештачке интелигенције. Радови пролазе кроз програм за детекцију плагијаризма.

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 уз леву маргину, у критици испод текста уз десну маргину (у поезији дати и наднаслов, тј. наслов циклуса песама);
– наслов рада: верзалом, центриран.

Формат текста:

– стандардни: A4; маргине 2,54 cm (custom);
– фонт: Times New Roman (ако се у тексту користе други, мање познати фонтови, послати их као посебан фајл);
– величина слова: основни текст 12 pt;
– размак између редова: 1,5;
– за наглашавање у тексту се користи *италик* (не **болд**, не подвучено);
– напомене/фусноте: увучене, у дну стране (footnotes, не endnotes), величина слова 10 pt; у фуснотама се реферише на цитирану литературу и износе се додатни коментари и објашњења (референтне и аргументативне фусноте);
– цитирана дела у фуснотама треба да садрже следеће елементе: име аутора, наслов дела, податак о издавачу, место и годину издања и странице на којима се цитат налази; уколико се цитира преведено дело, треба навести и име преводиоца;
– када се фусноте понављају треба их скратити: нав. дело или исто...
– 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 ('...');
– краћи цитати или стихови (до 4 реда) дају се унутар текста, а дужи се издвајају из основног текста (увучени и умањени – 11 pt).

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

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 (NLB Banka AD Beograd), 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 уредник Јелена Марићевић Балаћ. – 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 Сѣрбске Летописи. – Наставак публикације: Српске летопис

ISSN 0025-5939

COBISS.SR-ID 7053570