

Министарство културе Републике Србије
и Покрајински секретаријат за образовање и културу
омогућили су редовно објављивање
Летописа Матице српске.

ЛЕТОПИС

матиче српске

Покренут 1824. године

Уредници

Георгије Магарашевић (1824–1830), Јован Хаџић (1830–1831), Павле Стамаговић (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 Милисавец (1946–1957), Младен Лесковац (1958–1964), Бошко Петровић (1965–1969), Александар Тишма (1969–1973), Димитрије Вученов (1974–1979), Момчило Миланков (1979), Бошко Ивков (1980–1991), Славко Гордић (1992–2004), Иван Негришорац (2005–2012)

Уредницићиво

СЛОБОДАН ВЛАДУШИЋ

(главни и одговорни уредник)

ДРАГАНА БЕЛЕСЛИЈИН, ЂОРЂЕ ДЕСПИЋ, ВЛАДИМИР КЕЦМАНОВИЋ

Секретар Уредницићива и лектор

ВЛАДИМИР ШОВЉАНСКИ

Ликовно рецење корица

МАРКО СТАНОЈЕВИЋ

Коректор

БРАНИСЛАВ КАРАНОВИЋ

Технички уредник

ВУКИЦА ТУЦАКОВ

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

Летопис Матице српске излази 12 пута годишње у месечним свескама од по десет штампарских табака: шест свезака чине једну књигу. Годишња претплата износи 2.000 динара, а за чланове Матице српске 1.000 динара. Претплата за иностранство износи 100 €. Цена по једној свесци у књижарској продаји је 200 динара. Претплата се може уплатити у свакој пошти на жиро рачун број 355-1056656-23, 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: Маргита Мозетић, Нови Сад

Штампа: БУДУЋНОСТ, Нови Сад

Тираж: 1.000

РУКОПИСИ СЕ НЕ ВРАЋАЈУ

ЛЕТОПИС

матиче српске

Год. 189

Јун 2013

Књ. 491, св. 6

САДРЖАЈ

ПРОЗА & ПОЕЗИЈА

Марија Шимоковић, <i>Из дневника раздалјине</i>	769
Бошко Сувајдић, <i>На веси о мајчиној смрти</i>	775
Добрица Ерић, <i>Теби поем</i>	778
Јован Николић, <i>Меланхолија анатомије или Куишја цигарета</i>	780
Фјодор Сологуб, <i>Сенке</i>	784
Зоран Шкиљевић, <i>Двојник</i>	802

ТЕМАТ: СРЕДЊИ ВЕК И НЕОФЕУДАЛИЗАМ

Љубомир Максимовић, <i>Византијски узор српске државности и Свети Сава</i>	807
Милош Живковић, <i>Свети Физиолога</i>	815
Александар Саша Гајић, <i>Средњовековје и феудализам, стари и нови</i>	830
Брент Моберли, Кевин Моберли, <i>Нео-средњовековност, хипер-реализам и симулација</i>	857

ЕСЕЈИ

Петар Пијановић, <i>„Оно туђе” и „оно главно”. Експлицитна поетика Радослава Брашића</i>	869
Љиљана Пешикан Љуштановић, <i>Пад у небо Мирјане Дејелић</i>	878

СВЕДОЧАНСТВА

Марија Шимоковић, <i>Либреито за овај свет</i>	888
--	-----

Ђорђе Деспић, <i>Песничка алхемија</i>	892
ИНТЕРВЈУ	
Марија Шимоковић, <i>Стилни ѓриљаџ</i> (Разговор водила Радмила Гикић Петровић)	898
ПРИКАЗИ	
Срђан Дамњановић, <i>Херменеутичка снага еписиоларне филозофије</i> (Данило Баста, <i>Над ѓрејиском Мартина Хајдеџера. Један вид еписиоларне филозофије</i>)	908
Стеван Брадић, <i>Српско ѓеснициво након уџојије</i> (Антологија најновије српске поезије <i>Девеи српских ѓесника</i>)	912
Александар Б. Лаковић, „ <i>Сећање које се</i> ” (није) „ <i>доџодило</i> ” (Гордана Ѓилас, <i>Друџе сивари; Била сам ѓослушно дрво</i>)	916
Светлана Калезић Радоњић, <i>Сабирање немоџућеџ</i> (Тодор Живаљевић Велички, <i>Берачи мјесечине</i>)	919
Милан Громовић, <i>Дводелни џубиџак</i> (Марко Танасковић, <i>Олуја</i>)	922
Миливој Ненин, <i>Ка новом лику Милеџе Јакџића</i> (Зорица Хаџић, <i>Тиха ѓрисџаниџија Милеџе Јакџића</i>).	926
ЛЕТОПИС СУРФОВАЊА	931
Бранислав Карановић, <i>Ауџори Леџојиса</i>	932

МАРИЈА ШИМОКОВИЋ

ИЗ ДНЕВНИКА РАЗДАЉИНЕ

1.

ако је парадокс да мачка која је
из једног ћошца прешла у дружи
није више истиа мачка
истинији

онда ни ја нисам онај који је
мало пре улазио на ова вратица
мислећи како је
кривац за њен несјанак

ако је дакле пре толико година
с моје сјране учињена грешка
остављања неког ко ме је истински волео
онда данас све те људе не важе
разлози за парадоксе су небитни
и сада бих задаћак који сам прихватио
да је пронађем

ја какав сам се ту нацао
могао и да испоштујем
у том тренутку сам оћућао мир остављене куће
хладно гнездо и мирис праћине
који се осећа на кардамом само у овако сјарим
кућама

и почео да вршим филм свих могућности
које сам због своје дружачије замислио о свему
пропустио да искористим

усред њризора била је она
млада њлавоока омања
једва џеснаесџ ѓодина
како ми маџе са дока мислећи да одлазим
само на крајко
а ја сам знао да је најџџџџам заувек
и олакџање које сам осећао
навикнуџи да живим без везивања
за крај за људе за свој уџао
џреџлавило је џео џрџовачки брод
џун најџфинијеџ џамука

мала зебња која је џрве ноћи џџџовања
заједно са олакџањем
џред џоноћ уџла са мноу каbinу
није ме најџџџџала ни у африџи
носио сам је џемџерамениџно и не сџидећи се
кроз све урнебесне комедије
које сам џџио да кријем сам сџиварао и разарао

оне ноћи кад ју је уснио док је седео
исџод дрвеџа урме и џледао у неџреџледни
џеџзаж сџрелиџија
знао је да је она осџрво мира на које је
да је био довољно мудар
моџао сџавиџи макар врх џиџеле
обележавајући џериџорију
али
данас у оној берберској радњи
на крају њене улице
у маџли исџарења и звеку маказа
наслуџио је разлоџе своџ сна
и џочеџак нове исџорије

ја виџе нисам онај који је сео на брод
и није за 27 ѓодина најџсао ниједно џисмо
нисам виџе ни џиџџи ни скољен у своје аванџуре
кавоџ ме је џризвала као једину моџућностџ
да џоново оџвара своје фиоке
и иџра се џиџкама које је од мене
оне џоследње вечери добила
мислећи да су обећање
и када је берберин исџричао џричу

не прејознајући ме после толико година
што је још један доказ да ја нисам више
онај који је на њу пре толико времена
кренуо
схватио сам сред мириса њачулија после бријања
да ме је време чекало овде
док сам био тамо
и да не знам ни сада који је од нас двојице
онај које је волела

2.

било је нече привлачно у орнографији
смисла мислио је док је шчињавао њена исма
једно по једно
и чудом се чудио како међу њима нема
ниједног које је он пописао
одбијала је просце годинама верујући
у свој сан о њему
подилазила га је језа док је осећао
колико је њен био укључен у онај његов ноћањи
о њој
брда цимета и бибера вуне и свиле
да не помињемо бели прах
била су му под стоголима
а кроз кабине прекоокеанских бродова
пролазиле су ајкуле и иране
нимфе и сељаничице
а да ниједној није запамтио имена
сада су у њеној кући у којој је
пре тога само једном био
и то први и последњи њу
уз хуј њеног животића из кућице судера
чији је добри мирис надирао кроз сваку
пору његове искусне коже
постојала је само оцсцена порука о проушеним
приликама и нека мека шуѓа налик на ђудинг од
чоколаде

када је берберин уцао
сред просираног огледала видео је
све оно што није

а мо̀гло је да се до̀годи
п̀рошресла га је бла̀га несвесџица
као када је брод п̀ун п̀ереша исџловљавао
неџио га је у п̀исуџносџи шо̀г човечуља
шо̀рбљеног п̀од п̀ерешом усџомена
а ушросџрученог у п̀ризми о̀гледала
п̀одсеџило на соџсџвену п̀рилику
кад су п̀ронаџли њен рукоџис у дну велике
фиоке са есџаџгом
и не п̀ражећи га виџе за̀право
харџиџа је била на франџуске коџке
п̀ресавиџена у чеџири
на њоџ је смара̀дним масџилом п̀исало
неџио о некоџ п̀ајни и џио је виџе чиџао
све ма̀е је разумео о чему је џовор за̀право

бљесак је у п̀ренуџику п̀ресекао п̀ризор
и умножен у о̀гледалима
нудио је сџираџну слику олује над ошвореним морем
и оних ласџавиџа на које је помислио
хиљаду ласџавиџа које су савиџале ѓнездо
исџод ѓреде бо̀аџо̀г човека
а да шо̀ гранџиџу и воду никада нису одлазиле
саме
увек су бивале у п̀аровима
као и ово о̀гледало џио има себе
и два п̀ара крила у п̀икраџку
али ухваћена у п̀редџраџу
ова је мисао била немо̀тна да иџиџа п̀ромени

на харџиџи је њеном руком
био исџисан еликсир младосџи
схваџио је шо̀ када је сџиџао до краја п̀ексџа
у којем ће се заковрџан и уморан
враџиџи соџсџвеном дечаџиџву
осџављеном измеџу п̀руџе и колибе
сиџне слуџиџе увукле су се измеџу
шо̀пџалубља и п̀алубе на њеџовим п̀рсима
шо̀новио је чиџање
било је јасно само колико
белих цвешова ашреџенским масџилом
п̀решворених у п̀лаве п̀реба шо̀јесџи

сваког дана
да би се ушло у постојаност ефекта
једини дајум
одазивао се на број њеног нестанка

на почетку шекста је стајало
све се може објаснити речима
чак и реч
иону је у смисао слике коју је зацртао
ако све саберем стајало је међу коцкама
ти си на губишту
то га је сасвим скопило
повећањем броја лавих цветова
поједених између сна и поднева
тачка у коју се све слива биће
опозвана из двористи
следећи ред наводио је поредак стабљика
и цветова које је ваљало сузити у масило
а сурадани

зна се
на следећој страници само је стајало
данас иштем из главобоље која
никако не постоје
све ће бити лако као море којим језде бродови
иуни бескорисног пера
никада нећеш осетити мир рађања тебе из себе
себе из мене јер ја сам на трагу
онога за чим сви уздицу
у димензији у коју идем
ствари нећају само да би се
ионово појавиле
на другом месту

седео сам нем окренути месецу
који је добио кисти
све су речи из мене исцуриле
као облак из недара девојке
којом сам хтео да се оigram
на брду изнад поднева
линије брода и линије хартије
поклопиле су се када сам рецити на груди ставио
и онда схватио

да њоред моџа
џуче јоџ једно срце
и брзо сам засџао
да сном сачувам оно
џџо будан нисам усџео

(Из рукописне књиге)

БОШКО СУВАЏИЋ

НА ВЕСТ О МАЈЧИНОЈ СМРТИ

I

*И онда су ње, мршву, ходником одвезли. (Јеси ли се, мама,
много уљацила?)
Положену на ољтар шаљига-колица. (Гле како им сирце
удови, уморна сирацила.)
„Није њо Ваца мајка, ѓоспoдине, већ шруј без лица.”
(Сама се шама у ѡлахиу зацила.)*

*Било је ѡусто и сабласно њо јушро кад су ње одвезли (саму,
у мраку, без кисеоника).
Ишод враћа, у дну ходника, дежурала је ниш свејла.
Зујали су месечеви зуичаници са сребрне кујоле звоника.
(Или је негде шаучину са бога скидала мејла.)*

*И шраѓ у ходнику бејацие налик невидљивој црши
шшо се не сме шрећи; линији која дељацие свеј на два дела
(без шомје).
Ни бол ши не мину шреко свејоѓ чела (блаѓоѓ, и у смрши).*

*Ноћна Клишемнесира, у белом оделу,
вукла је, не журећ, шокрешну кайелу
медицинска сесира. (Само су весело шандркале кломие.)*

II

*Сад си у сандуку, ѓде сшавају мршви,
док ши се у сшеѓна и зайецића закивају клинци;*

живици у своје мраку – каји-невидимци,
очи су ти фењери у подземној цркви.

(Љуције се свейла, као плакаји,
у кори мозга, сјајноме чираку.
Три сунца ти се играју у мраку:
дишу помрчине, вејрови сакаји.)

Ти, суција мисао, љубав и милоција,
сад си моцији бића и биће моција
(живоја сјајног, пуног обећања).

Гробом, Еуридика, дижец нову меру
мери свога лика; у том несесеру
Орфеј је оишика (пуна увећања).

III

Зар никад вице не рећи ти: мама.
Ни гласа, ни звука, пребјеног словца?
На столу поскуре мривог Богословца.
(Ни видра, ни овца). Кољиво и сарма.

Зар никад вице не таћи ти лице (очи вреле)
ни пеже, ни боре, младеж изнад усне,
руке подреле? (Боже: свейници цито у теби усне
распростири видике ко златне амреле.)

Зар никада вице ни гласа ни звука,
пребјеног словца? (Само гола јама?)
Од хиљаду гласова (и стојину бука)

ниједан да мине кроз вицње пориале?
(Уводици ме, живог, у судње олпаре.)
Зар никад вице не рећи ти: мама?

IV

Улазици у јесму као на сахрану,
и с тобом госији гладни, прождрљиви:
јер мриви су живи, да, мриви су живи,
а живи умиру у сваком свом дану.

Улазиц: како ћу ње ословићи?
Ноћ се сјуцића у црном кимону
(„И рече Исус Симону:
не бој се, од сада ћеш људе ловићи.“)

Улазиц у њесму (нејокрејни свемир),
њек сјих се заискри ко њалас на мору.
Смрј је њоравнала сваку њвоју бору

и ујокојила сваки њвој немир.
(Пијац ме: а ја немам одговоре
на њињања која њебе море.)

V

Без њебе, ницића
сам (неисјисана харџија): шума без дрвећа, јело без
соли, село без куће,
река без уцића. (Бол цио не боли.)
Сен, ојсена, магла: ницића.

Смрј је рејка болесј (дивна аномалија): од воде
џуцића, од еја сјарија (џица
од звука).
Шја сања њвоја смежурана рука
док цкројци њо мени као мејтеорска кица?

Ноћ је најукла сфинџа;
несавладивом линијом у себи њодељена на два дела.
Море, усољена харинџа:

звезде, јајо сардела.
Рађац ме, од еја сјарија (џи, које нема вице).
Без њебе, ницића сам. (Харџија.) Осјавинска расјрава
кице.

(Из рукописа Узрасњање вајре)

ДОБРИЦА ЕРИЋ

ТЕБИ ПОЕМ

Богоугодници Милешеви за осамстоти рођендан

*Теби поем, у сјају свеће вошћанице
О Свећлосици коју твоја пасива снева
И целивам Ти шешке бројанице
Са осамсто чворића, Мајко Милешева.*

*Осам векова сунце нам се рађа
Са Твога кубећа, које одолева
Свим најездама зла, а Ти све млађа
Све свећија и лејца, Мајко Милешева.*

*Лећо Ти позлаћи а зима посребри
Баћину над којом млад месец изрева
Руцице Те Турци, обнављаце себри
И смерни монаси, Мајко Милешева.*

*Осам векова уз тајде и ѓусле
Бели Анђео Ти њева и прогрева
Кроз ѓмине и магле, које су све ѓуће
Над Твојим мећоном, Мајко Милешева.*

*Била си колевка свих Божјих жићеља
Чји ѓород сада шихо оболева
И ѓробница Хиландарца и просвећићеља
Свећога Саве, Мајко Милешева.*

Род си целом Срїсїву, као щїо си била
У доба и недоба свих нацих кнежева
Бели Анђео Те узео на крила
И узнео у вечносї, Мајко Милецева.

Осам векова између пїри мача
И пїроглаве але зла, мржње и гњева
Осам векова пїаме, пїаїње, пїлача
И сїраха од Алаха, Мајко Милецева.

Браћа Немањићи, два орлова крила
Лебде пїоред Тебе и с десна и с лева
И оїварају Ти двери пїлавейнила
Божјих олїара, Мајко Милецева.

Многи ћирилићи, лициће Свеїе Горе
Којима сунце на заїаду изгрева
Сїиде се свої пїорекла и пїисма, и зборе
И пїицу пїуђински, Мајко Милецева.

Немила крижу и полумесецу
Мила Крсїу и Хрисїу који јоц оклева
Да Ти враїи Твоју заблуделу децу
Под скуїи православа, Мајко Милецева.

Слуцам како брује сва звона над нама
Ко да Бели Анђео пїроїар Богу пїева
И видим на фрескама и на иконама
Лица својих пїредака, Мајко Милецева.

Сїар и пїросїодуцан као Сїари Словен
С круном косе белом као цваїи пїрецињева
Чесїиїам Ти, владичанским крсїом благословен
Осамсїоїи рођендан, Мајко Милецева.

Бела заручнице Божјеї Сина Хрисїа
Који Те небеском ризом заодева
Услици ми молиїву – да Ти неки момак
Млади Словен а мој пїоїомак чесїиїа
Хиљадиїи рођендан, Мајко Милецева!

ЈОВАН НИКОЛИЋ

МЕЛАНХОЛИЈА АНАТОМИЈЕ
ИЛИ
КУТИЈА ЦИГАРЕТА

ТЕЛО

Мора ми се поверовати на реч да сам тога дана, ма колико шизо-
идно звучало, повео разговор
са својим телом. Помислио сам: начин на који се оно свакодневно
налази у грчу, те конвулзије,
спазми, подсећају ме на стезање сфинктера, гузног мишића. Моје
је тело дакле једно велико
дупе. Истог часа осетио сам оштар бол у пределу слепоочница.
Да, поновио сам, моје је тело обична гузица, анус, кењара...
Тада ме је заболео врх грудне кости. Јасно сам осетио да се тело
љути на моје мисли.
Замисли, сујета тела?! Оно се љутило на мене као да је нешто
друго!
Као некаква љигава звер која ме је прогутала!
Нешто демонско у чијој је утроби заточено биће, светлосно,
чедно...
Као да су дух и тело два непомирљива ентитета, као да је тело
монструм који нас вуче надолу у
пакао цревног тракта, излажући нас гравитацији, пропадању и
труљењу.
Покушај да склопиш антички споразум са њим, буди му прија-
тељ, подилази његовим захтевима,
цревоугађању, готов си, постајеш тром, непокретан, несклон све-
му што би ти помогло да
ослободиш свој дух и винеш га пут небеса.
Оно те гута, сише, оно те умире...

ЈУРОДИВИ

Писао сам и пишем, да не бих говорио наглас, сам са собом. У нашем крају за такве су говорили: *он није сам...* или *има њодсианаре у љави*. Неретко сам имао прилике да угледам невољнике који су корачали улицом, гестикулирајући рукама, жучљиво расправљали са невидљивим *саговорником*. Обично су то биле скитнице, бездомни, алкохоличари, јуродиви. Ређе пристојно одевени, грађани на *свом месџу*, наоко без фелера. Али свима се на лицу једнако читовало да су жртве какве опседнутости, узетости, безумља. Носећи унутрашње борбе, гоњени присилом усијаних нерава, неусклађени са собом и околином. Свакоме је, без изузетка био јасно исцртан грч на лицу као белег, жиг, потпис суманитости.

Обузимао ме је стид када бих бивао сведоком тим људима. Стид што сведочим нечему неприродном, стид пред наказним својствима живота. Било ми је жао тих људи. Истом и голем страх да се тако нешто и мени самом не догоди. Догађало се, свакако, да затекнем себе док гласно говорим са замишљеним сабеседником, нарочито ако би ми тај неко подигао адреналин.

Срећом без сведока.

Са ужасом бих одбијао могућност да ме макар и незнанац угледа у сличној невољи. Уверен да ме осећање стида задуго не би оставило на миру.

Сад мислим да бих имао разумевања за човека који помиче уснама и шапуће себи у недра

уколико бих знао да он том приликом изговара какву молитву.

КУТИЈА ЦИГАРЕТА

Од доручка не престајем да разговарам са собом. Салата је добра, добре су цереалије, не прија ми жуманце, садржи холестерин и фолну киселину. Замишљам могући сукоб у аутобусу или продавници, непријатан разговор са издавачем. Нервира ме уредник, тај безбојни евнух, налик на какву изгладнелу гњиду, али бих ипак могао спорије да жваћем. Недовољно сажвакана храна шкоди желуцу, нећу више куповати бели хлеб, црни је одличан, ражани је најздравији. Не смем превише да једем, боље ће бити мање а чешће, заудара ми десна чарапа, нисам опрао ту ногу и мора да је неко од колега на послу то већ запазио, нико ме још није упозорио, пажљиви су према мени али ме сигурно оговарају.

Јогурт је здравији од млека зато што има ферменте, гљивице делују благотворно на цревну флору, мораћу попити једну таблету мултивитамина, иде ми на курац овај политичар, заправо сви ми већ политичари иду на курац. Укључићу радио и ТВ заједно, не бих смео толико да пушим нити да пијем, шкоди ми већ дуго али код Храбала у „Клубовима поезије” тако се изазовно беле пенушаве крагне чешког пива, да бих радо частио себе једном криглом и полагао га пијуцкао у гутљајима, муљајући дуго под непцем укус хмеља али прорадиће ми чир након тога.

Какав сам оно беше имао осећај и мишљење спрам одређених ствари и појава док сам био десет година млађи, не могу да се сетим, шта траже ове мрве на столу, одакле оволико мрва, Господе, волео бих изнова да изазовем у себи такав полуслеп али чврст и непоколебљив однос према свету као и пре десет година, је ли дух одиста мушки принцип а душа женски, откуда дух на тавану а душа у носу, само ми сећање на прошлост пружа ужитак док је призивам и густирам, срање, немам више цигарета, јер заправо не умам да региструјем у свој пуноти ово сада, ову стварност каква јесте, а такозвана будућност је у сваком случају скривена, та ситуација се погоршава из дана у дан и не могу да се сетим на шта сам то у ствари мислио док сам се канио да пишем, медањак, месечар или тако нешто, знам да сам записао на некој кутији цигарета али сам је погужвао и несмотрено бацио у смеће...

ДУГ

Памтим да ме је у том сну таксиста довезао до неосветљеног хаустора.

Нисам имао готовине са собом замолио сам га да ме сачека док одем до стана по новац. Пристао је невољно. – Немојте мислити да не знам тај трик, али свеједно верујем вашој физиономији. – Остао је у таксију пред зградом са укљученим бројилом.

Трчао сам уз завојито степениште, откључао стан, заграбио свежањ новца из ладице и пробудио се!

Преварио сам нехотимице човека који ми је указао поверење! Сада ме прогања помисао да се свакога часа вртлоглавом брзином увећава задужење на оном таксиметру из сна који можда до данас откуцава. Ако ме у њему онај такси

возач још увек чека, дуг је већ толико нарастао да га више ни у ком случају не могу намирити. Као ни све остало што сам, обавезан законима власти-те карме, морао, а лењошћу и немаром пропустио учинити.

Какве су гаранције да се једном у неком будућем сну нећу поново затећи у истом таксију? Хоће ли возач препознати црте лица које су му уливале поверење те ноћи крајем новембра 1994. године?

Шта може захтевати од мене да бих му намирио дуг?

Донекле ме оспокојава одлазак на починак, са нешто кованих новчића у кожној врећици за талисмане о врату. Враг ће га знати неће ли са задњег седишта зарезати троглави Cerberus или се таксиста озвати на Хароново име.

ФЈОДОР СОЛОГУБ

СЕНКЕ

1.

Сувоњав и блед, дванаестогодишњи Волођа Ловљев тек што се вратио из гимназије и чека позив на ручак. Стоји у гостинској соби поред клавира и прелистава последњи број *Њиве*.

Из часописа испаде некаква књижица, наштампана на танком, сивом папиру – реклама за илустровани часопис. У њој издавач набраја будуће сараднике, све сама чувена књижевничка имена. Волођа поче расејано да прелистава сивкасту књижицу, овлаш разгледајући илустрације. Његово бледо лице са крупним очима делује уморно.

Једна страница одједном заинтересова дечака и примора га да још више рашири очи. Од врха до дна странице било је поређано шест цртежа: приказивали су различите положаје руку, чије сенке на зиду образоваху тамне силуете – дамску главицу у некаквом смешном, рогатом шеширу, бика, магарца, веверицу, још понешто.

Осмехујући се, Волођа се удубио у разгледање цртежа. Позната му је била та забава: знао је да намести прсте једне руке тако да се на зиду појави зечија глава. Али овде је било и онога што раније није виђао; и што је најважније – овде су све фигуре биле прилично компликоване, за обе руке.

Волођа одмах пожелеле да изазове на зиду такве сенке. Али сада, при мутној светлости јесењег смираја, сигурно неће испати добро. Треба узети ту књижицу, помисли, ионако никоме не треба.

Тог тренутка зачу у суседној соби глас мајке и кораке који су се приближавали. Поцрвеневши због нечег, он брзо тутну књижицу у џеп, одскочи од клавира и крете у сусрет својој мами, која му

је прилазила, нежно се осмехујући, тако налик на њега, са истим таквим крупним очима на лепом, бледом лицу.

Мама, по обичају, пита:

– Какве су данас новости?

– Ништа ново – тмурно ће Волођа.

Међутим, одмах му се учини да грубо говори с мамом, и застиде се. Љубазно се осмехну и поче да се присећа шта је било у гимназији – али притом осети још већу озлојеђеност.

– Пружињин се опет показао – поче он да прича о наставнику, којег гимназисти нису волели због његове осиноности. – Леонтјев је одговарао и збунио се, а он му каже: „Све је то лањски снег.”

– А ви одмах све узимате за зло – рече мама, осмехујући се.

Волођа мало поћута. Уздахну и рече прекорно:

– Сви журе.

– Ко то? – пита мама.

– Па наставници. Сваки хоће што пре да заврши предавања, да утврди с нама градиво пред испит. Ако нешто приупитамо, убеђени су да хоћемо да их замајавамо до звона, како не бисмо одговарали за оцену.

– А ви после часа питајте.

– Али они и после часова журе – кући или у женску гимназију, где исто држе наставу. Никакве паузе – сад геометрија, сад грчки...

– Не зановетај.

– Лако је то рећи.

Мама се благо осмехну.

2.

После ручка Волођа иде у своју собу да учи. Соба му је сасвим по страни, прави кабинет за главу породице. Мама се брине да Волођи буде удобно – ту је све што му може затребати. Ту Волођи нико не смета – чак ни мама не навраћа у ово време. Она ће доћи касније, да му помогне, ако то буде потребно.

Волођа је марљив дечак и, како се то каже, способан. Али данас му се не учи. Ма ког предмета се латио, пало би му на памет нешто непријатно – сетио би се наставника из тог предмета, његове заједљиве или грубе опаске, изречене као узгред, али која је знала да уједе за срце осетљивог дечака.

Изгледало је да се часови само отаљавају: наставници су били незадовољни, настава није ишла како треба. Њихово лоше расположење прелазило је на Волођу, и сада га је са страница књига и свесака запахнула суморна и нервозна nelaгода.

С једне лекције журно је прелазео на другу, трећу, и то искрсавање тричарија које све треба неодложно обавити, да сутра не би био назван „лањским снегом”, та бесмислена и излишна јурњава доводила га је до беса. Он поче да зева од досаде и једа, и нестрпљиво да млатара ногама, нервозно се љуљајући на столици. Али беше уверен да све лекције треба научити, да је то важно, да од тога зависи цела његова судбина – и савесно је извршавао ту досадну обавезу.

Ненадно направи на страници мрљу од мастила, и одложи перо. Доброно је загледавши, процени да ју је могуће састругати перорезом. Обрадовао се разоноди. Али на столу није било ножа. Волођа завуче руку у џеп и потражи тамо. Међу свакојаким ситницама и којештаријама, којима је из дечачке навике пунио џепове, напипа перорез и извуче га, а са њим и некакву књижицу. Није одмах спознао каква је то хартија у његовој руци. А онда се сети да је то књижица са сенкама – и изненада се обрадова и живну. Тачно, то је баш та књижица, на коју је већ био заборавио заузет лекцијама.

Он хитро скочи са столице, помаче лампу ближе зиду, и обазре се у правцу притворених врата – да неко не би ушао. Отворивши књигу на познатој страници, стаде пажљиво да разгледа први цртеж и да према њему намешта прсте. Сенка је прво испадала лоше, нејасно – Волођа је премештао лампу и тако и овако, савијао и исправљао прсте – и најзад добио на белим тапетима своје собе женску главицу с рогатим оглављем.

Волођа се обрадова. Како је искошавао руке и благо мицао прстима – главица се клањала, смешила, правила свакакве гримасе. Волођа пређе на другу фигуру, затим на остале. Ниједна му на почетку није успевала, али на крају их је све савладао.

У таквом занимању провео је око пола сата, заборавивши на часове, на гимназију, на све на свету... Одједном се иза врата зачуше познати кораци. Волођа се зајапури, ћушну књигу у џеп, брзо врати лампу на место, при чему је скоро обори – и седе, нагнувши се над свеску. Уђе мама.

– Хајде да пијемо чај, Волођењка – рече она.

Волођа се претварао да гледа у мрљу мастила и да се спрема да отвори перорез. Мама му нежно положи руку на главу. Волођа спусти перорез и, сав зајапурен, приви се уз маму. Мама очигледно није ништа приметила, и Волођа се радовао томе. Па ипак га је било стид, као да је ухваћен у неком глумом несташлуку.

3.

На округлом столу насред трпезарије самовар тихо певуши своју зујкаву песмицу. Лустер излива по белом столњаку и тамним

тапетата дремљиво расположење. Мама се нешто замислила, наклонивши своје прекрасно бледо лице. Волођа положи руке на сто и промеша кашичицом чај. Слатки напиток се вртложио, док су ситни мехурићи мрешкали његову површину. Сребрна кашичица тихо звецну... Врела вода, плускајући, потече из славине самовара у мамину чашу. Кашичица на тањирић и на столњак баца лагану, у чају растворену сенку. Волођа је помно посматра: међу сенкама слатких вртложића и ситних мехурића ваздуха, на нешто га је подсећала... али на шта, Волођа није знао. Ма колико померао и вртео кашичицу, подешавао је прстима – ништа није испало. „Па ипак” – тврдоглаво реши он – „сенке се не праве само уз помоћ прстију. Могу помоћу свега, само треба знати како.”

И Волођа поче да проучава сенке самовара, столица, мамине главе, сенке које је бацало посуђе на сто – и у свим тим сенкама тражио је сличност са нечим. Мама је говорила – Волођа није пажљиво слушао.

– Како сада учи Љуша Ситњиков? – пита мама.

Волођа је у том тренутку посматрао сенку посуде за млеко. Трже се и журно одговори:

– Као мачка.

– Волођа, па ти спаваш – чуди се мама. – Каква мачка?

Волођа поцрвене.

– Не знам, откуд ми то – рече – Извини, мамице, нисам те чуо.

4.

Сутрадан, пре чаја, Волођа се опет сетио сенки и опет се бавио њима. Једна сенка му никако није успевала, ма како намештао и савијао прсте.

Волођа се тако занео да није приметио мамин долазак. Зачувши шкрипање врата, он тутну књигу у џеп и збуњено се окрене од зида. Али, мама је већ гледала у његове руке, и панична забринутост блесну јој у крупним очима.

– Шта то радиш, Волођа? Шта си то сакрио?

– Ништа, само тако – мрмља Волођа, црвенећи и смушено се врпољећи.

Мами се због нечега учинило да је Волођа хтео да припали и да је сакрио цигарету.

– Волођа, одмах да си показао шта то кријеш – рече она уплашеним гласом.

– Стварно, мама...

Мама узе Волођу за лакат.

– Зар хоћеш да ти ја претурам по џеповима?

Волођа поцрвене још јаче и извуче књижицу из џепа.

– Ево – рече он, пружајући је мами.

– Шта је то?

– Па ето – узео Волођа да објашњава – ту има малих цртежа – а ово овде су, видиш, сенке. Показивао сам их на зиду, али ми није испадало баш најбоље.

– Шта ту има да се крије – рече мама, умирена. – Какве су то сенке, покажи ми.

Волођа се застиде, али послушно стаде да их показује мами.

– Ево ово је глава ћелавог господина. А ово је – глава зеца.

– Ето – рече мама – како ти учиш лекције.

– Ја то, мама, само понекад.

– Па наравно. А што онда црвениш, мали мој? Али доста о томе, ја знам да ти радиш све како треба.

Мама разбаруши Волођину кратку косу. Волођа се насмеја и загнури ужарено лице у мамина недра... Мама је већ била отишла – а Волођа је још увек осећао нелагоду и стид. Мама га је затекла у разоноди коју би он сам исмејао, да је ухватио неког другог.

Волођа је знао да важи за паметног дечака, сматрао је себе озбиљним, а све ово је, ипак, забава која пристаје само доконим девојчицама. Он гурну књижицу дубоко у фиоку свог стола, и није је вадио отуда више од недељу дана, а ни сенке му те недеље нису падале на памет. Можда би се само понекад увече, прелазећи с предмета на предмет, осмехнуо на помисао на даму с рогатом главицом – понекад се чак машио фиоке с књижицом, али би се одмах сетио како га је мама затекла, застидео се – и брже боље латио учења.

5.

Волођа и његова мама, Јевгенија Степановна, живели су на периферији губернијског града, у кући која је била мамино власништво. Јевгенија Степановна је већ десет година удовица. Сада јој је тридесет и пет, још је млада и лепа, и Волођа је нежно воли. Она живи само за сина, ради њега учи грчки и латински и преживљава све његове ђачке проблеме. Тиха и нежна, помало плашљиво посматра свет својим крупним очима, које кротко сјаје на њеном бледом и прелепом лицу. Имали су и кућну помоћницу. Прасковја, мрзоволна удовица из грађанског сталежа, беше снажна, чврста жена; имала је око четрдесет и пет година, али по својој строгој ћутљивости пре је личила на стогодишњу старицу. Волођа је желео да сазна шта ли то она мисли током дугих зимских вечери, седећи у кухињи, док јој се у кошчатим рукама, звецкајући, равномерно крећу хладне штрикаће игле, а суве

усне нечујно збрајају окца... Да ли се сећа мужа пијанице? Или рано умрле деце? Или јој се причињава усамљена и незбринута старост? Безнадежно суморно и строго беше њено скамењено лице...

6.

Дуго јесење вече. Напољу пада киша и дува ветар. Како монотono, како равнодушно светли лампа! Волођа се налактио и сав пресамитио преко стола, зурећи у бели зид собе. Не разазнаје беличасте цветове на тапетима... Та досадна бела боја... Бели абажур делимично заклања светлост лампе. Цела горња половина собе је у полусенци.

Волођа подиже увис десну руку. Преко зида осенченог абажуром протеже се дугачка сенка, слабо оцртана, мутна... Сенка анђела који одлеће у небо од порочног и јадног света, прозрачна сенка широких крила, са главом која је тужно клонула на груди... Нежне руке анђела зацело односе из света нешто значајно и заборављено... Волођа дубоко уздахну. Лагано спусти руку. Очи пуне мрзовоље обори на своје књиге.

Дуго јесење вече... Досадна бела боја... Иза зида као да неко плаче и нариче...

7.

Мама већ други пут затиче Волођу пред сенкама. Овога пута фигура му је савршено успела, диви јој се, приморавајући бика да истеже врат док риче. Али мама је незадовољна.

– Ето како ти учиш! – рече прекорно.

– Само мало, мама – стидљиво прошапута Волођа.

– Тиме се занимај у слободно време – наставља мама. – Ниси више мали – како те није срамота да губиш време на такве глупости!

– Мамице, нећу више.

– Само квараш очи.

– Стварно нећу.

Али Волођи је било тешко да испуни обећање. Заволео је да прави сенке, и жеља за тим често га је обузимала усред неког незанимљивог часа. Та занимација му је понекад одузимала много времена и сметала му у учењу. Морао је да надокнађује градиво, све на уштрб сна. Али како да престане? Пошло му је за руком да измисли неколико нових фигура, и то не само уз помоћ прстију. Те фигуре су живе на зиду и, како се понекад Волођи чинило, водиле с њим занимљиве разговоре. Уосталом, он је одувек био сањар.

8.

Ноћ је. У Волођиној соби је мрак. Волођа је легао у постељу али не спава му се. Лежи на леђима и гледа у таваницу.

Улицом иде неко с фењером. Ево на таваници његове сенке, усред црвених светлосних мрља. Очито се фењер клати у рукама пролазника – сенка лелуја неравномерно и трепераво.

Волођи постаје због нечега тескобно и страшно. Он брзо навлачи покривач преко главе и, сав дрхтећи од журбе, леже на десни бок, и почиње да машта. Обузима га топлина и нежност. У његовој глави склапају се миле, наивне маштарије, оне, што га посећују пред спавање. Често му, кад легне да спава, дође одједном страшно, као да постаје све мањи и слабији. Онда се крије међу јастуке, заборављајући на дечачке грубости, постаје нежан и драг, пожели да загрли и изљуби маму.

9.

Сумрак постаје све гушћи. Сенке се сливају једна у другу. Волођа се растужио. Ево и лампе... Светло се излива на зелено сукно стола, по зиду се устумарале неухватљиве, дражесне сене. Волођа осети прилив радости и одушевљења и пожури да извуче сивкасту књижицу.

Бик риче... Дама се звонко смеје... Како зле очи има овај ћелавко!

А сада оно своје.

Степа. Путник са завежљајем у руци. Однекуд допире тужна и отегнута песма скитнице...

Волођа је срећан и тужан.

10.

– Волођа, већ трећи пут видим код тебе ову књижицу. Зар се ти сваке вечери бавиш њом?

Волођа је збуњено стајао поред стола, као ухваћен на делу, и премегао књигу врелим и влажним прстима.

– Дај ми то овамо! – рече мама.

Волођа јој смушено пружи књигу. Мама је узе и ћутке отиде, а Волођа седе да учи. Стидео се што је својом тврдоглавошћу огорчио маму. Био је киван, што му је књига одузета, и посрамљен, што је себе довео до тога. Осећао се веома неугодно, мучила га је љутња на маму: било га је срамота да се љути на њу, али није могао да се уздржи. И зато што је та љутња била срамна, он се још више љутио и жестио. „Па нека је узела” – помисли он, најзад – „снаћи ћу се некако.”

И стварно, Волођа је већ знао фигуре напамет, користио је књигу тек онако, сигурности ради.

11.

Мама се латила књижице са цртежима сенки, отворила је – и замислила се. „Шта има привлачно у њима?“ – помисли. – „Па он је паметан, добар дечак, и одједном се занима за такве глупости!“ „То онда можда и нису бесмислице. Шта је онда посреди?“ – упорно се питала.

Чудна бојазан рађала се у њој – некаква зебња пред црнилом тих цртежа. Она устаде и запали свећу. Са сивкастом књижицом у рукама приђе зиду обузета лошим предосећањем. „Да, треба коначно сазнати, о чему се ту ради“ – одлучи, и стаде пажљиво да прави сенке, од прве до последње. Упорно и пажљиво савијаше прсте и извијаше руке, док није добила ону фигуру која јој је била потребна. Нејасно, бојажљиво осећање рађало се у њој. Трудила се да га победи. Али бојазан је расла и обузимала је. Руке почеше да јој дрхте, а сумрачне мисли похиташе у сусрет претећим тлапњама...

Одједном зачу корак сина. Задрхта, сакри књигу и угаси свећу.

Волођа уђе и заустави се код прага, збуњен, што мама строго гледа на њега и стоји поред зида у незгодном и чудном положају.

– Шта ти треба? – упита мама строгим и испрекиданим гласом.

Издаје се досећајући, Волођа пожури да одагна нејасне слутње, и обрати се мами.

12.

Волођа отиде.

Мама прође неколико пута по соби. Приметила је да се за њом, по поду, креће сенка, и – чудна ствар! – по први пут у животу поста јој незгодно због те околности. Помисао да има сенку упорно јој се враћала у главу – и Јевгенија Степановна се због нечега уплаши, и чак се трудила да је не опажа. А сенка је пузала за њом и зачикивала је. Јевгенија Степановна се трудила да мисли на нешто друго – али узалуд.

Изнаенада се заустави, бледа и узбуђена.

– Па шта, сенка као сенка! – узвикну она гласно, са необичним бесом лупајући ногама – најзад, шта би то могло да значи, шта?

И одједном схвати да је глупо тако викати и лупати ногама, и утихну. Приђе огледалу. Њено лепо лице беше блеђе него обично, и усне јој подрхтаваху од страха и једа.

„Нерви“ – помисли – „треба да се саберем, иначе је готово са мном.“

13.

Падао је сумрак. Волођа је утонуо у маштање.

– Хајдемо у шетњу – рече мама.

Али и на улици су свуда биле сенке, вечерње, тајанствене, неухватљиве – и шапутале би Волођи нешто блиско и бескрајно тужно. У измаглици блеснуше две-три звезде, далеке и туђе. Волођа, да се умили мами, поче разговор баш о звездама.

– Мама – рече, не примећујући да је прекинуо маму, која му је нешто причала – тако ми је жао што је немогуће доспети до оних тамо звезда.

Мама погледа небо и рече:

– Па и не треба. Нама је само на земљи добро, тамо је – нешто друго.

– Како слабашно сијају! Уосталом, тако је боље.

– Зашто?

– Када би сијале јаче, онда би и оне бацале сенку.

– Волођа, па ти само на то мислиш?

– Ја то, мама, и нехотице – рече Волођа покајнички.

14.

Волођа се још увек трудио да што боље учи – није хтео да немаром повреди маму. Али сву своју уобразиљу користио је да свечери на писаћи сто наслаже предмете, који би одбацивали нове, чудесне сенке. Распоређивао их је на све могуће начине, не би ли се на зиду појавиле контуре, које је било могуће осмислити. Ти обриси су му постајали блиски и драги. Они нису били неми, они су говорили – Волођа је разумео њихов жуборави језик.

Разумео је патњу усамљеног пешака, што по јесењој лапавици хода широким друмом, са штапом у дрхтавој руци, са завежљајем на погрбљеним леђима. Разумео је на шта се жали шума завејана снегом, кроз шкрипу својих смрзнутих грана у зимском затишју, о чему гракће троми гавран на оседелом храсту, над чиме тужи забринута веверица у опустелом дуплу. Разумео је због чега, на туробном јесењем ветру, плачу старе, бескућне просјакиње, док у изанђалим ритама дрхтуре на скрајнутом гробљу, између трошних крстача и безнадежно црних гробова. Разумео је њихову горку чамотињу и самозабрав.

15.

Мама је приметила да Волођа наставља своју игру. За ручком му је рекла:

– Па има и других ствари, Волођа.

– Којих?

- Па можеш да читаш нешто.
- Чим почнем да читам, помислим како бих правио сенке.
- Смисли нешто друго – макар и мехуриће од сапунице.
- Волођа се тужно осмехну.
- Мехурићи ће узлетети, а за њима и сенке на зиду.
- Волођа, тако ћеш на крају уништити нерве. Тек сад видим: чак си и омршавио због тога.
- Претерујеш, мама.
- Не изврдавај. Све знам – ноћима лоше спаваш, понекад бунцаш. Замисли да се разболиш.
- Још само то је фалило.
- Или, не дај Боже, да полудиш или умреш – како ћу то преживети!
- Волођа се насмеја и баци мами у загрљај.
- Мамице, нећу умрети. Нећу више то радити.
- Мама примети да је Волођа на ивици суза.
- Но, доста је било – рече она – Бог је милостив. Видиш како су ти нерви попустили – и смејеш се, и плачеш.

16.

Мама је забринуто и помно посматрала Волођу. Сада јој се свака ситница чинила важном. Приметила је да је Волођина глава благо асиметрична: једно уво је било више од другог, брада мало искривљена у једну страну. Мама се погледа у огледало и примети да је Волођа и по томе сличан њој. „Можда је то” – мислила је – „један од симптома лошег наслеђа, дегенерације? И у коме је тада корен зла? Да ли сам ја тако неуравнотежена? Или отац?”

Јевгенија Степановна се присети покојног мужа. Беше то не може бити дражи и бољи човек, али слабе воље, са бесмисленим поривима у разним правцима, час усхићен, час мистично расположен, маштао је о бољем друштвеном уређењу, ишао у народ – и није се трезнио последњих година живота. Био је млад када је умро – имао је свега тридесет и пет година... Мама је чак одвела Волођу код лекара и описала његову болест. Лекар, оптимистичан млађи човек, саслушао је подсмешљиво, дао некакве савете у вези са дијетом и режимом живота, пратећи све то шаљивим каламбурима, весело исписао „рецептић за микстурицу”, и шеретски додао, тапшући Волођу по леђима:

– А најбољи лек су – батине.

Мама се јако увредила у Волођино име, али је сва остала упутства у потпуности спровела.

17.

Волођа седи у учионици. Досадно му је. Расејано слуша.

Онда подиже очи. На таваници према предњем зиду учионице креће се сенка. Волођа примети да долази из првог прозора. Прво је легла од прозора према средини разреда, а затим брзо шмугнула даље – очигледно је неко ишао улицом. Још док се ова сенка кретала, са другог прозора паде нова, спочетка ка задњем зиду, да би се затим почела брзо кретати ка предњем. Исто се поновило и са трећим и четвртим прозором – сенке су падале у учионицу, на таваницу, и како се пролазник кретао напред, оне су се повлачиле уназад. „Да” – помисли Волођа – „овде није као на отвореном, где се сенка вуче иза човека; ту, када човек иде напред, сенка га претиче, и друге сенке му долазе у сусрет.”

Волођа премести поглед на сувоњаву прилику наставника. Хладно, смркнуто, одбојно лице. Волођа потражи његову сенку, и нађе је на зиду, иза столице. Сенка се наказно пресамићује и лелуја – али нема бледо лице и пакостан осмејак, и Волођи није непријатно да је гледа. Мисли му одлећу некуд далеко, и он већ ништа не чује.

– Ловљев! – прозива га наставник.

Волођа се по навизи диже, и стоји, тупо гледајући наставника. Има тако чудан изглед да му се другови смеју, а наставник прави прекорно лице.

Затим Волођа чује како се наставник пакосно изругује. Волођа дрхти због увреде и своје немоћи. Потом му наставник саопштава да је добио јединицу због незнања и непажње, и каже му да седне.

Волођа се глупо осмехује, трудећи се да схвати шта се то са њим догађа.

18.

Јединица, прва у Волођином животу! Како је то било чудно!

– Ловљев – ругају му се другови, смеју се и подгуркују – зарадио си кеца! Прими наше честитке!

Волођи је незгодно. Он још не зна како се треба понашати у таквим случајевима.

– Па шта ако сам зарадио – говори љутито – шта вас се тиче!

– Ловљев – виче ленштина Снегирјев – има нас за један више!

Прва јединица! И мораће да је покаже мами. То је било срамотно и понижавајуће. Волођа је осећао на леђима, у ранцу, чудан терет и nelaгоду – „кец” је оштро штрчао у његовој савести и није се слагао ни са чим у његовој глави.

Није могао да се привикне на ту помисао, није могао да мисли ни на шта друго. Када га је полицајац испред гимназије, по обичају, строго погледао, Волођа због нечег помисли: „Када би само знао да сам добио јединицу!” То је било нешто сасвим ново – Волођа није знао како да држи главу, куда да дене руке – цело тело му обузе nelaгода.

И још је требало пред друговима изигравати безбрижност и говорити о другим стварима!

Другови! Волођа је био сигуран да се сви они радују његовој јединици.

19.

Мама погледа на јединицу, пренесе запањен поглед на Волођу, опет погледа на оцену, и тихо узвикну:

– Волођа!

Волођа је стајао пред њом и пропадао у земљу. Гледао је наборе мамине хаљине, мамине бледе руке, и осећао је на својим дрхтавим капцима њене уплашене погледе.

– Шта је ово? – упита мама.

– Па шта онда, мама – нагло поче да говори Волођа – то ми је прва!

– Прва!

– То се сваком може догодити. И стварно, ово се десило сасвим случајно.

– Ах, Волођа, Волођа!

Волођа заплака, као мало дете размазујући сузе дланом по образима.

– Мамице, немој се љутити – зашапта.

– Ти и твоје сенке – рече мама.

У њеном гласу Волођа као да зачу сузе. Срце му се стеже.

Погледа на маму. Плакала је. Он јој се баци у наручје.

– Мама, мама – понављао је, љубећи јој руке – заборавићу, стварно ћу заборавити на те проклете сенке...

20.

Волођа је уложио огроман напор воље – и није се бавио сенкама, ма колико су га привлачиле. Трудио се да надокнади пропуштене лекције.

Али сенке су се однекуд појављивале. Мада их није изазивао преплићући прсте, мада није слагао предмете један на други да би бацали сенку на зид – сенке су га саме од себе окруживале, насртљиве и неизбежне.

Волођи су сами предмети већ постали незанимљиви, није их скоро ни примећивао – сва његова пажња усмерила се на њихове

сенке. Док се враћао кући, сунце би провиривало иза јесењих облака: он се радовао, јер су у свим правцима трепериле сене; свуда около – оштре од светиљки, мутне од дневне светлости – све су хрлиле ка Волођи, укрштале се, прекривале га непробојном мрежом.

Неке од њих су биле неразговорне, друге су јасно подсећале на нешто; а било је и оних сасвим блиских, познатих – баш њих је Волођа, мимо своје воље, тражио и ловио свуда около, у хаотичном комешању оних туђинских.

Али беху невеселе ове драге и познате сенке...

Када би Волођа приметио како их тражи, осетио би грижу савести и одлазио да се покаје код маме. Једанпут није одолео искушењу, стао је наспрам зида и подигао руке... Мама га је тако затекла.

– Опет! – срдито узвикну. – На крају ћу лично замолити директора да те казни затвором.

Волођа поцрвене и јетко одговори:

– И тамо постоји зид... Свугде је зид.

– Волођа! – жалосно узвикну мама – шта то говориш!

Али Волођа се већ каје због своје грубости и плаче.

– Мама, ни сам не знам шта се то са мном дешава.

21.

Мама никако не може да одагна свој сујеверни страх од сенки. Све чешће јој пада на памет да се и она, попут сина, удуби у њихово посматрање, али на крају ипак налази другу утеху.

– Глупе ли идеје! – говори сама себи – све ће се средити, даће Бог, на најбољи начин: досадиће му и престаће.

А срце јој замире од тајног ужаса, и упорно је прогања осећај страха од стварности. У суморним јутарњим часовима излази јој пред очи цео њен живот, цео склоп њене душе – и види свеколику испразност, сувишност, бесциљност баш као бесмислено тиграње сена, које се сливају и постају све гушће у густом полумраку. „Зашто сам живела?” – пита она себе. – „За сина? Али с којим циљем? Да би постао жртва сенки, прикован уз илузије, уз бесмислене одразе на беживотном зиду?” „И он ће такође крочити у живот, и подариће живот другим бићима, привидним и нестварним, попут сна.”

Седа у фотељу поред прозора и препушта се мислима. Мисли су јој горке и тежобне. Крши у патњи своје дивне, беле руке. Мисли јој лутају. Гледа на своје сплетене руке и почиње да процењује, какве све обресе могу попримити њихове сенке. Уловивши себе у томе, панично се трже.

– Господе! – узвикне. – Па то је лудило!

22.

За ручком мама гледа на Волођу. „Убледео је и омршавио от- како му је доспела у руке та несрећна књига. И сав се променио – и карактер, и све.” „Кажу да се карактер мења пред смрт... Шта ако умре?” „Али, не, не, Господ то неће допустити!” Кашика јој задрхта у руци. Баца унезверен поглед у правцу иконе.

– Не буди тврдоглав, синчићу. И немој да избегаваш супу.

Волођа се лењо осмехује и лагано довршава јело. Мама му је препунила тањир. Он се заваљује на наслон столице и из ина- та жели да јој каже да је супа била неукусна. Али мама има тако узнемирен израз лица, да Волођа одустаје, и бледо се осмехује.

– Најео сам се – каже.

– Ах, не, Волођа, данас је све што ти волиш.

Волођа тужно уздише: када мама говори о његовим омиље- ним јелима, онда то значи да ће га кљукати. Слути да ће га, као јуче, приморати да уз чај једе месо.

23.

Увече је мама рекла Волођи:

– Волођа драги, опет ћеш забушавати – боље немој да затва- раш врата...

Волођа се прихватио учења. Али омета га што су му иза леђа отворена врата, и што мама понекад пролази поред њих.

– Не могу тако – издра се, гласно одгурујући столицу – не могу да се удубим када су врата широм отворена.

– Волођа, зашто вичеш? – нежно га прекорава мама.

Волођа се већ покајао и плаче. Мама га милује и теши:

– Па ја се, Волођа, бринем за тебе – желим да ти помогнем да изађеш на крај са том твојом обузетошћу.

– Мама, поседи овде са мном – моли Волођа.

Мама узима књигу и седа крај Волођиног стола. Неколико минута Волођа ради мирно. Али мамино присуство опет почиње да га нервира. „Као над болесником” – јетко помисли.

Мисли му постају испрекидане, он нервозно миче изгриже- ним уснама. Мама најзад то примећује и излази из собе. Али Во- лођа не осећа олакшање. Мучи га кајање што је испољио нестр- пљење. Покушава да учи – и не може. Најзад иде по маму.

– Мама, зашто си отишла? – бојажљиво пита.

24.

Ноћ очи празника. Испред иконе жари се кандило.

Касно је и тихо. Мама не спава. Клечи у тајанственом полу-мраку спаваће собе, моли се и плаче, јецајући као дете.

Плетенице јој се спуштају на белу хаљину; рамена јој подрхтавају. Молећивим покретом подиже руке до груди и уплаканих очију гледа на икону. Кандило на ланчићу једва приметно се њише од њеног ужареног даха. Сенке се комешају, гомилају по угловима, мичу иза ћивота, и нешто роморе. Безнадежна туга је у њиховом ромору, и неизрецива сета у колебљивом њихању.

Мајка устаје, бледа, с крупним и чудним очима, и посрће на ослабелим ногама. Тихо иде код Волође. Сенке је опкољавају, меко шушкају иза њених леђа, пужу око њених ногу, падају, лаке као паучина, на њена рамена и, завирујући у њене разрогачене очи, мрмљају нешто неразумљиво.

Она опрезно прилази кревету сина. При светлости кандила његово лице је бледо. На њему леже оштре, чудне сенке. Не чује се дисање – спава тако тихо, да је мами страшно на души. Она стоји, окружена нејасним сенкама, обузета нејасним страховима.

25.

Високи сводови цркве тамни су и тајанствени.

Вечерње појање диже се ка сводовима и одзвања свечаном тугом. Тајанствено и строго гледају тамне иконе, озарене жутим пламичцима воштаница. Топли дах воска и тамјана испуњава ваздух узвишеном сетом.

Јевгенија Степановна постави свећу пред икону Пресвете Богородице и клече.

Али њена молитва је расејана. Гледа у лелујави пламичак. Сенке свећа падају на црну хаљину Јевгеније Степановне и на под, у претећем ковитлацу.

Сенке прелећу по зидовима цркве и нестају у висини, на црним сводовима, где звучи свечани и сетни пој.

26.

Волођа се пробудио. Тама га је опколила и нечујно се миче... Волођа ослобађа руке, диже их, миче, усмеравајући поглед ка њима. У мраку не види своје руке, али му се чини да се црне масе помичу пред његовим очима...

А мами се такође не спава – мучи је чама. Пали свећу и тихо иде у собу сина да погледа како овај спава. Нечујно је одшкринула врата и бојажљиво вирнула пут Волођине постеље. Зрак жуте светлости задрхта на зиду, пресецајући Волођин црвени покривач. Дечак је устремио руке ка светлу и, узбуђен, прати сенке. За њега се чак и не поставља питање откуда светло. Заокупљен

је сенкама. Његове очи, приковане уза зид, пуне су безумне усредсређености.

Пруга светлости се шири, сенке се разбежаше, суморне, згрбљене, као бескућници што журе да однесу некуд свој худи иметак, што им притиска плећа.

Мајка приђе кревету, дрхтећи од ужаса, и тихо зовну:

– Волођа!

Волођа се трже. Пола минута зури у маму широм отворених очију, затим сав затрепери, скочи са постеље и паде пред мамине ноге, грлећи јој колена и ридајући.

– Какве то снове сниваш, Волођа! – патнички узвикну мама.

27.

– Волођа – рече мама за јутарњим чајем – тако даље не може, сасвим ћеш пропасти ако и ноћу будеш ловио сенке.

Бледи дечак тужно обори главу. Усне му нервозно подрхтаваху.

– Знаш шта ћемо радити? – настави мама. – Свако вече ћемо заједно да се мало бавимо сенкама, а после ћемо прионути на учење. Добро?

Волођа живну.

– Мамице, ти си дивна – стидљиво рече.

28.

На улици је Волођа био снен и заплашен. Спуштала се магла, било је хладно, туробно. Обриси кућа у магли беху необични. Суморне људске прилике кретаху се испод вела магле, попут злослутних, непријатељских сенки. Све је било зачуђујуће велико. Упрегнути коњ што куња на раскрсници чинио се у магли непојамно огромном звери. Полицајац нељубазно осмотри Волођу. Врана на ниском крову пророковала је несрећу. Али несрећа је већ била у његовом срцу – тужно је било видети како је све около непријазно. Олињали псић закевта на њега из неке капије – и Волођа осети чудну увреду. И улични дечаци су, чинило се, хтели да понизе и исмеју Волођу. Раније би се лако обрачунао с њима, а сада му страх стеже груди и малаксале руке.

Када се вратио кући, Прасковја га погледа тмурно и непријатељски. Волођи би нелагодно. На брзину се ослободи капута, не усудивши се да подигне очи на мрзовољно лице Прасковје.

29.

Мама је седела сама у својој соби. Био је сумрак – и било је чамотно.

Негде блесну светло. Волођа утрча, живахан, весео, с крупним, помало унезвереним очима.

– Мама, гори лампа, поиграјмо се мало.

Мама се осмехне и пође за Волођом.

– Мама, смислио сам нову фигуру – узбуђено говори Волођа, подешавајући лампу. – Погледај... Ево види. То је – степа, покривена снегом – снег веје, права мећава.

Волођа диже и спушта руке.

– А овде, погледај мало боље, ово је старац скитница. До колена у снегу. Тешко му је да иде. Сам је. Усред поља. Далеко је село. Уморан је, хладно му је, страшно. Сав се пресамитио – врло је стар.

Мама намешта Волођине прсте.

– Ах – усхићено узвикује Волођа – ветар му је скинуо капу, мрси му косу, покрива га снегом. Сметови су све виши. Мама, мама, чујеш ли?

– Почела је олуја...

– А он?

– Старац?

– Чујеш, како запомаже.

– Упомоћ!

Обоје бледи, гледају зид. Волођине руке се њишу – старац пада.

Мама се прва тргла.

– Време је за учење – каже.

30.

Јутро је. Мама је сама код куће. Удубљена у неповезане, тегобне мисли, хода из собе у собу. На белим вратима оцртава се њена сенка, мутна у распршеној светлости замагљеног сунца. Мама се зауставља крај врата и подиже руку широким и чудним покретом. Сенка на вратима се зањихала и прошаптала нешто познато и тужно. Чудна утеха се разли душом Јевгеније Степановне, и она покрете обе руке, стојећи пред вратима, осмехујући се усхићено и пратећи треперење сенке.

Зачуше се кораци Прасковје – и Јевгенија Степановна осети да чини нешто неприлично... Опет јој поста страшно и тужно... „Треба променити место” – мисли она – „отпутовати некуда далеко, где ће све бити другачије...” „Побећи одавде, побећи!”

И одједном се сети Волођиних речи:

– И тамо ће бити зид... свуда је зид.

„Нема се куда побећи!”

У очајању она крши бледе, прелепе руке.

31.

Вече је.

У Волођиној соби на поду гори лампа. Иза ње покрај зида седе мама и Волођа. Гледају на зид и праве рукама чудне покрете...

По зиду беже и комешају се сенке.

Волођа и мама их разумеју. Осмехују се тужно и говоре једно другом нешто недокучиво. Лица су им мирна и сање су им ведре – њихова радост је безнадно тужна, и чудесно радосна њихова је туга. У њиховим очима сија безумље, блажено безумље...

На њих се спушта ноћ...

Превела с руског

Драгиња Рамадански

ДВОЈНИК

Нисам жив. А нисам ни мртав. Полу-жив, или још боље полу-мртав, можда би тако могло да се каже. Околности у којим започињем ову причу су нажалост такве да нисам у могућности да тачно дефинишем стање у коме се налазим. Односно у каквом ме затичу двојица времешних, доконих шетача, пошто од мене не могу да спусте своја, мало је рећи позамашна дупета, на, како рекоше, само њихову клупицу, коју сам ја заузео. Илити на којој сам се у лежећем положају, а како би другачије, одмарао од живота.

Било је то у предвечерје, на Дунавском кеју, одакле је пуцао величанствен поглед ка Ушћу и још даље, ка Гардошу који је сијуцкао у даљини.

Сукнувши неколико несувислица на рачун моје уже и шире фамилије, продужише ови даље, колико сам могао да чујем, распредајући о економици домаћинства. Да ли је зарад потреба дигестивног тракта исплативије користити салвете или тоалет-папир. Испратио сам их погледом, са најлепшим жељама. И башкарећи се на тако идиличном, али по њима на свиреп и подмукао начин узурпираном месташцу, утонуо у астралну димензију, из петних жила упињући се да сачувам оно мало разума што ми је преостало. Ако је икако могуће.

Онај што сад пролази Гашмајданским парком, нисам ја. Тај неко само невероватно личи на мене и претвара се да сам то ја. Преварант. Нитков. Жуља. Глуми за оскара. И без стида и срама, представљајући се као ја, обмањује редом кога стигне.

У великој сам дилеми, нимало наивној. Шта сад да радим? И шта ког ђавола хоће тај враг који је узео моје обличје?

У немогућности да на други, превасходно разборитији начин, утичем на ту помало надреалну околност, покушавам да

новонасталу ситуацију сагледам са позитивније стране, и да је окренем у своју корист. Знате већ ону причицу о малом прсту, прво ставите мали прст на ринглу да проверите хоће ли да га печне, па мали прст у рерну, па под ледену воду, и тако редом. Закључим, стога, да би било сјајно видети да ли ће мом другом ја нешто да се догоди ако се суочи са неким чињеницама мог живота од којих сам ја зазирао. Ако би он ишао као моја претходница, извиђао ситуације, гутао ватру тамо где треба, ја бих унапред знао шта ме очекује, где је „вруће” а где „имам прођу”, тако бих био приправан на сваку евентуалност. Он би, заправо, био мој „мали прстић”, тако да кажем. Нешто попут лакмуса у људском обличју. Мом обличју.

Куда ће сад? Прошао је Ташмајдански парк и запутио се право у банку. Што баш тамо? Зар нема паметнија посла? БлагИ Боже, ево несреће на помолу!

Банке иначе заобилазим у широком луку, јако сам им се замерио а и оне су мене прилично задужиле. Анимозитет је дакле био обостран. Имам отворен рачун у три банке и свеједан је у дебелим минусу. А ова у коју сад улазим за мене је погубнија и од бича божјег и од Страшног суда заједно. Узео сам од ње хиљадарку еврића позајмице када ми је било жешће загустило, враћао сам мало по мало како сам кад имао, такав је био и договор, али колико год парица да вратим каматетина би то појела и ја бих опет био на истом, дуговао бих исто онолико колико сам био и позајмио. Зато сам и престао парцијално да отплаћујем тај дуг док не видим како с тим да изађем на крај, да не бацам паре уцабе. Ишао сам у банку, тражио од господе банкарских чиновника да мени, математички неуком, објасне ту рачуницу, они су се, међутим, смејуљили будаласто и подгуркивали један другог показујући на мене као да су на показној вежби. Да им се, и крив и дужан, самовољно нацртао затупасти егземплар дужничког роба без цвоњка у новчанику, који, притом, не зна шта га још чека, шта ће све да му раде и којим ће све мукама да га муче ти исти насмејани клоновци. Тада сам ушао у банку, изашао из исте као попишан – и више јок! Не одлазим више тамо ни по коју цену, зацртао сам себи; ни у букагијама, ни везан, док сам год у овој памети. Пре бих се упушкао. Зато су се насмејани господичићи банкарски чиновници убрзо наврзли на мене као смрт на бабу.

Нема од мене ни трага ни гласа већ месецима – нити могу да ме черупају, нити сам им на оку па да ми се смејуцају. Дакле немају од мене никакве вајде а каматетина расте ли расте. Њихови шефови се, сва је прилика, јебено ускопистили па траже од њих да дуг наплате по сваку цену, како год знају и умеју. Што су се клиберили

клиберили су се али сад више нема шале, дотерали смо цара до дувара. И сад би ови да ме хватају за гушу, да ме цеде док ме не исцеде само да наплате то што имају, па макар ја рикнуо а они извисили за остатак дуга. Али кад би могли да ме нахватају. Па повоздан зову, прете, шаљу писма, опомене, најављују тужбе, гониће ме и до Стразбура и до бојке куће, само да им некако допаднем шака.

Ево ме сад, додуше у обличју свог двојника. Дошао мечки на рупу.

Када су ме спазили на вратима, лепо су се обрадовали, помислио сам да су ме заменили са неким другим. Међутим не, примили су ме као свог најрођенијег. Љубазно су ме сместили у повећи сепаре, заклоњен од урокљивих погледа других клијената и понудили еспресо. Изменисмо онда неколико куртоазних фраза, па они предложише да пређемо на ствар. Да пређемо, кажем, зашто да не? Без околишања рекоше да сам им се нацртао као поручен, тј. да сам ја прототип идеалног клијента на каквог већ данима чекају да на њему опробају нову банкарску услугу коју управо промовишу и која ће од наредног месеца бити на услузи њиховим клијентима. *Доживотна рефинансирајућа позајмица*, или скраћено: *ДРП*. Можеш да узмеш пара колико год можеш да понесеш, и не мораш све од једном, препоручљиво је да узимаш само онолико колико можеш да потрошиш, камата на ту услугу је симболична, чак и испод износа инфлације за текућу годину плус неизоставни еурибор. Шта ћеш боље – такве услове на дају ни зеланаши! А твоја, то јест моја обавеза је да тако позајмљени новац враћам кад скупим неку пристојну свотицу, да своја редовна примања, ако их имам, ни под тачком разно не смем да преусмерим на неку другу банку, штедионицу или, не дај боже, коцкарницу; и – да, умало да заборава да ми напомену, да потпишем уговор о хипотеци првог реда на сву своју непокретну имовину.

Без имало размишљања уклавирео сам да је њихова нова банкарска услуга као створена за мене. Честитао сам им на инвентивности и упитао их како можемо да изгладимо наше претходне неспоразуме, ако њихова нова банкарска услуга подразумева и репрограмирање старих обавеза, ствар би била решена. Онда су и они мени честитали како сам из така успео да одгонетнем шта је банкарски геније хтео да постигне пласирајући ову услугу на тржиште. Састанак је коначно завршен закључком да сад свака страна треба да се фокусира на преузете обавезе, што ће рећи да они требају да припреме своје папире и наравно паре, а ја своје папире који се тичу мојих редовних примања и других формалности, и, наравно, хипотеке. И да се онда видимо за два дана, у исто време и на истом месту.

Отишао сам задовољан, презадовољан. Вратио се на своју клупицу и наставио да се одмарам од живота; помишљајући да се коначно и мени Бог насмешио.

Додуше, мучила ме је хипотека, све друго је било потаман. Имао сам, истина, једну некретнину, мада то у правом смислу речи заправо и није некретнина, али, буквално гледано, строгим банкарским погледом, могло би се рећи и да јесте. Некретнина – некретнина. Имао сам и скицу и опис, чак и слику, и не знам да ли ми је шта још недостајало, можда једино ћаге из катастра, а нисам знао ни број катастарске парцеле где је ова – моја некретнина – била смештена. Али није то нерешив проблем. Запуцаћу до катастра, питаћу шта ми је све потребно, изаћи ће ми у сусрет, и то је то, пошто сам све решио, моћи ћу да накривим капу. У таквом расположењу ми је прошао дан, а богами и следећи, и, ако изузмемо нимало идилично кланцање центром града, до градске управе, где се налазио катастар, поштено сам се наодмарао. Хоћу рећи, спремно сам дочекао мој дан „Д”, моје банкарско бити или не бити.

Када се моја смушена појава указала на вратима банке, настала је узбуна. Ревносни банкарски чиновнички – од како их познајем, сад су први пут изгледали смушенији од мене – нису могли да верују сопственим очима да сам дошао да опослимо *ДРП*. Када им се, после стојички претрпљеног шока, повратила моћ говора, упитали су ме како се осећам, да ли је са мном све океј, односно да ли сам при чистој свести и здравој памети, и, ако јесам, што сам им климоглавом и потврдио, да можемо да наставимо тамо где смо стали. Сместили су ме онда у онај исти сепаре, а стигао је и еспресо. Потом су извадили на сунце своје паире, а ја своје.

С њихове стране, све је било океј. Уговор, менице, менично овлашћење, општи услови пословања банке, извод из закона о хипотеци, уговор о хипотеци, овлашћење за извод из кредитног бироа, пропагандни флајер о новој банкарској услузи – *ДРП*-у. Рекло би се да ништа није недостајало. Онда су однекуд искрсли фотограф и сниматељ, допало им је у задатак да овековече овај тренутак, иначе, како рекоше моји нови пријатељи, од прворазредног значаја за развој банкарског сектора у Југоисточној Европи или Западном Балкану, како вас год бог веселио.

Није ми било ни најмање јасно откуд сам то ја наједном постао толико важан, али није ми се дало да мозгам о томе, имао сам преча посла. И ја сам онда показао своје пусуле, нека виде банкарчићи да и ми коња за трку имамо. Све је било на броју, копија личне карте, извод из матичне књиге рођених, извод из књиге

држављана, потврда о запослењу, потврда о висини примања, потврда о некажњавању, рачун Инфостана, и папири за хипотеку. Све су пажљиво прегледали и све је било океј, запело је само код папира за хипотеку. Показао сам им све што сам био прибавио у катастру а тиче се кућерка у ком сам становао.

– То је у реду – рекоше они углас – али, шта је ово??? – упитали су ме зблануто када су видели скицу моје некретнине.

– Шифоњер! – одговорио сам. – То је једина некретнима коју имам у поседу. Непроцењиве је вредности, дивља трешња, ручне израде, направљена је још 1937. године и од тада није померен с места, лажем, јесте када је оно био земљотрес у Црној Гори, склизнуо је једно 5 цм према прозору. Тежак је као црна земља, ни сви клијенти које имате скупа с нама не би је за педаљ померили. – Покушао сам да им објасним.

Али једва да сам успео да завршим реченицу, неколико напујданих бултеријера униформисаних у службенике обезбеђења, скочило је на мене и за тили час нађох се у прашини. Избацили су ме на улицу као шугаво псето. За мнош убрзо долетеше и моје пусуле. Пошто сам их покупио и ставио у џеп, и констатовао да сам у комаду и да ми ништа не фали ако изузмемо мало погаженог поноса – а што се, као што знамо, данас и не сматра неком великом штетом – погледао сам у правцу банке. Сва сила банкарске погани сјатила се на прозоре да ми се клибери. Ако, попишам им се на њихове и старе и нове банкарске услуге.

Одмерио сам им од шаке до лакта и упутио се назад на почетак приче. На своју клупицу да наставим да се одмарам од живота. Али, када сам стигао, на њој више није било места.

ЉУБОМИР МАКСИМОВИЋ

ВИЗАНТИЈСКИ УЗОРИ СРПСКЕ ДРЖАВНОСТИ
И СВЕТИ САВА

Обично се сматра, а и помало олако се изричу одговарајуће тврдње, да се средњовековна Србија развијала под свеобухватним утицајем Византије. Ова би се оцена могла прихватити, под условом да се не губи из вида да она покрива само део читаве слике, неоспорно веома значајан део, али не и њену целокупност. Уз то, као и код сваког другог историјског феномена који се развија, и облици византијско-српске блискости трпе промене у времену и простору. Време у којем је живео Свети Сава доносило је, увелико и под његовим утицајем, нов квалитет у српском поимању Византије.

Много раније, племена која су носила српско име, по доласку на Балканско полуострво, сместила су се у залеђу Јадранске обале. То значи да је њихов контакт са Византијом, и после оснивања неколико српских протодржава, био оствариван преко приморских далматинских градова, везаних за Цариград у политичком а за Рим у црквеном погледу. За више од три столећа непосредна копнена веза ка Цариграду и Солуну била је онемогућена ширењем бугарске државе. Њена граница са Србијом налазила се у другој половини 9. века на Ибру, а први спомен имена Београд из 878. у вези је са бугарском а не српском историјом. У међувремену, покрштавање Срба отегло се на готово два века и било спровођено, због описаних прилика, из далматинских градова. Због свега тога, не може се говорити о чврстој вези са Византијом током првих векова српског битисања на Балкану. А то је управо доба када код Срба настају први државни механизми и тече процес покрштавања, без којег у средњем веку нема уласка у цивилизовани европски круг. Стога се може рећи да се

организовани живот српског друштва развијао и пре него што је дошло до остваривања снажног и непосредног утицаја византијске цивилизације.

Темељи за сигурније присуство Византије у животу Срба ударени су тек двадесетих година 11. века, кад је Царство после пуна четири stoleћа вратило своје границе на Саву и Дунав. Али, од тадашње две српске државе, једна – Зета – показивала је више католички него православни профил, а друга – Србија (касније звана и Рашком) – била је само делом чвршће повезана са Охридском архиепископијом, одакле је могло непосредно долазити византијско виђење вере. На прелазу из 11. у 12. век обе те државе биле су углавном у непријатељским односима са Византијом. Када је уједињена Србија у 12. веку постала једини носилац политике која је на Западном Балкану креирана према Византији, сви њени политички напори усредсређени су на питање осамостаљивања у односу на Цариград, у којем још увек није био тражен, и то готово шест stoleћа (од 7. до 12. века), ослонац или пример за угледање. Током 12. stoleћа владари српске државе постају вазали византијског цара, а земља део византијског државног система, иако релативно често у стању „побуне”, што је подразумевало и савезништва са западним силама. До дубоко у 12. stoleће, дакле, развитак Србије више је погодовао учвршћивању сопственог него византијског вредносног система. То је умногоме утицало и на стварање граница до којих је могло да се иде у преузимању византијских вредности у времену којем је припадао Свети Сава.

У таквим околностима, када је тежња за аутохтоном политиком већ прерасла у освајање пограничних византијских области, Стефан Немања, родоначелник најзначајније српске династије средњег века, чини велики заокрет у изградњи земље, не одричући се дотадашњег основног правца политичке стратегије, упорног против интереса Цариграда. Као што је добро познато, заокрет се састојао у званичном пригрљивању ортодоксије, које је нагло и у више правца изведено. Оно је било започето Немањиним личним помазањем по православном обреду, праћено многим гестовима културне и опште политике, а окончано замонашењем великог жупана. Он сам, подигавши са сином Савом Хиландар на Светој Гори, повукао се у тиховање које је та српска лавра омогућавала. Од тада, духовне и уметничке везе са разним византијским центрима, а посебно са Светом Гором, постају пресудне за културни развитак Србије.

Истовремено, Стефан Немања поставља темеље теоријских погледа на карактер власти српских владара, изјављујући пред крај живота у својој *Хиландарској йовели* да је Бог дао Грцима

(Византинцима) царева, Угрима краљева, а њега, Немању, учинио, као наследника својих претходника, великим жупаном. Његова власт, а затим и власт његових наследника, сматра се самодржавном, од Бога датом, и у том смислу суштински равноправном, мада не формално и изричито, са влашћу византијског цара. Уосталом, врховна власт је у српској књижевности, у времену које је уследило, била обележавана царским епитетом, без обзира на стварну титулу српских властодржаца. Вазалство српских владара у односу на Цариград постало је ствар прошлости.

На реченим основама, првих деценија 13. века, после пропасти Византије у 4. крсташком рату, српски владари очевидно осећају да је коначно наступио тренутак за потпуно истицање самосвојности. Али, рађено је то у једној мешавини дуго развијаних аутохтоних, затим византијских и ширих европских схватања, што читав прилаз чини специфичним. С једне стране, добијањем краљевских инсигнија из Рима, одакле су се оне у тадашњој Европи једино и могле добити, Србија се на нов начин представила као европски чинилац. С друге стране, идеја о сопственом самодржављу потпуно је формализована, укључујући и званични назив *самодржац*, на византијским основама, као што је, уосталом, то био случај и са идејом о Србима као изабраном народу, Новом Израилу. Темеље своје власти, дакле, српски краљеви у основи сагледавају кроз византијску оптику. А већ за стварања тих темеља, пре краљевства, уз Немању се појављују и његови синови – Стефан, као царски зет, византијски севастократор (друга титула после царске) и наследник великожупанског престола и Сава, очева инспирација у духовништву, византијски архимандрит и прави творац Хиландара по угледу на Евергетидски манастир у Цариграду.

То је било време када је у Византији већ било узело маха, са кућама Комнина и Анђела, уређивање врховне власти на породичним основама. Зато је било природно да у очима твораца српске династичке идеје посебно место добије цар Алексије III Анђео, владар који је био Стефанов таст и који је Немањи и Сави на Светој Гори поклонио запустели грчки манастирић Хиландар, заједно са имањем, што је послужило као основа за изградњу српске светогорске лавре, темељне вредности српског православља. Поштовање Алексија као симбола вишеструке везе Немањића и Анђела, веома се развило, и то на изразито идеолошкој основи. У томе је Савин став био посебно значајан. Јер, иако се велики жупан Стефан неколико година после Немањине смрти развео од царске кћери, а Византија потом и пропала у 4. крсташком рату, позивање на царски дом Анђела, и посебно на Алексија III, није

престало, дакле чак ни у време када је његово царствовање неопозиво постало ствар прошлости. Сава је ту сопственим исказом сасвим изричит. У познатом прстенастом натпису у тамбуру Богородичине цркве у Студеници, на самом почетку, текст обавештава да је храм подигао „велеславни (господин) ... велики жупан и *сваїи цара ѓрчкоѡ кир Алексе*, Стефан Немања, који је, примивши анђеоски образ, постао монах Симеон”. На крају, Свети Сава се обратио онима који га буду читали, кротком молитвом: „и мене работавшаго поменете Саву грешног”.

Будући поглавар самосталне српске цркве, који је избором мајстора и темагиком назначио пут развика сликарства у својој земљи, није пропустио да већ на почетку истакне да је велики жупан Немања, потоњи монах Симеон, био *сваїи визанїијскоѡ цара Алексија III Анђела*. Наведене речи су утолико вредније пажње што у време кад су настале (1208/9), као што је већ речено, оне представљају само сећање. Значај који је Сава придавао вези своје породице са царском династијом превазилазио је, дакле, актуелност тренутка у којем је писао. Натпис у основи студеничке куполе – драгоцен документ о поштовању према царској кући и њеном представнику од којег је Сава са оцем добио дозволу да на Светој Гори изгради манастир за монахе свога рода – сведочи о његовим схватањима и неизмењеном односу према византијској власти. Ако имамо у виду да је Сава, више од годину пре овог исписивања, допремио очеве мошти у Студеницу, учинивши је потенцијалним маузолејем династије, мошти које почињу да точе миро и тако најављују рађање светитељског култа првог Немањића, да је себе учинио тамошњим игуманом, уредивши манастир типиком, као некада Хиландар, на прилику Евергетидског манастира у Цариграду, онда постају јасни дometи његовог позивања на Алексија Анђела.

У свему томе анахроност изреченог није представљала битан чинилац. Колико је у том времену традиционалистичко поимање поретка ствари могло да буде удаљено од стварности, а да са њом ипак буде повезано на својеврстан начин, најбоље показује једно место из Немањиног житија које је написао Стефан Првовенчани. Он латинског цара Хенриха Фландријског назива *ѓрчки цар Филандар*, очевидно стога што је цар столовао у Цариграду, „грчком” царском граду. Идеолошка конструкција надјачала је реалан податак, иако су писцу сви аспекти стварног стања морали бити кристално јасни. У оном времену такве појаве нису биле ничији спецификум, али је читав жанр владарских хагиобиографија, најзначајнији књижевни жанр српске писане речи

у средњем веку, чији је један од твораца и Сава, био без праве паралеле у византијској књижевности.

У годинама после 4. крсташког рата, Стефан и Сава су дуго заједнички управљали земљом, хармонично усклађујући развитак лаичке и духовне власти. Тада су били ударени темељи оног феномена који се у историографији назива симфонијом Државе и Цркве у специфичном српском облику, али постављеној на византијским узорима. Свих тих година негована је свест о важности очувања копче са Анђелима, али не само у историјском, него и у практичном, политичком смислу. Како цариградских Анђела више није било, ослонац је тражен у грани породице која је владала Епиром, у ситуацији када су српски властодршци морали да воде сложену политику, крећући се између међусобно супротстављених грчких држава Епира и Никеје. Сам Стефан је покушао да се ожени једном принцем из дома епирских Анђела, а када то није успело због блиских рођачких веза, оженио је из другог покушаја сина Радослава, свог наследника, ћерком епирског владара Теодора.

Са Радославом као краљем, још док се његов стриц Сава налазио на архиепископској столици, подражавање византијског стила у неким конкретним појединостима живота српског владара досегло је врхунац. У науци је овакво понашање окарактерисано као „византизми” краља Радослава. Његов новац сличан је новцу Анђела и обележаван презименом Дука (друго презиме породице Анђела), један његов потпис на грчком носи исто презиме, што у Византији није био необичан поступак за зетове чувених породица, а изгледа и да се за тумачења неких верских питања обраћао охридском архиепископу Димитрију Хоматину. Ако овај последњи гест свакако није могао да буде по вољи Сави, глави Српске цркве и давнашњем Хоматиновом противнику, за оне претходне не знамо какав је однос могао да има према њима. Али, они се уклапају у општи Савин став према Анђелима. Постоји, међутим, и јасан податак о томе да је Сава за време Радослављеве владе још увек исказивао своје старе идеје у вези са Алексијем Анђелом.

Наиме, после многих различитих тумачења и решења у науци, данас почиње да се узима, са чвршћим аргументима, да је Милешева, задужбина краља Владислава и гробна црква Светог Саве, била подигнута и осликана за време краља Радослава (1228–1234), а да је сам Сава, као и у другим случајевима почев од осликавања Студенице, био одговоран за значење садржине која је илустрована на зидовима. У Милешеву је, подсетимо се, у припрати насликана поворка чланова породице којој је на челу

био Свети Симеон Немања, у тзв. хоризонталном поретку, на северном зиду, док су на јужном представљени Свети Константин и Јелена и, до њих, особа у орнату византијског владара. Последњи лик је у горњем делу оштећен, а натпис који га је означавао сасвим је истрвен. Нема сумње да је у питању била личност за чију су појаву на овом месту постојали посебни разлози. Јер, изузев Светих Константина и Јелене (двојица Палеолога, Андроник II и Јован V у Хиландару, на грчком тлу, посебан су случај) у српским црквама није насликан ниједан византијски владар, осим овог у Милешеви. При томе, овом приликом, као и раније у Студеници, није пропуштено да се уз лик члана српске династије – самог Стефана Првовенчаног – нагласи непосредна веза са византијским владарским домом. Уз краљев портрет, у десном, очуваном делу натписа, стоји: *Стефан, син Светиоџ Симеона Немање, зетџ цара ѓрчкоџ кир Алексија.*

Стога је у науци већ закључено да је на супротном зиду морао бити представљен цар Алексије III Анђео, без обзира на временску удаљеност његове владе. То значи да је веза са византијском царском кућом и даље била наглашавана, откривајући приврженост схватању о хијерархији власти, које је још Немања, као велики жупан, добро познатим речима изложио у оснивачкој повељи издатој манастиру Хиландару (1199), а које је Сава, заједно са братом Стефаном, свесрдно подржавао. Другим речима, и сасвим конкретно, у Милешеви се византијски цар Алексије Анђео везује за првог српског краља, а тиме и за његове синове Радослава и Владислава, рођене у браку са византијском принцезом Евдокијом, чиме се подвлачи да је *представљени византијски василевс био деда српскоџ владара који је подиџао и украсио Милешеву.* Ослањање на наслеђе Алексија Анђела, тако видљиво у Студеници и Милешеви, показује да је, јасном схемом којом је обухватио припаднике двеју династија и одредио њихове везе, Сава затворио тематски круг посвећен историјским личностима које су посредно и непосредно сведочиле о подизању Милешеве и њеном украшавању.

Познаваоци уметничког живота, који је велики подстрек добио живописањем Богородичине цркве у Студеници 1208/9, нису пропустили да истакну да је ова делатност, почевши од грађења Жиче и, затим, њеног прилагођавања потребама новоосноване архиепископије, почивала на искуству које је Сава као монах стекао у Светој Гори и великим средиштима Царства – у самој престоници и његовом другом граду, Солуну. Али у угледању на византијске узорне Сава се није зауставио на чисто идеолошким и уметничким претпоставкама. Из свега што је овде исказано произишло

би, разуме се, да се тежња за сличношћу, па и поистовећивањем са Византијом, могла у првом реду остваривати у религиозној сфери, адопцијом византијске ортодоксије, са свим њеним вредностима и симболима. Нужне измене биле би оне које су својствене православном свету, односно појединим његовим деловима, а то је пре свега употреба домаћег језика у литургији, украшавању цркава и духовној књижевности која у Срба има и других посебних црта. Све је то у хармонији са чињеницом да су, управо у Савино време, његовим непосредним ангажовањем, идеје и пракса византијског православља, које су примане непосредно преко Свете Горе, али и другим путевима, кодификоване у Србији, Савиним *Номоканон* (*Законоправило*, *Крмчија*) и типцима Хиландара, Студенице и Кареје, саобразно данас идентификованим византијским предлошцима, као што су типик Евергетидског манастира у Цариграду или један номоканон.

Упркос оваквом развоју прилика, остаје чињеница да је Србија и у Немањино и у Стефаново време бивала често супротстављена Византији, о каснијим временима, краљева Уроша I и Милутина, да се и не говори. У временима када сукоба није било, као делом у доба Стефана Првовенчаног, па затим и Радослава и Владислава, сплет геополитичких околности чинио је да их, у ствари, и није могло бити. Трајне одлике српског односа према Царству – опонашање Византије, с једне, и обрачуни са њом, с друге стране, чине се међусобно удаљеним и супротстављеним начелима. Али, оба имају јединствени ослонац у политичкој теорији и владарској идеологији код Срба, чије је темеље поставио сам Стефан Немања, а које су готово потпуно уобличио његови синови Стефан (Првовенчани) и Сава. Та начела одражавају самосвојност српске политичке теорије која, у ствари, није имала место у византијском политичком поретку и рангирању владара. Логична последица је била да краљевска круна буде затражена, и добијена, из Рима (1217), и то у тренутку кад Византије привремено нема, што није без значаја у читавом контексту овог питања. Наравно, у времену о којем је реч то је у читавој Европи била уобичајена пракса, али српски случај у домену политичке теорије показује још једну специфичност, и то у вези са православљем, тим заштитним знаком живота Византије и саме Србије.

Аутокефалност Српске цркве добијена је (1219) на начин који би се за византијски свет могао сматрати уобичајеним. Али у Цркви која је већ показивала знаке самосвојности (натписи на српском језику постају видљиво обележје фресака у црквама још од Студенице), добијена самосталност повезује се са самосталношћу државе у симбиотичку симфонију Цркве и Државе. То ће

постати прави заштитни знак српске самосвојности и посебности и то је у највећој мери била творевина Светог Саве. У реченој симбиози Црква, иако устројена по византијском обрасцу, добија ново, другачије место у друштвеном и државном поретку. Зато се може рећи да се ни у црквеној сфери, узетој по себи, није могућно ставити знак једнакости између Србије и Византије. Уосталом, довољно је подсетити се на српско одбијање склапања Уније цркава у Лиону (1274) и Фиренци (1439), што је представљало својеврстан разлаз са Византијом.

Како су Срби релативно касно приступили хришћанству, а тек потом своју веру потпуно саобразили православљу, морали су свој светитељски пантеон изграђивати у доба канонизовања тзв. нових светитеља, што се у источном хришћанству дешава између 8. и 16. века. Практично је то значило, почев од светитељства Немање-Симеона, да се не само српски владари и црквени поглавари канонизују готово без изузетка, него се и читава лоза Немањића проглашава светородном. То је велико одступање од узора који је могла да представља Византија, с обзиром на то да су у целокупној њеној историји само два цара, од којих је један Константин Велики, била канонизована. Али само извориште идеје, у лику лозе Јесејеве, стигло је у Србију преко Византије, што је још једно сведочанство о томе да су византијски узор добијали код Срба нов смисао и нову садржину. И у овом случају Савин допринос је немерљив.

Епоха о којој је реч свакако има необично велики значај за читава српску историју у средњем веку. На византијским темељима израсла је нова творевина, чији је један од главних креатора био Свети Сава. Дело је било оригинално, а не верна копија византијског предлошка. Обучена у византијски орнат, Србија је још у Савино време кренула сопственим путем. Ове околности објашњавају зашто је појам СВЕТОСАВЉА у вековима који су долазили постао тако битна одредница у животу српског народа.*

* Светосавска беседа у Матици српској, 26. јануара 2013. године.

МИЛОШ ЖИВКОВИЋ

СВЕТ ФИЗИОЛОГА

И пред престолом беше као стаклено море слично кристалу; а сред престола и око престола четири жива бића пуна очију и спреда и састраг. И прво живо биће беше као лав, и друго живо биће као јунац, треће пак живо биће имаше лице као лице човека, и четврто живо биће беше орао који лети. И свако од четири жива бића имаше по шест крила, наоколо и изнутра пуних очију; и немају починка ни дању ни ноћу говорећи: „Свет, свет, свет је Господ Бог, сведржитељ, који беше и који јесте и који ће доћи.”

Откривење Јованово 4, 6–8.

И док корача ка закланом Богу јагњету, за живота, средњовековни човек заљубљен је у девојку страшну као војска под заставама. И на том путу кроз иглене уши нада се да на крају неће зачупти плач и шкргут зуба. Било би добро по њега да успут носи књигу у руци. Та књига би, наравно, била Библија. Човек је постао Бог да би Бог постао човек по светом Атанасију Великом. Тако и Библија мора постати свака књига да би свака књига постала Библија. Тешко је наћи бољи пример неког дела једног времена које је извршило тај задатак кроз потпуну синтезу његове духовности – као што је то учинио Физиолог. Крајем хеленистичке епохе обриси златне и плаве Византије су били на виду са долазећим опожним мирисом Истока. Тројединична теологија заувек ће оплодити немирну платонистичку идеју. Настаје целина: теолошка, филозофска, естетска која има своју целовитост, константу и симболе који путују кроз време и простор до данашњих дана. Целовитост би означавао склад теолошких, филозофских и естетских погледа на појаве једног времена. Константа би наравно била сталност у њеном понављању кроз време. Симбол у раном средњем веку схватамо у смислу Символа вере. Симбол је име које има

мистични значај, битак. Одатле следи актуелност и значај Физиолога. Његова актуелност га чини великим уметничким делом. Постоје ли духовна целовитост, константа, симболизам савременог тренутка? Може ли се од теолошког нихилизма, научног материјализма, естетске декоративности то извући?

Како би изгледао данашњи Физиолог? Која би била његова целовитост и константа? Поразан би био закључак да за њим нема потребе. Не прати ли личност судбину симбола? Пут симбола је био пут од префињеног мистичког значења до лагодне игре речи глобалне културе. Све у Физиологу је усмерено обожењу личности и њеној христоцентричности. Хеленска „софија” дуго је тражила центар свог савреног круга. Нашла га је у оваплоћеном Богу Логосу. Свет Физиолога је такав да у њему за разлику од нашег не постоји граница између видљивог и невидљивог, Бога и човека, граница између кругова. У Физиологу се огледају теолошки, филозофски, научни, етички, естетички погледи средњовековног света. Он је описао један мали круг унутар великог. Његов свет је складан, целовит. Све је сједињено као Христова божанска и људска природа по сабору у Халкидону: несливено, непромењиво, неразлучно и неизмењиво.

Слово о науци

Змије не посте. Пеликани не хране своје младе крвљу. Птице не певају жалосно и не лете тужно. Све би то рекао један модеран научник. Али у средњем веку је другачије. Наука није у антици јасно одвојена од филозофије, а филозофија у средњем веку није одвојена од теологије. Нису јасно одређени ни методе, ни термини, ни предмет проучавања науке, све што она мора да има. Не можемо рећи да је Физиолог научни спис, али ни да није. Он свакако настаје под утицајем и Аристотелових, и Псеудо-Аристотелових списа, као и под утицајем Плинија Старијег и његовог знаменитог дела *Познавање природе*. Физиолог је енциклопедија средњег века, али не онако како је то Хомер за антику, или чувено дело Дидроа и Даламбера за нови век. Знање у средњем веку није разбијено да би се морало на једном месту скупити. Средњовековна наука није циљ сама себи. Алхемија никако није хемија. Средњовековни човек има целовит поглед на свет. Целина је сагледана кроз сваки њен део. Модерна наука, на пример Дарвин, стварање посматра узрочно-последично, расцепкано, узето из своје суштине. Наука у хришћанству посматра бића која су у својој суштини, битку. Нешто може бити лепо или носити неко знање само ако пружа ширину и не ограничава онога

који учи или воли. Физиолог јесте зналац о природи, филозоф, али он је, пре свега, теолог, онај који осећа живи логос у свету око себе. Раздвојити Физиолог као научни спис од Физиолога као богословског списа било би исто као када би почели да му цепамо стране.

Морамо покушати да разумемо појмове на којима Природослов стоји, да бисмо га читали. Дакле, у почетку беше реч, логос. Од Хераклита до Јована Богослова схваћена је на различите начине. У средњем веку логос је сам Христос, син Божји, спаситељ света. „Рече му Исус: ја сам пут и истина и живот; нико не долази к Оцу – сем кроз мене” (Матеј 14, 6). Све је одуховљено логосом. Земља је бременита логосом. Материја није мртва већ жива, будна, логосоносна. А логос постаје „фисис”, али не природа као објекат у просветитељском смислу, објекат који треба контролисати, којим треба загосподарити. Нити је земља више тамна и свемоћна Геа, мајка Титана. Није равноправна Богу коме се све покорава. Најсвеобухватнији је појам космоса. Могао је значити: украс, војни поредак, лепоту и на крају свемир, васељену. Огледало макрокосмоса је микрокосмос, човек, и тако је још од антике, па све до Његоша. Антички космос и историја се крећу у кругу, а старозаветни космос је линеаран, има свој почетак и крај, такав поглед наследили су хришћани. У том космосу наука није само питагорејско посматрање, Аристотелов „биос теоретикос”, епикурејско уживање у свету око себе. Нити је идеал складног космоса савршено уређен полис већ црква. И поставља се питање где се конкретно у Физиологу чује реч Божја, види оживљени „фисис” и осећа космос. Пример је прича о пантеру:

„Физиолог изобрази пантера како има такву природу да је са сваком животињом љубазан. Змији, пак, непријатељ је. Врло је шаролик као и риза Јосифова, и красан, и ћутљив и веома кратак. Кад једе и засити се спава у свом леглу. Трећег дана се буди и рикне призивајући громким гласом. Удаљене и оближње звери чују његов глас, а од гласа његовог сваки мирис ароматом одише, и следећи благомирис пантерова гласа, приближише му се.

Тако и Господ наш Исус Христос, уста из мртвих трећег дана и сваки нам благомирис беше, удаљенима и онима који су у близини спокојство. И како рече апостол – мудра премудрост Спаса нашег Бога – свепрекрасни и живописан је Христос.”¹

Бог Логос је жив и он се може сусрести, волети, његов мирис се може осетити, у њему се може учествовати како су

¹ *Физиолог. Средњовековни медицински списи: (избор)*, прир. Милорад Лазиф, Просвета, Београд 1989, 36–37.

мислили исихасти. Физиолог прича да би на крају ућутао у тиховању попут Григорија Паламе. „Фисис” је оживљен логосом, он је мртав без логоса. Он је његова унутрашња сврха, Аристотелова „ентелехија”, глас у пантеру. Логос и „фисис” заједно чине козмос. Њега чине пантер, његова песма, Христос, писац и читалац, то чини украс, лепоту Физиолога.

И како је он научно дело, како поставити заједно науку и естетику? Кад ни једна ни друга нису дефинисане у модерном смислу тих речи? Како признати једну ботанику и зоологију, које не дају класификацију биљака и животиња, у савременом смислу тих речи? Али и Физиолог јесте научно дело – јер открива законе на којима свет почива, и има себи својствен *систем* кога се доследно држи.

И у томе је лепота науке у средњем веку. Она у модерном смислу не постоји, али управо зато је слободна, слободна од себе. Утолико лепша и ближа Богу колико посматра лет тужних птица.

Слово о моралу

Физиолог се може одредити и као скуп дидактичних прича о животињама. Алегоријски симболи имају за циљ да поуче читаоца, да га сачувају од греха, науче врлини и припреме за васкрсење. Саламандер пролази кроз ватру, а огањ га не опече, тако и праведник са вером може проћи кроз све изазове: „Писа се дакле да ако и кроз огањ прођеш неће те сагорети.”²

Приче у овој књизи нису, наравно басне. Ни по структури, ни по стилској обради, ни по сложеном теолошком смислу. И тај, дидактични слој у нашој књизи је наслеђен, антички. Филозофија настаје када језик митоса бива поражен пред античким логосом. А филозофска дидактика је врло битна у антици. На почетку имамо басне, касније комедију, трагедију, и на крају сатиру. Симболика животињског света врло је битна. Још у чувеним Хомеровим поређењима, код Езопа, Аристофана, Петронија. И то наслеђе се меша са наслеђем Израиља који је читаво своје постојање посветио и уредио према једној књизи. Снага Мојсијевих закона и снага разума усамљеног филозофа се мешају, помешане са мистиком хришћанства стварају једну нову аксиологију. Моралистичне поуке у Физиологу изнесене су врло јасно, и у свакој причи долазе увек на крају. Чини се да је филозофско-теолошка димензија само оквир за дидактичну причу. Хришћанска црква поседује све кључеве у средњем веку. „Претпостављало се да се

² Исто, 46.

битна предност цркве као поседника 'праве вере' и састоји у томе што она, за разлику од 'неверних', зна одгонетку; одгонетку загонетке створеног света, непознату паганима, и одгонетку загонетке Писма, непознату Јеврејима. Поверени јој 'кључеви царства небеског' представљају истовремено кључ за космичку и за скриптуралну шифру, за два вида 'текста': за универзум, који се чита као енигматична књига, и за 'Књигу' (Библију), која се схвата као цео универзум – *universum symbolicum*."³

Физиолог преузима ауторитет који су некада имали велики филозофи учитељи: Питагора, Сократ, Платон. Управо зато није ни чудо што су разне варијанте дела приписиване раним хришћанским оцима: Епифанију Александријском, Атанасију, Василију Великом, Јерониму и другима. Не треба заборавити да је Христос поучавао као учитељ и да су апостоли били његови ученици, да је говорио у причама и користио симболе и алегорију, ту традицију настављају и творци Физиолога. Библија постаје свака књига да би свака књига постала Библија. „Ако је васељена школа онда је историја и пре свега 'свештена' историја, педагошки процес."⁴ Крст је симбол који учи, који доводи до сазнања, у који се уписују слова, бројеви и у коме се укршта космос. Хришћанску етику чине Мојсијеве заповести и Христова блаженства које је дао у беседи на Гори. Човек је огледало Бога, а створени свет је огледало човека. И сваки одраз је искривљен и тешко сагледив. Материја, још од Парменида, Платона, Плотина и онда код гностика схвата се као мрак, незнање, ружноћа. А у хришћанству не треба да буде тако, она је дата слабом човечијем виду да у њој види одсјаје светлости Божје. Земаљски и небески живот су повезани: „Заиста, кажем вам, што год свежете на земљи биће свезано на небу, и што разрешите на земљи, биће разрешено на небу” (Матеј 18, 18).

Материја у Физиологу није схваћена као кнежевство ђавола. Још је Адам морао да именује животиње, а самим тим да им да сврху и симболику.

Човек је слободан. „Павле је вук који је постао овца, а Јуда овца која се преметнула у вука."⁵ Природослов учи своје читаоце животу у врлини да би се спасили греха. Физиолог није скуп свих могућих створења у природи, већ списак изабраних створења са јасним особинама и поруком. У причи о лисици описује се како се она прави мртва и превари птице да помисле да могу да је

³ Сергеј С. Аверинцев, *Поетика рановизантијске књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд 1982, 161.

⁴ Исто, 182.

⁵ Исто, 187.

нападно, те их изненада поједе, из тога Физиолог извучи поуку: „Тако је и ђаво лукав са својим делима. И ко хоће да окуси његово дело тај умире. А дела његова су: убиства, блуд, среброљубље, наслађивање и од овога су такви и рођени.”⁶

Животиње дају разне моралне поуке, змија у себи садржи и добро и зло, у причи о грлици жене се саветују да буду верне, мрав може подсетити на важност побожности, а дијамант на неуништивост вере. Физиолог је неуморан саветник, али не прости саветодавац. Физиолог је, дакле, учитељ, учитељ Христовог пута, а идеални лик његове етике је дете, јер је неогреховљено и подсећа на Христа. Није више идеални лик антички јунак, Ахилеј жељан славе и јунаштва, изнад кога је једино неумољива судбина. Нити побожни фарисеј, нити филозоф стоик, нити сâм Сократ, нити достојанствени римски сенатор. „Ко је, дакле, највећи у царству небеском? И дозвола дете, постави га међу њих и рече: заиста вам кажем, ако се не обратите и не будете као деца, нећете ући у царство небеско. Ко се дакле понизи као ово дете, тај је највећи у царству небеском. И ко прими једно такво дете у моје име, мене прима” (Матеј 18, 2–5).

Слово о Боџословљу

„Свет видљиви и свет невидљиви уједињени су симболичким односима, који се разјашњавају у Писму. У разјашњавању ових симболичких односа се и састоји скоро главни циљ средњовековне науке и средњовековне уметности.”⁷

Физиолог је настао у Александрији, у периоду од II до IV века, не зна се тачно време. Настао је у сестри Богородичиног града, заветног Цариграда, кћери хеленизма, последњем дому антике. Она је град седамдесеторице, велике библиотеке, град Александра Македонског, град Атанасија и Кирила, Хипатије и касније монофизита. Управо овде „Платон почиње да чита библију”. Александријска школа алегоријског тумачења Писма настаје још крајем II века. Њој претходе наравно и апостол Павле и неке струје у хебрејском богословљу. Филон Александријски, јудео-грчки филозоф, покушао је да уједини тумачење библијских текстова са платонизмом. Биљни и животињски свет, по њему, крију у себи једно више, метафизичко значење. Његово дело наставља Ориген, чувени богослов, мученик и на крају јеретик. Неопходно

⁶ Физиолог. *Средњовековни медицински сѝиси: (избор)*, 38.

⁷ Дмитриј С. Лихачов, *Поеѝика сѝиаре руске књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд 1972, 188.

је да разумемо александријску школу да бисмо схватили Физиолог.

По Оригену, текст једне библијске приче има три значења: буквално-телесно, морално-душевно и на крају, мистично-духовно.

„Свето Писмо”, пише Ориген у свом делу *De principiis*, „било је састављено Духом Божјим и нема само оно значење које је очигледно, већ и друго, које је скривено од већине читалаца. Јер садржина Светог Писма је спољашњи облик извесних мистерија и слика божанствених ствари. У овоме је једнодушна целокупна црква да, пошто је цео закон духован, сви не могу да препознају духовно значење, него само они који су обдарени благодаћу Светога Духа у речи мудрости и знања.”⁸

И тако се мешају позна антика и рано хришћанство. Аристотелова и рибарска логика. Отуда молитве за Платона и Аристотела, молитве за спасење грчке мисли. Тиме и Физиолог прелази из хеленистичког у хришћанско наслеђе, погодан како по својој сложеној теолошкој симболици тако и по својој практичној, дидактичној црти. Јер читава византијска књижевност је „паганска у свом облику, а хришћанска по свом надахнућу”.⁹ И то дело касније стиже до Словена, и тиме они добијају једно чедо далеке Александрије, и још даљег хеленизма и тако антика улази у основу њихове културе и архетипа, то се уосталом дешава и читавој варварској Европи. Већ смо напоменули како је Физиолог у сталном разговору са Библијом, цитат из Библије саставни је део његовог текста, не уметнут, стран, већ онај који носи најдубље значење и у кога се аутор највише поузда.

Управо зато се намеће питање: Да ли је Физиолог јеретички спис? Како треба приступати светој књизи? Да ли се смеју користити њени цитати о животињама за изградњу једне сложене метафизике? Да ли алегоријско тумачење Физиолога може довести до монофизитства и порицања Христовог оваплоћења? Да ли је у њему машта пре вере? На сва ова питања морала је да одговара и Апокалипса Светог Јована, много снажнија од Физиолога по смелости слика, загонетности, по својој лепоти више женска од мушког Физиолога. Али, наравно, она је прихваћена.

„После шестог века нико није више изражавао сумњу у каноничност Откривења.”¹⁰ Физиолог је данас *органски* део светог

⁸ Нав. према: Џон Мајендорф, *Византијско богословље*, „Каленић”, Крагујевац 2008, 35.

⁹ Луј Бреје, *Византијска цивилизација*, Нолит, Београд 1976, 307.

¹⁰ Џон Мајендорф, нав. дело, 20.

предања. Природослов за разлику од Апокалипсе не доводи до мистичног заноса, чак до лудила. Његове загонетке имају своју одгонетку, он те не оставља самог са заводљивом маштом која води у грех.

У првом слову о змији каже се како она живот проводи у пустињи, пости четрдесет дана и подмлађује се. Поставља се питање: зашто змија то ради, који је пут до Бога? Физиолог каже: „На такав начин и ти, човече, ако желиш да да одгодиш древну остарелост земаљску, тесним и тегибним путем, гледај, о човече, како живи змија за своје спасење! Пости дакле и ти јер ћеш се уздржавањем обновити и бићеш у вољи Божјој... Одбаци, према томе, старог човека, то јест грехе, и потражи раселине камене, или тесно место као змија. Тесан и тегибан пут уводи у живот, а широк и простран одводи у пропаст.”¹¹ Физиолог не оставља места за лутање, он јасно каже који је прави пут. Алегирија вере не оставља недоумице, верска дидактика је јасна, али зашто би човек послушао такву „проповед” Физиолога? Ауторитет се прихвата због христољубља.

Највећи ауторитет је ауторитет Премудрости Божје. Украс у њеној коси је црква, а украс цркве је књига. Хришћански Бог се може представити у слици, али и у речи, литургијском певању. Он који се речима не може описати, он се речима и сликом може осетити, а у литургији се кроз причешће може заједничарити са Тројединим Богом. И животиње показују ту повезаност Христа и света, слово о чапљи: „... како је сасвим бео птић и ничег црног нема. Његова унутарња својства лече слепим очима... и чапља упија болест, у јару сунчевог жара и сажиче болест људску, расточи је и спасавају се чапља и болесник заједно. Добро је ово применити на лик Спасов: бео је Господ наш и сасвим је без црнила... и дошавши ка нама, народима, узне болести наше, и слабости однесе, узнесе се на Дрво крсно, и узашавши на висину плећи је плен Израилља.”¹²

На крлима чапље може се летети макар мало ка Христу, у белини њеног лица може се наслутити таворска исихастичка светлост, у њеним сузама могу се осетити Христове. Тако је чапљи дата велика част, али и тежак задатак, тај Божји печат је и благодат, и претежак терет, а тај знак, тајна односа света и Бога може се разрешити једино у евхаристији. Видимо, дакле, како је погрешно мишљење о хришћанском осуђивању тела, јер овај свет је Бог створио. Знаци неба морају бити дати у телу, реч Божја мора да

¹¹ *Физиолог. Средњовековни медицински списи: (избор)*, 34–35.

¹² Исто, 32.

гори у грму, петао мора надмудрити Петра, Христос мора умрети да би васкрсао, и мора се оваплотити. Касније ће се британски филозоф Дејвид Хјум питати у чувеном спору емпириста и рационалиста, да ли би Адам знао, само на основу изгледа воде, да се у њој може удавити? Ми се можемо питати – да ли би човек знао да Бог постоји да нема лепоте? За разлику од источних религија у центру створеног света је човек, човек који може постати личност и бити слободан само у Богу, и тако је од Августина, Паламе, Јустина Поповића, Мајендорфа, у свакој минијатури и куполи.

А у причи о лаву имамо увек изнова доживљен смисао света и очекивање спасења, визију Христа:

„... Физиолог изобрази лава: Како лав три својства има; прво његово својство је да чим крене у у гору стиче осећај за ловца, и својом опрезношћу замеће траг да не би ловци, следећи траг, нашли његово склониште и ухватили га.

Тако и Спас наш, мудри лав, изиђе од колена Јудина и корена Давидова, који послан би од јединосушног Оца и надиђе умне своје претходнике. Онај који је Божанство – с анђелима анђео будући, с арханђелима – арханђео, с престолима – престо. С властима – власт. Све до доласка свога. И сиђе у утробу пресвете и славне приснодеве Марије како би спасао прелашћени род људски. И слово постаде плот и усели се у нас. Зато они који не схватише долазак вишње силе говораху му: Ко јесте тај цар славе?”¹³

Слово о лейоџи

У Физиологу преовладава тон смирености, смерности, богољубља, човекољубља, основних хришћанских естетских принципа. Оно што је добро то је и лепо, лепо је само дело побожности: „Уподоби се, о човече, мравима и угледај се на оне подвижнике Господа ради који носе своје добродети као духовна бремена... и у привременом животу сабирају и сипају у житнице, и у клетки Христове, да би, када дође зима овог пролазног живота, нашли спокојство за подвиге своје. Према слову Господњем, дођите сви који сте се трудили и који сте обременени и ја ћу вам покој бити.”¹⁴

Христово распеће је теолошки, филозофски, морални, али можда у првом реду естетски феномен. Христова лепота је за хришћанина тајна над тајнама. Мистичан је ужас распећа, али се он силом божанске љубави претвара у мистичну лепоту.

¹³ Исто, 31.

¹⁴ Исто, 40.

Богочовек, распет на крсту прихвата грехе људске на себе. Он постаје симбол натопљен крвљу, болно је тело његово. „Боже мој, боже мој зашто ме остави?” (Матеј 27, 46) Богочовек је примио својом љубављу туђе грехе на себе. То је прекретница историје и сваког појединачног живота. Његова жртва утемељена је у светој тајни причешћа, у лепоти живих симбола хлеба и вина. Нема никакве нејасноће у речима кнеза Мишкина да ће лепота спасити свет. То је свакако мистична лепота Христовог распећа. Лепота жртвовања за друге. Али како то представити уметнички, обликовати? Какав је уметник у средњем веку?

Уметник се не игра Бога већ му се приближава. Он не ствара неки нови, свој, лажни свет, већ овај наш чини сличнији оном небеском, и то није лаж већ смисао живота. Уметник није крадљивац под маском, прерушени ђаво, већ тумач небеса, једини човек који покушава да опише неописиво, да из сложености крене ка једноставности, ка непропадању, ка жртви која доноси бесмртност. Једини доказ човекове повезаности са Богом, једино његово оружје у борби против ништавила јесу молитва и уметност. Уметник живи у свом делу, ослобађа ону клицу стварања у себи, ту једину искру, једину утеху човека. Читава средњовековна уметност покушава да дочара оваплоћење. Преко слике, писма, музике. Човек средњег века ретко кад је знао да чита. Црква је реч претварала у слику, и он ју је тако и доживљавао. И Физиолог прво дозива слике из таме, из архетипа. Слика у Физиологу је мала минијатура, илустрација, прозор у други свет. *Свака њрича у Физиолоџу је као мала икона*. Он слика магловито. Оставља само контуре. Физички лик животиње уопште није ни битан, Физиолог је наративан, а не дескриптиван.

Он оставља места машти, али не машти да дочара алегоријско значење, већ помаже читаоцу да осети сву лепоту Божјег света. У Физиологу се нигде не каже реч *лейоџа*, али је и она дата у алегорији и може се осетити. Али какав може бити глас грлице? Какав може бити једнорог? А какве су вечно отворене очи лава ако гледају у Христа? Зографи су тако добро користили асоцијативност симбола Физиолога. Довољан је лав да подсети на Марка, али он може представљати и месију, снагу, чак и султана Мурата. Ако се насликају две грлице у руци Јована Крститеља у Милешеви, на пример, оне могу бити симбол љубави, верности, или жртве због тек рођеног детета. Али та грлица пева, она никада не ћути, она лети између смисла, присутна и на тој слици и у Житију Алексија Божјег човека у лику његове жене, у свакој монахињи и тако све до Богородице. То је један круг симбола који де-

лују у исто време неразлучиви, неодвојиви. Сlike које подсети на Физиолог у цркви увек су приче, а свака црква је књига.

И српска средњовековна књижевност је користила симболе из Физиолога. У средњем веку све књиге су повезане, извор њиховог повезивања је Библија. Из службе Светом Сави од Теодосија Хиландарца, прва песма другог канона, одломак:

„премудро ли твога богоразума
којим извара оца својега ловом на јелене
Христу, оче, ујеленивши душу своју
и Христовом љубављу паљен
ка источнику бесмрћа
њему притекао јеси.
Према небеским лепотама изнад ума
љубављу покретан,
од земаљске малолепности побегавши,
јелењим трчањем Христа затражио јеси,
у жељеном од њега, Саво оче, не превари се.”¹⁵

Слика јелена, хтонског бића, обогашена је типичном средњовековном сликом лова. Али хтонска животиња постаје Сава који бежи ка Христу. Етимолошка фигура сјајно доприниси снази слике која се читава ојелењава. У метафори јелена концентрисани су и паганско и хришћанско и античко, живот и смрт, читав један пут. Боје су врло јаке, слика је врло динамична. Теодосије врло користи спој речи и слике, ту синкретичност средњег века. Одавде се брзо можемо пребацити на Откровење Варухово, на један апокриф који је као и сви други још визуелнији и врло симболичан. Обратићемо пажњу се на опис феникса: „И, гле, птица прелеташе. Крила њена беху од истока до запада... а ова птица коју видиш да прелеће јесте заштитница читавог света... И видех сунце како оде и беше тужно и невесело као човек. Видех и птицу ону која иђаше за њим. И беше невесела...”¹⁶ Једна од најпознатијих фантастичних животиња је свакако феникс. О њему су писали и Овидије, Данте, Херодот, па чак и Шекспир. Слово о фениксу у Физиологу као и сва друга слова, никада се не може довршити, увек се може дописати. У колико различитих нијанси је машта бојила његова пера? Он је један од најјачих и најлепших симбола у Варуховом Откровењу посебан је осврт на улогу феникса као птице која штити свет од прејакe светлости, ту је акценат на проналажењу улоге феникса у космосу. Дакле у фениксу

¹⁵ *Сћара српска књижевност*, прир. Томислав Јовановић, Завод за уџбенике, Београд 1997, 128.

¹⁶ *Физиолог. Средњовековни медицински сџисци: (избор)*, 40.

је туга, та туга која прати читав свет од пада из раја, туга због прејакe светлости Божје, коју не може да истрпи ни птица рођена у огњу.

У средњовековном схватању феникса није битан аспект фениксове дуговечности, лепоте ватре у којој нестаје и пепела у коме се рађа. Феникс је, пре свега, симбол васкрсења. Христос је феникс. Зато је улога ове животиње тежа од осталих, она мора умрети да би васкрснула. То је разлика између хришћанске бесмртности феникса и паганске бесмртности вампира, бесмртности неба и земље. Феникс мора да покаже како ће читава природа поћи за Христом. А има ли шта лепше од васкрсења?

Сложене су везе Физиолога и народне књижевности. Морамо јасно подвући разлику између дидактичног слоја Физиолога у односу на басне и алегоријског слоја у односу на бајке. И бајке се користе симболима. У средњовековној књижевности много је битније шта се говори, а не како се говори. Форма, жанрови, стилске фигуре, јунаци, догађаји су подређени много битнијим функцијама, баш као у бајкама, баш као код Пропа. А царевић и најмлађи син у свакој средњовековној „бајци” јесте монах испосник, а принцеза Премудрост, „софиа”. Симболи у бајкама имају магијску, а у Физиологу верску природу. И читава природа је жива, време и простор се лако савлађују у бајкама, то је као и у Физиологу. Митски свет је један сложен систем: „очито, у позадини целог система света стоји подела на три сфере (људску, животињску, митску)”.¹⁷ И у бајци је спољашњост важна. „Јунакиња као своју главну врлину има управо лепоту. Лепо је одсјај божанског у бајци, ту се јавља извесна религиозност бајке.”¹⁸ Али у Физиологу спољашњи лик се може превазићи, на пример, у причи о змији, али и лепа спољашњост не мора бити знак врлине (јаребица). У бајци естетика је етика, а у Природослову етика је естетика.

Физиолог је, наравно, утицао и на световне писце. На пример, у ренесанси, занимљиво је како о грлици пише Дубровчанин Цоре Држић. Држић, након што је описао понашање грлице, каже: „Ово је знаменје свакому ки љуби тер послѣ љубљенје несрећом изгуби.”¹⁹ А Физиолог закључује да је грлица као Христос, а тек онда симбол верне жене: „И узиђе на гору Таворску; одвајајући се и одлазећи с љубављу; и као и грлица, тако се исказа,

¹⁷ Немања Радловић, *Слика светиа у српским народним бајкама*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2009, 169.

¹⁸ Исто, 178.

¹⁹ Злата Бојовић, *Књижевности Дубровника*, Филолошки факултет – „Кораци”, Београд–Крагујевац 2007, 41.

а као голуб ћу се поучити.”²⁰ Разлика између Физиолога и модерне лирике јесте у томе што у њему лирски субјект не постоји и ми Физиолог зато тешко прихватамо као поезију. А у центру Природослова и лирике налази се метафора. Држић креће ка човеку, а Физиолог ка Богу, Држић користи индукцију, а Физиолог дедукцију. То је пут на доле и пут на горе. Не можемо рећи која је естетика боља, али јасније се могу сагледати супротстављене. Естетика дела и целине. Дакле, примера примене симбола Физиолога, утицаја његове естетике је пуно, од чувеног описа идеалног места из Хиландарске повеље до Кафкиног преображаја. Естетика Физиолога може се јасно осетити у модерној књижевности. То је естетика живе природе, порука исписана кроз време на зидовима пред онима који су згрешли и пили из златних пехара храма Божју крв. Читав свет по Физиологу се треба окренути Богу као јединој лепоти, светлости. Како о томе беседи Свети Сава у Доментијановом житију:

„Не оне светлости што на истоку исходи и на западу заходи, што се временом окончава и што се наиласком ноћи одељује, коју заједно са животињама видимо. Но молимо светлости коју видети можемо с јединим анђелима, којој ни почетак не почиње ни крај не ишчезава.”²¹

Слово о Борхесовом језу

На крају ћемо споменути и једну књигу модерне књижевности која је пуна фантастичних животиња и која показује трансформацију идеје коју је носио Физиолог кроз векове. И ова књига на свој начин покушава да буде Библија после Библије. У питању је Борхесова књига *Приручник фантасџичне зоологије*. У њој се најбоље види промена човековог односа према науци, етици, богословљу, естетици. Промена књиге и света. Дакле, зашто Борхес пише, а зашто Физиолог?

Велики писац у предговору свог дела из 1969. године примећује: „Има неког лаганог ужитка у некорисној и испразној ерудицији.” А који је предговор Физиолога? Усуђујемо се рећи: У почетку беше реч. Код Аргентинца нема говора о науци. Њему је драже уколико су приче измаштаније, нестварније. То је чисто уживање у причи, у машти. Чини се да човек кроз историју уколико више жели да машта утолико то слабије може, а Борхес је

²⁰ *Физиолог. Средњовековни медицински списи: (избор)*, 48.

²¹ *Југословенске књижевности средњег века*, прир. Ђорђе Трифуновић, Просвета, Нолит, Завод за уџбенике, Београд 1982, 83.

најмаштовитији човек свог века. Што се више Борхес труди да обогати свет фантазије и учини га реалнијим – што је апсурдно – догађа се супротан процес. Борхес постаје Сизиф своје маште. Борхес је фантазиолог, а не физиолог. Има свакако нечег романтичарски узалудног у његовом делу. Он не припада ни модерном добу, али ни средњем веку, дух његовог Физиолога је антички, пантеистички. Његово дело је драгоценост, јер су његови симболи моћни и живи, мистични, а данас се ни ђаво не игра више са симболима. Он даје велик број бића из индијске, муслиманске, старогрчке и хришћанске теологије, цитира разне бестијариуме. Те приче издвојене из сакралног контекста делују као свештенице избачене из храмова. Лишене контекста читања оне губе сву снагу своје асоцијације, и везу са својим боговима. Борхес прича приче, а Физиолог пушта да се саме причају. Он је усамљени свештеник књижевности, чини се да је на крају дух напустио причу, и да се заљубљена машта игра сама са својим тужним утварама. Борхес је модерни Физиолог, последњи који је толико волео симболе да је покушао да их стави на једно место и испуни стари завет да се читав свет нађе у једној књизи.

И шта сад, на крају, још рећи о Физиологу, тој енциклопедији средњег века? С којом лакоћом Физиолог учи о теологији, науци, филозофији, моралу, лепоти? Како складно говори о томе како је Бог постао човек, да би човек постао Бог и како силно жели да постане Библија? И како даје јединствену слику света као целине. И као круна природословног света, као врхунац његове естетике издиже се симболика константинопољске Свете Софије. Света Софија је најбоље показала како је уметност оно једино што повезује вечност и пролазност својом лепотом. Сјединиле су се у њој склад и пропорције антике, лепота старохришћанских времена и дух нечег новог, нечег што је настало са њом и што је одредило појам уметности средњег века, као што је то на свој начин одредио и Физиолог. Њен доживљај показује сву синкретичност уметности времена крста. Она је у исто време и песма над песмама у камену, дочарана литургија, Библија која је постала црква и слика савршено уређеног макрокосмоса и микрокосмоса.

На крају ћемо споменути причу о жеју, и то може деловати помало чудно. Иако га Борхес не би споменуо, нити имао за кућног љубимца. Јер модерном човеку он није довољно занимљив. Биће треба да буде фантастично и да има што више крила и буде што страшније. Али цео свет се може сагледати у жеју, у тами његове мале њушке, само се треба загледати. Јеж може бити зао и добар, ђаво који напада виноград цркве или брижни родитељ. Може бити и деце пијани и насмејани Дионис, ми сами, или

свако око нас. У причи о језу осећа се и вино, крв Божја, ђаво и Царство небеско. Јез је и феникс и грлица. Може и васкрснути и летети и запевати. И тек када заволимо јежа насмешиће нам се заклано јагње.

АЛЕКСАНДАР САША ГАЈИЋ

СРЕДЊОВЕКОВЉЕ И ФЕУДАЛИЗАМ, СТАРИ И НОВИ

Средњовековље, као подлогу на којој је настала модерна цивилизација Запада, није могуће избећи нити занемарити: „Средњовековна Европа је створила западну цивилизацију. Начин размишљања и деловања тако близак модерној Европи и Америци, који се преноси и на све друге делове света и од којег не можемо да побегнемо, усађиван је у свест наших предака током средњег века... Многи Европљани живе у градовима и селима који су постојали и у време Томе Аквинског, а настали су у сенци цркава из 13. века... Модерне националне државе настале су из монархија које су стварали владари попут француског краља Филипа Лепог или енглеског краља Јована без Земље... Идеја о владавини народа јавља се у списима Марсилија из Падове, научника из 14. века који је добро познавао живот друштвених заједница Италије. Наша трговина и банкарство своје зачетке налазе у пословању фирентинских породица Перузи и Медичи. Студенти добијају звања која су се додељивала на средњовековним универзитетима Париза и Оксфорда, за теме које су сличне онима које су обрађиване на средњовековним факултетима уметности. Књиге које пишемо из области историје или лепе књижевности наслањају се на дела Ђордана Бруна или Ђованија Бокача. Наше поимање разлика између физичког света природе и духовног света религије и морала води порекло из дуализма који је Аквински поставио у 13. веку...”¹ Однос према времену и простору и начинима његовог дефинисања (нпр. перспектива), технолошком

¹ *Оксфордска историја средњовековне Европе* (прир. Џорџ Холмс), „Clio”, Београд 1998, 5.

проналазаштву, описмењавању, истицању појединца (претече индивидуализма), однос према раду (много пре „веберовског” односа вере и рада, тј. „протестантске етике” и „капитализма” што представљају само радикалан израз претходних фаза ове везе), моделима организације људских заједница – у свему томе видљив је неизбрисив печат средњовековља. И премда је средњовековни интегрисани свет, „где човек себе увек види као део свог сталежа а сталеж као део укупне, органске друштвене хијерархије, која опет са своје стране чини део укупног божанског поретка (који укључује и природу)”², у скоро сваком погледу дијаметрално различит од модерног света, пре свега јер човек средњовековља „никада себе није доживљавао као издвојеног субјекта који се поставља насупрот, као супротстављен свет људских односа и материјалне природе”³ многобројне друштвене и личне тенденције, макар у зачетку, што су довеле до модерног „субјективистичког” односа према природи и друштву, зачете су на средњовековном феудалном Западу. Међу њима било је и доста крајње спорних. „Средњи век је изнедрио, а неретко и створио, неке истинске или проблематичне одлике Европе: прожимање могућег јединства и суштинске различитости, мешање народа, поделе и сучељавање између Запада и Истока и између Севера и Југа, колебаљивост источне границе, првенство културе као уједињујућег чиниоца.”⁴

Несумњиви значај средњовековног наслеђа, међутим, у модерном раздобљу је будио различите погледе и разноврсне оцене, како при његовом одређивању тако и при његовом вредновању. Термин „средњи век” први је, још 1469. године, сковао Ђовани Андреа, папин библиотекар, како би супротставио „старе” из прошлог раздобља „модернима нашег времена”.⁵ Прихватили су га хуманисти на самом крају 15. века, да би он, у оквиру конструисане поделе на три раздобља – стари век, средњи век, нови век – постао широко прихваћен током 16. и 17. века (најзаслужнији су за то били Кристоф Келер, Георг Хорн и Ди Канж). Келер средњим веком назива раздобље од оснивања (330. год. после Христа) до пада Константинопоља (1453), а Хорн период између 300. и 1500. године. Тек касније, у временској периодизацији се као почетна тачка раздобља појављују 476. година (пад

² Миша Ђурковић, *Капитализам, либерализам и држава*, „Филип Вишњић”, Београд 2005, 65.

³ Исто.

⁴ Жак ле Гоф, *Да ли је Европа створена у средњем веку?*, „Слио”, Београд 2010, 11.

⁵ Жак ле Гоф, *Средњовековно имагинарно*, Издавачка књижница Зорана Стојановића, Сремски Карловци 1999, 27.

западног дела Римског царства, тј. тренутак када Ромул Аугустул шаље царска знамења у Константинопољ), а као крајња, осим године пада Константинопоља, узимају и 1492. (Колумбово откриће Америке) или 1498. година (почетак француског напада на Апенинско полуострво као првог „несредњовековног рата“). Присутне су разлике и у постпериодизацији – у подели на раздобља „унутар средњег века“: један део стручњака за средњи век дели га на „рани средњи век“ – раздобље сеобе варвара на просторе Римског царства између 300. и 700. године, на период „каролиншке ренесансе“ (отприлике, 700–900. године) као на прелазни период у „право феудално раздобље“ (1000–1300) и кризу средњег века (1300–1500), након чега се рађа модерно доба.⁶ Друга група историчара период „раног средњег века“ протеже на период 400–900. и у том оквиру види не само „каролиншку ренесансу“ већ и јачање Византије између 700. и 1025. године; прави средњи век виде у периоду 900–1200, а ренесансу померају раније, између 1200. и 1500. године после Христа.⁷ Трећи, пак, „позну антику“ продужавају до времена смрти Јустинијана 565. године, па „рани средњи век“ рачунају до половине десетог века, а „зрели средњи век“ до половине 14. века, након чега почиње „права“ ренесанса. Четврти читав „рани средњи век“ сматрају „позном антиком“, а тек западну, феудалну Европу насталу у 10. веку називају средњовековном; она опстаје до времена „Велике куге“ средином 14. века, после чега се обличава ренесансни „позни средњи век“ што траје све до реформације која ставља тачку на монопол средњовековног хришћанства и отвара врата рано-модерног доба што се протеже све до времена индустријских револуција.

Перспектива створена почетком модерне епохе из средњег века, описиваног као „мрачно“ доба или, у блажем случају, „ниже“ доба у односу на следеће, издваја период ренесансе што ће своју крајњу идеализацију („врхунац људске цивилизације“) доживети тек у време „прогресивистичког“ 19. века, у делу Јакоба Буркхарта (*Цивилизација ренесансе у Италији*, 1860).⁸ Виђење средњег века као мрачног раздобља коме је одричан сваки значај јачаће са јављањем идеје „напретка“ у европској науци од половине 17. до половине 18. века. „Мислиоци попут Волтера и Дидроа, просуђујући средњовековне установе по иструнулим остацима који су преживели у њихове дане, узели су као свршену ствар

⁶ Видети нпр. Жак ле Гоф, *Да ли је Европа створена у средњем веку?*, 23.

⁷ *Оксфордска историја средњовековне Европе*.

⁸ Јакоб Буркхарт, *Култура ренесансе у Италији*, Матица хрватска, Загреб 1953.

да је средњи век био раздобље црног незнања и празноверја, у својој жељи да збаци утицај службене цркве, претворили су касни средњи век, један од великих тренутака европске културе, у неоготичку причу страве и ужаса, држећи да ни на једном подручју није било озбиљног напретка, све до њиховог времена. Та антиготичка опседнутост резултирала је не само обезвређивањем средњовековних достигнућа, него и општим рушењем зграда и установа...”⁹ Ово ће виђење преовлађавати у историји, економији и филозофији тек око 1740. године и свој врхунац имати током западњачке епохе просветитељства, у делима Монтескијеа и Гибона. Према том, крајње пристрасном виђењу, „средњи век” (*medium aevum*) је злокобно време које дели два славна периода у европској историји, грудобран између антике и њеног препорода, прекид у развоју културе, слом, „мрачна столећа” – тако је гласила пресуда хуманиста коју су потврдили просветитељи, а исто су мислили и у 19. веку, када су новом, динамичном времену супротстављали „назадњаштво” и „учмалост” средњег века. Па чак и сада, када год је потребно да се неки друштвени или духовни покрет назове реакционарним или застарелим, без размишљања се потезе за отрцаном фразом „средњовековно”... Средњи век није имао среће ни са историчарима уметности. Идеал класицизма – резултат естетике 18. века, која се темељи на античким обрацима – био је, током дугог низа година, битна препрека за схватање принципа средњовековне естетике која се радикално разликовала од естетике класичне старине. „Полазило се од претпоставке да је лепо могућно, у ствари, само у једном облику, и то баш у оном који је створен у антици. Чинило им се да готичка скулптура није ништа друго до неуспели покушај овлашћивања античког идеала лепоте – одрицали су оригиналност и самосталност средњовековног мајстора.”¹⁰

Са постепеним разочарањем, међутим, у резултате „епохе просвећености” јавиће се, реактивно, и романтичарска идеализација бајковите, ирационалне прошлости средњег века као „станишта духа” и „врлине” што стоји на супрот „разчараности” модерног, индустријским и свим другим револуцијама захваћеног Запада. Управо у романтичарском оквиру одиграће се прво буђење интересовања за католичко средњовековље на континенту и, нарочито, у Енглеској. Биће то уједно и први пример како

⁹ Луис Мамфорд, *Мити о машини*, Графички завод Хрватске, Загреб 1986, 10.

¹⁰ Арон Гуревич, *Категорије средњовековне културе*, Матица српска, Нови Сад 1994, 17–18.

је, према запажању познатог француског медијеваисте Жака ле Гофа, стару „црну легенду” о средњовековљу почела да замењује нова „златна легенда” која га некритички идеализује. „Готски ривајл” у архитектури (чије је најрепрезентативније здање управо Парламент у Лондону), естетски сензибилитет Аугустуса Пугина, потом прерафаелисти који су се у уметничком изразу враћали узорима средњовековне и раноренесансне („оне пре Рафаела”) чистоће и једноставности били су наредни примери позитивног гледања на средњи век. Следећа острвска манифестација носталгије за средњовековљем јавила се као „Оксфордски покрет”, који је имао велики утицај на један други широки културни покрет – на „католичку културну обнову”. Све су то били једни од првих видова обзнане оштро супротстављених подвојености у погледима западне модерне – оне коју у свом крајње екстремном изразу оличава Гибон, што у целости одбацује средњи век као доба празноверја и заосталости, и оне Скотове, који у свом романтизму покушава да му олако припише ореол „савршенства” и „светости”. Најрадикалније опонирање просветитељском виђењу средњовековља није, пак, настало из крила романтизма нити хришћанске обнове: налазећи се на становишту тоталне критике модерне као обездуховљене цивилизације и антипода традиционалних култура које, пак, карактерише, мање или веће, сакрално, трансцендентно присуство које метафизички инспирише и „осмишљава” сваку постојећу делатност или друштвену институцију, Рене Генон, један од оснивача традиционализма на Западу у првој половини 20. века, пише неке од најубојитијих редова у одбрану средњег века: „После мутног периода варварских инвазија неопходних да се сруши (већ пропали, прим. А. Г.) антички поредак ствари, био је обновљен нормални поредак који је трајао неколико столећа. Био је то поредак средњег века који модерни потцењују јер су неспособни да схвате његов духовни садржај, тако да им та епоха извесно изгледа више даља и страна него антика. По нама, прави средњи век се одвија између царства Карла Великог и почетка 14. столећа. Овим последњим датумом почиње нова декаденција која ће се се кроз различите етапе све више изоштравати до наших дана. То је прави почетак модерне кризе; то је почетак краја хришћанског света, суштински идентичног цивилизацији средњег века...”¹¹

На основу темељних истраживања обимне новооткривене грађе, те њеним свестраним промишљањем, погрдни однос према средњем веку је, барем што се тиче „главне струје” у науци,

¹¹ Рене Генон, *Мрачно доба*, „Алеф” Градац, Чачак 1987, 28.

током двадесетог века у највећој мери измењен. Захваљујући новооткривеним документима и списима ми данас знамо неупоредиво више о средњовековним манастирима и универзитетима, о њиховој теологији и филозофији; захваљујући теренским археолошким истраживањима, наша знања о тадашњим људским стаништима и оруђима, о начинима свакодневног живота свих стајежа вишеструко су увећана. Данас је могуће направити мапу миграција од пропасти римске антике до „зрелог средњег века“; у стању смо да прилично детаљно реконструишемо и економски живот и демографска кретања током целог средњовековног раздобља. Све у свему, гледајући у односу на сазнања и перспективе просветитељства и њихових наследника у 19. веку, савремене науке имају неупоредиво разборитију и историјски тачнију слику средњег века у Европи. И мада је ова савремена „промена погледа“ на средњи век заснована на обиљу докумената и археолошких открића, а нарочито на напорима савремене антропологије да се схвате различита устројства примитивних, мање издиференцираних предмодерних друштава – кључни разлози за њу били су смештени другде: Холмс разборито признаје како нам се „средњовековни свет отворио захваљујући промени укуса и усмерења наших истраживача“.¹²

Измена у перцепцији и вредовању средњег века, дакле, могла би се посматрати као типичан пример како свест о прошлости представља облик „друштвене самосвести“, односно – да кроз откривање прошлости ми не откривамо и, делом, „учитавамо“ себе саме, своја виђења, своје вредности, своје дилеме, и на тај начин, према опажању Лисјена Февра, изнова и изнова реконструишемо „своје“ антике, „своја“ средњовековља или ренесансе. У питању је сложени процес научног превредновања који не значи само субјективну релативизацију прошлости, нити само примене „накнадне памети“ на разумевање уочених и проучених структура у прошлости, а на основу сазнања о ономе што је из њих настало и што стално настаје. Реч је о сталном стваралачком дијалогу садашњице и прошлости: он мора и да се придржава релевантних историјских извора, пронађених артефаката, и да уважава све оно што од ранијих реконструкција прошлости издржи проверу уз помоћ свих других видова сазнања о њој, али и да избегне опасност „учитавања“ оних односа или значења које у периоду који се проучава или нису постојали, или нису постајали на тај начин који им се накнадно придаје. Ради се о стално новом, савременом постављању проблема који нас води бољем разумевању прошлости:

¹² Оксфордска историја средњовековне Европе, 7.

„Људима других времена, друштава и цивилизација постављамо наша питања, али очекујемо да добијемо њихове одговоре, јер једино у том случају могућ је дијалог.”¹³

Однос између феудализма и средњовековља

„Општесветски прелазак из антике у феудализам нигде се није одиграо изузев на Западу и у умовима његових научника. У сваком случају, чак и западни феудализам није настао непосредно након пропасти антике. У својој социо-културној генеалогiji биланса преласка из антике у феудализам, Андерсон препознаје пре ’катастрофичне’ него ’кумулятивне’ догађаје на крају старог века. Али се регресија у Европи види као рашчишћавање пута за поступно динамично напредовање новог облика производње насталог из њеног (античког) разарања.”¹⁴ Хришћанска црква је, према Андерсону, сачувала „суперструктурно” (углавном културно наслеђе), док је оно инфраструктурно (претежно економско) које је ионако било у периоду опадања, потпуно пропало. Другим речима, преплављивање западног дела Римског царства варварским народима, било као федератима (савезницима) било као пуким освајачима – довело је до потпуног уништења империјалног поретка и општедруштвене регресије, док је развијенији источни део Царства, са великим градовима и развијенијом привредом, опстао. На остацима царства на Западу, а мешањем са обичајним уређењима варварских племенских савеза – тек након вишевековног периода дисконтинуитета – настало је аграрно друштво штићено од стране ратничке класе међусобно повезане приватним уговорима којима су одређивана права и обавезе вршења власти које се може назвати феудалним. Остатке претходног система чинили су преживели аутономни градови, који су са одвојеним системом црквених поседа и велепоседа чинили сложени систем „испарцелисане” власти. Но, у првим вековима након пада империје, цео западни део Европе био је заборављени, руинирани део света. Након више покушаја обнове система јединствене власти у периоду „раног”, предфеудалног средњег века на Западу, од којих је онај у време „каролиншке ренесансе” био половично успешан и нешто дуготрајнији, уследиле су нове фазе разлагања тек опробане „обнове империје”. Развијени феудализам је ову „обнову”, у виду Светог римског царства, претворио готово у фикцију којој су

¹³ Арон Гуревич, нав. дело, 8.

¹⁴ Jack Gody, *Theft of History*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, 78.

тек снажни цареви покушавали да удахну трајнији живот. Обнова и полет нове феудалне композиције дошао је тек касније, у интеракцији са просторима источног Медитерана, са православном Византијом и светом ислама.

Томас Браун је у праву: од степена континуитета и степена разарања важније је питање утицаја преживелих облика власти и нових снага.¹⁵ Ексклузивност облика великих земљишних поседа са принадлежностима вршења власти које уз њега иду, постоје у извесној мери у свим културама у временима после бронзаног доба. Но, разлика на варваризованом Западу била је та што су ови облици постојали у условима потпуног разарања вертикале власти, у фактичком одсуству доминантног политичког и војног центра. На Истоку је био потпуно други случај: тамо је пренет и одржан центар царске врховне власти, очувана је култура великих градова у којима је настављен развој на свим пољима – од заната до образовања, од производње до трговине добрима која се окренула даље на исток ка цивилизованим неевропским просторима. Настанак и експанзија ислама овај процес није прекинула – већ наставила, мада су арапска освајања, и нарочито гусарења на Средоземљу, додатно одсекле западни, варваризовани део Европе од свог „очуванијег“, источног дела. Источни Медитеран и Блиски исток су око 600. године у смислу степена развоја више подсећали на стање из 300. године пре Христа, док је Запад, што је у привредном смислу за све време Римског царства био и мање развијен,¹⁶ и привредно зависнији од његових других делова (пошто није прошао кроз етапе самосталне „урбане револуције“ бронзаног доба, попут оне на Истоку), био је склонији колапсу чим је царство ослабило.

Пропадање империјалне „политеје“, узроковано спрегом спољних (најезде) и унутрашњих фактора (морални и демографски суноврат, културно стагнирање, привредно опадање, неадекватна употреба робовске радне снаге) те настанак самодовољних велепоседа (латифундија) са сељацима везаним за земљу (како би се како-тако одржао фискални поредак), био је од кључне важности за целу средњовековну епоху: различите судбине два дела некада јединственог царства створиће два потпуно различита друштвена система: првог, који ће, након потпуног разарања те дуготрајног дисконтинуитета и регресије, након покушаја каролиншке обнове, постепено израсти у феудални ситем,

¹⁵ Оксфордска историја средњовековне Европе, 32.

¹⁶ Нпр. пољопривреда је у западним провинцијама зависила од падавина, док су на Истоку постојали комплексни системи за наводњавање.

без јединственог центра власти; и другог, који ће избећи разарање, одржати континуитет и јединство власти те стварати своје, „нефеудално” средњовековље. Слична „нефеудална” средњовековља настаће и у Персији Сасанида, а касније и у исламском калифату и његовим државама наследницама – у распону од „маварске” Шпаније до држава Турака Селџука, Мамелука и, на крају, Османлија.

Источно Римско царство ће одржавати континуиране везе преко азијских трговачких путева са Индијом и Кином. Већина заната наставиће да се обављају једнаком вештином као и у претходним периодима. Фарме ће још увек бити у стању да произведу довољно за тржишта. Империја ће водити јединствену фискалну и монетарну политику која ће бити стабилна цео први миленијум; организација власти и оружаних снага прилагођаваће се тадашњим изазовима (реорганизација војске са тенденцијом формирања коњице); биће учињени сви покушаји да се, у тешким условима, сачувају и развијају сва културна наслеђа источног Медитерана. „Популарна слика Византије као споменика политичкој и друштвеној непромењивости у суштини је сасвим супротна стварности... Царство је постојало задржавајући најпрактичније елементе свог наслеђа, а напуштајући сувише скупе елементе традиције, нпр. бесплатну поделу жита. Недостатак радне снаге решен је насељавањем Словена и других народа на територијама царства, а крутост старе грађанске класе замењена је системом награђивања по заслуги војника-скоројевића. Лојалност поданика је подстицана увођењем нових ’популистичких’ симбола и веровања, а положај сељака је ојачао када су слободне сеоске заједнице замениле велике поседе.”¹⁷ „Снага Византије налазила се у њеној способности да успешно контролише и користи своја богатства; многе од њених провинција нису биле богатије од западних, али је она поседовала такве механизме којима је успевала да извуче и последње мрвице средстава... Моћ Источног царства није лежала само у очуваној централној власти и њеној вертикалној хијерархији, плаћеном чиновништву, централизованом правном (укључујући и правосуђе) и финансијском систему те локалној управи.”¹⁸ Оно што је – и западним феудалним лордовима и модерним заговорницима представничке демократије – изледало искључиво као оријентално самовлашће, било је, у ствари, више

¹⁷ *Оксфордска историја средњовековне Европе*, 32–33.

¹⁸ Насупрот Византији која је имала јединствену пореску политику, западне протофеудалне, варварске монархије једва су успевале да наметну порезе за путарине и правосуђе и то на врло уском простору.

израз јединства и снаге власти, дакако личне, која је у то време на Западу изостајала. Но, крај јачања „суверног” самодржаца, током целе хиљадугодишње историје Византије, опстаје и идеја о *res publica* као правном поретку који је као институција старији од Царства и изнад цара – који је и стваралац права, али и бранилац права, заштитник од самовоље и злоупотребе, који је правом везан и обавезан. Аутократија се увек посматрала ограничена наслеђеним правним поретком са његовим „уставним органима”: сенатом (коме је преостала само саветодавна улога), војском и „римским народом” који му, сви заједно, дају консензус да влада, али и духовно моралним утицајима Цркве, са којим, такође, постоји континуитет тежњи сталног усклађеног споразумевања без мешања једне власти у уже, „строго” подручје оне друге. Кршење ових односа и пренебрегавања закона у пракси је свакако било, али не одвећ често. Радило се о изузецима који су потврђивали правила црквеног морала и јуриспруденције. Значај права и консензуалног пристанка (*consensus omnium*) сената, војске и народа нарочито је био изражен приликом бирања или приликом обраћања цара, али и у другим приликама кад цар мора пред њима да оправдава своје мере, прибави њихову подршку или одступи како би умањио њихово незадовољство.¹⁹

Но, кључна ствар која је средњовековну Византију разликовала од позноантичког периода царства, лежао је у начину функционисања власти. Цареви из периода домината (од Диоклецијана и Константина, па надаље) форсирани су строго одвајање војних и цивилних власти (префектуре), уз претварање двора у центар управе, државне администрације (нпр. *magister officiorum* постаје својеврсни „шеф кабинета”, а *questor sacri palatii* шеф управе и редактор закона)²⁰ која је служила цару као „сакрализованом принцепсу” што је оличавао јединство власти. Паралелно су се одвијали процеси стварања велепоседа са везивањем колони²¹ за земљу са циљем обнове пореске политике кроз повећавања главарине и земљарине (*capitatio/iugatio*), као и експанзија употребе раније искључиво приватне институције патроната (*patriconium*) у јавној сфери где су се читава подручја стављала

¹⁹ Детаљно о византијском конституционализму: Ханс Георг Бек, *Византијски миленијум*, „Слио”, Београд 1998, поглавље „Уставни органи”, 64–74. Посебно је занимљив пример правне аргументације при свргавању Јустинијана II кроз поступак кондеминације због кршење правног поретка, и потоњег поступка акламације Леонтија за новог римског цара.

²⁰ Детаљније: Георгије Острогорски, *Историја Византије*, Просвета, Београд 1993, 50.

²¹ Исто, 60.

под патронат војних власти и моћних појединаца како би их ови штитили од пореских обавеза. Ови процеси били су разорни, слабили су централну власт, која се упињала да их спречи, нарочито што су патронат и испрва форсирани колонат ушли у симбиозу са врло погубним последицама и у социјалном смислу, као и у погледу функционисања власти.

Средњовековна Византија се развијала у потпуно другом смеру: док се настављао процес централизације власти око личности „освећеног” цара (који је, уједно, био и врховни војсковођа, законодавац и судија те бранилац правоверја), тематско административно уређење спојило је војну и цивилну власт у једну (тема: „војни одред”, а касније: „војно-административни округ”). Јединствена војно-цивилна управа додељивала је војницима земљишне поседе у пуно власништво и обнављала слободно сељаштво што је опорезовано јединственом главарином независно од места настајења.²² Нова тематска армија састојала се од војника-сељака који су се издржавали из војничких имања, а поред тога добијајли су и (додуше, скромну) плату од државе. „Унутрашњи препород који Византија доживљава почев од 7. века састоји се пре свега у постанку једне класе независних сељака и стварању нове војске стратиота који економски и социјално припадају истој сељачкој класи... Из тешке кризе... велепоседништво је изашло ослабљено... Напротив, у све већем броју појављују се мали поседници: слободни сељаци који узимају у обраду опустошене земље и стратиоти нове тематске војске.”²³ Главни извор моћи средњовековне Византије била је веза снажне централне власти са слободним сељаштвом (укључујући и војску) и градским становништвом,²⁴ а слабљење утицаја велепоседничке аристократије као носиоца дезинтеграционих процеса. Напротив, јачање велепоседника значило је слабљење царства и појармљивање слободног сељаштва, својеврсну „феудализацију” која је у позном периоду раслабила

²² „Власти третирају сеоску општину као административно-фискалну јединицу. За свако село одређује се општа пореска свота, а чланови сеоске општине заједнички носе одговорност за њено правилно плаћање.” Георгије Острогорски, нав. дело, 149.

²³ Исто, 147.

²⁴ Страшна разарања у ратовима са Персијанцима и Арабљанима довели су до пропадања градова у 8. веку, који су нпр. у унутрашњости Анадолије бивали напуштени или претворени у војна утврђења. Арапски путници из тога времена бележе како на овом простору постоји још само пет правих градова. „Градови су изгубили своју ранију важност као економски и стамбени центри и попримили скоро потупуни војни и управни карактер. Занимљиво је да је мало њих показало знакове опоравка када се у Царство почело враћати осећање просперитета и стабилности на крају 9. века.” *Оксфордска историја средњовековне Европе*, 33.

вертикалу власти и довела до пропасти царства. За разлику од „феудализма” на Западу, који је од 10. века представљао, додуше у оскудици система изнуђену, али ипак композитну/реконструктивну силу готово до темеља урушеног друштвеног поретка, обнова моћи велепоседа на Истоку („пронија” као византијска „про-тофеудализација”) имала је системски деструктивну улогу. „Пронија” (грчки: „управа”) – представљала је давање јавних поседа великашима на изврстан временски период, као својеврсно привилеговано условно власништво, што је наликовало систему издавања пореских прихода под закуп. „Закупци се обавезују да у извесном округу скупе и доставе државној благајни одређену своту новца, и то обично већу од оне која се на том простору добијала. Поред тога они, природно, настоје да сакупе од становништва што већу суму за свој рачун.”²⁵ Велепоседници-пронијари исцрпљују становништво, одузимају му слободу и поново га везују за земљу. Они стварају свој паралелни управни апарат, све више се осамостаљују од централне власти. Са пореским имунитетом развијају и свој територијализовани судски имунитет, при чему се пронијарима поверена добра издвајају из државне надлежности, док се државним чиновницима забрањује приступ на пронијарске поседе. Централна власт осамостаљење велепоседника више не може да спречи; она је принуђена да даје нове уступке, задовољавајући се само тиме да покушава да ограничи број парика-сељака који се везују за земљу на пронијарским поседима. Пронијарски процес као „парафеудализација” у зрелом и позном средњем веку није ни могао да донесе ништа друго до потпуно уништење средњовековног византијског друштва и његово подјармљивање од стране прво крсташких, а после и турских завојевача.

Западни „феудализам” представљао је изнуђени одговор на економске и војне нужности услед пропасти политичког и друштвеног система, нестанка кованог новца, прекидања трговинских веза и скромних аграрних активности које су биле изложене сталним претњама нападача – нордијских многобожаца и азијских номадских коњаника. То уочава и Ван Кревеленд: „Западноевропски феудални систем који је настао по пропасти Каролиншког царства – које је и само представљало краткотрајни покушај да се у одсуству уређености, што је произишло из варварске инвазије која је уништила Рим, уведе ред – био је децентрализован чак и по мери сличних режима у другим деловима света. У феудализму, власт није била ни ’јавна’, нити концентрисана у рукама једног монарха или цара; напротив, била је подељена

²⁵ Исто, 34.

између великог броја неравноправних владара који су били међусобно повезани заклетвама на верност и који су власт сматрали својим приватним власништвом.”²⁶ Како је до овог дошло? Одбрана аграрног поседа (са двопољним и тропољним системом обраде) изискивала је његово везивање за онога ко је могао да их заштити – за оклопљеног коњаника са стремом вичном ратовању кога је, за узврат, требало издржавати. Потреба за људима којима је рат позив је сваког преосталог земљопоседника који је имао вишак земље коју није са својим људством успевао одбрани – довела до закључка да је овим војницима нужно дати земљу у бенефицијум, док су им се ови заклињали на службу и оданост, постајући његови вазали. „Додељена земља била је ’лено’, феуд, који је представљао основу феудалног друштва: троструки однос војне специјализације, закупа земље и личне обавезе. Припадници земљопоседничке ратничке класе имали су само једну дужност и обавезу, а то је да служе свом господару одређени број дана у години. Да би обезбедили своје право на поседовање земље, они су почели да граде себи замкове.”²⁷ Дешавали су се и бројни други случајеви, са сличним исходом. „Потпуно непостојање судства, нагонило је ситне, па чак и донекле значајне, земљопоседнике да затраже заштиту моћнијих људи. Када је неки *vasus dominicus* осетио да краљ више није у моћи да га штити, окретао се неком месном моћнику, често грофу... На овај начин је, током 9. века, поступно образована хијерархија коју су чинили вазали и њихови господари – сениори. Обичан витез, који је поседовао само толико земље и сељака да прехрани своју породицу и себе, био је вазал крупнијег земљопоседника, док је овај био у вазалном односу према неком још моћнијем, можда грофу. Гроф је могао да буде вазал значајнијег грофа, војводе или краља. Велика друштвена пирамида устројена је тако да се на њеном врху налазио краљ, а у основици витезови.”²⁸ У току једног века систем се раширио и еволуирао: бенефицијум је од доживотног прешао у наследан, умножиле су се и испреплетале вишеструке везе сениора и вазала: сада је, најчешће, сваки вазал имао више сениора, као што је и он сам бивао сениор већем броју својих вазала. Повећале су се и међусобне обавезе: поред учешћа у рату, вазали су били дужни и да проводе део времена на сениоровом двору где су у његово име вршили и разне друге улоге, пре свега судске,

²⁶ Мартин ван Кревелен, *Усјон и пропадање државе*, „Албатрос плус” – Факултет за безбедност, Београд 2012, 63.

²⁷ Мајкл Хауард, *Рај у европској историји*, СКЦ, Београд 1999, 16.

²⁸ Сидни Пеинтер, *Историја средњег века*, „Слио”, Београд 1998, 123.

и то према другим сениоровим вазалима; били су дужни да пружају и помоћ (пре свега, у намиривању економских трошкова), релиф (ослобођење), пружање гостопримства сениору... Сениор је, са друге стране, крај обавезе да штити вазалов феуд од непријатеља, имао и права старатељства над вазаловим наследником и његовим земљама све док овај не стаса да наследи очев положај и његове обавезе. Међусобне заклетве постале су ритуализоване. Породице сизерена и вазала су, кроз споразумна венчања, све чешће улазиле и у крвно-фамилијарне везе... На тај начин је створена „преклапајућа хијерархија” сложених личних односа са подељеним улогама вршења власти у којима је, у зависности од умешности стварања мрежа (највише кроз брачне савезе и породична испомагања) веза са својим бројним вазалима, јачала моћ појединих крупних феудалаца. Они су израсли у врх посебне касте којој номинални владари – краљеви, ако ови нису били њихови непосредни вазали, нису могли ништа.²⁹ Јасна вертикала власти, поред оне тек номиналне, монархове, није постојала. У пракси је постојало многовлашће.

Савремени „новосредњовековни” и „неофеудални” ѿрендови

О присутности „новосредњовековних” и „новофеудалних” момената што настају и развијају се у друштвеној стварности говоре нам многе научне и филозофске дисциплине које их уочавају и прате у два главна вида: прво, као наслеђе предмодерних епоха у савременим друштвима и, друго, као савремена „развојна” стремљења постмодерног капитализма која се не дају тако очигледно опазити у окружењу препуном наслеђених конвенција мишљења, понашања и институционалних образаца индустријског и постиндустријског капиталистичког друштва, те парламентарне демократије. Како сам феномен интересовања за „новосредњовековне” и „новофеудалне” моделе садржи и своју објективну, друштвено-развојну компоненту, али и субјективно, често носталгично интересовање за повратак у свет „витешке хијерархије и духовности” – у својеврсну идеализовану утопију обновљене, „боље” прошлости што се распламсава у кризним временима позне модерности – тако се уочавање ових кретања у друштвеној стварности, такође, суочава са две позамашне спознајне опасности. Прва је она која у свакој значајној друштвеној, међународној

²⁹ Примерице, у Француској краљ није имао било каквих феудалних веза са вазалима својих вазала: он је имао само додир са оним другим феудалцима које је сам увео у посед.

или унутрашњој промени која на било који излази из оквира модернистичких достигнућа или облика функционисања види управо „неомедијевалистичке” и „неофеудалне” димензије, поготово ако они још имају и неегалитарно и хијерархијско, вертикално обележје. Друга опасност је свакако она која, ако чак и уочи нека немодерна или пост-постмодерна кретања, у њих учитава жељене вредности идеализованог средњовековља као носталгичне ретро-утопије.

Разлика са „класичним” феудализмом је, наравно, у томе што је тамо расподела и преклапање власти на фрагментиране територијалне јединице била извршена по лично-фамилијарном принципу, док у временима после модерности слична прерасподела и концентрација моћи почиње да се врши између интересних група, колектива и правних лица, који су, често, „нетериторијални”, и преко делова модерних државних структура врше истовремене упливе на разне гране власти и различите територијалне нивое. У питању је, по свему судећи, доста сличан процес онеме који се одиграо у позном античком свету. Тада се, под маском постојећих институција и вредности, древни полис трансформисао прво у принципат, а потом у отворено царско самовлашће – доминат, тј. у поредак са новим центрима моћи које су преузеле управљање над постојећим институцијама и целим друштвом, притом га не укидајући у целости, већ манипулишући њиме и поступно га мењајући. Разлика је у томе што је у античким приликама управо на тај начин обједињена једна и јединствена, централна власт, пошто се претходна власт полиса показала неефикасном. Тек када се таква централна власт почела осипати, изнуђено решење је било институционализација расцепканих хијерархијских веза. У новим, савременим условима, исходи „фрагментацијске” прерасподеле моћи (што узрокују истовремено дробљење и интегрисање) могу лако да доведу у виду изостанка стварања нове централне власти на ширем простору, и брзог преласка у нову расточену, неофеудалну рацепканост.

Основна, пак, одлика правог, „класичног” феудалног друштва било је хијерархијско устројство „фрагментиране”, ситно територијално подељене власти образоване на основу земљишних поседа, тј. на власти сачињеној од преклапања вишеструких односа сизерена и вазала према земљи и њима потчињеном сељаштву. У основи феудализма био је уговор у коме се даје управљање над земљишним поседом, док се за узврат захтева обавеза војне службе. Касније је, са расподелом свог обрадивог земљишта, већ подељени посед претворен у наследни. Корени вазалских односа као кључних за настанак феудалне структуре налазили су се

још у античком обичају патронства. У касној антици је јачи патрон обезбеђивао заштиту своје клијенту у замену за поклоне, политичку подршку или престиж. Када је власт империјалне управе касног Римског царства почела да пропада, цар Диоклецијан и његови наследници покушали су да обнове друштво дајући земљу за обрађивање појединцима по наследном принципу.³⁰ Пошто су најезде варвара изискивале јачање урушених војних потенцијала и регрутацију војно способног становништва, римска власт је, што склапањем војног савеза са појединим варварским племенима (федерати) кроз давање поседа на тлу Царства, што дајући поседе појединцима, тражила, заузврат, њихово учешће у одбрани Царства. На тај начин је класичан облик патронаже постепено претворен у протозерзију сизеренско-вазалног односа. Њега су, накнадно, прихватиле и варварске краљевине изникле на рушевинама западне Римске империје, и из њега, у условима одсуства вертикале власти, створиле феудални поредак.

Савремени процеси „рефеудализације” не одвијају се у аграрним друштвима, већ у постиндустријским и постмодерним околностима. У условима системске кризе, разни алтернативни субјекти интересно-корпоративног порекла користе све прилике које се указују: милом или силом, они добијају или преузимају улогу „федерата” који као „акционари банкротираних система” врше део постмодерне власти на одређеним просторима. Онемоћале државе, у изнуди, принуђене прихватају ово опасно савезништво које се институционализује кроз дерегулацију и приватизацију јавних добара и јавног сектора. Када дође до „приватизације јавних служби и виших ешалона власти”, тј. када дође до широке приватизације саме „поствестфалске” државе на коју се, као неизбежни „парасистеми”, прикључе алтернативни хијерархијски облици и трајно повежу у један колоплет преклопљених ауторитета и умножених лојалности заснованих на уговорном (формализованом или не) основу, можемо говори о „неофеудалним” облицима политичке власти. Безбедност коју они у спречи са преосталим државним службама (стварно или фиктивно) теже да понуде становништву више није само она класична трампа физичке безбедности за део резултата производње: она се односи на функционисање свих системских грана, свих облика привредних активности (нарочито, сектора услуга), свих видова позног капитализма са бујањем медијско-шпекулативних спектакала, свих модерних облика симулакрума у које су претворени и облици дотадашње партиципације или барем деловања на власт...

³⁰ Георгије Острогорски, нав. дело, 60–61.

Појачани „неофеудални” трендови воде ка трампи моћи и утицаја нових структура за одржавање *стајтус кво*-а (или његовог привида). Најдубље промене увек се изводе под разлозима очувања оног „досадашњег”. Понајвише због тога, начини функционисања власти и њихов територијални опсег неће бити у догледно време укинут, чак ни формално промењен. Постојећи облици власти ће, како би створили утисак како још суштински а не само формално трају, у будућности бити потчињени интензивираним процесима потчињавања новим пост-мостмодерним и „новосредњовековним” „федератима”, већ постојећим или тек настајућим олигархијско-корпоративним елитама као алтернативним субјектима тесно повезаног унутрашњег и спољног социо-политичког живота.

„Новосредњовековне” наде и њихове стајалишта

Поређење неких од значајних аспеката средњовековне и савремене стварности упућује на огромне разлике у савременим тенденцијама друштвеног и културног развоја „после модерности” гледајући их у односу на оне средњовековне. И поред тога, поборници „новосредњовековља” у кризи краја модерности не престају да проналазе баш те његове димензије.

Није потребна велика проницљивост да би се у томе уочи знатан утицај мотивације – присуство жеља и нада које почивају на убеђењу како кризу модерности може превазићи тек епоха духовно еквивалентна „средњовековној”. Због тога се историјско средњовековље идеализује: у њему се види много већа изоштреност контраста, сјај и непосредно присуство животне сржи, романтика, младост (са неурозом полног сазревања) и наивност, са све инфантилним односом према новцу и добрима где човек стиче да би живео, а не живи да би добијао.³¹ Чак и у случају када знају и признају негативне стране средњег века – варварство, окрутност, насилништво, скромно знање о природи и човеку – савремени трагаоци за „новосредњовековљем” ипак то претходно, „старо средњовековље” сматрају за узорно, јер је оно „било по преимућству религиозна епоха, била обузета чежњом за небом, које је чинило народе опседнутима светим безумљем, да је сва култура средњег века управљена на трансцендентно и трансцендентално,

³¹ Егон Фридел, поглавље „Душа средњег века” у: *Култура новог времена – од црне куће до данас*, „Минерва”, Загреб 1940, 11–20. Слични описи средњег века као незрелог, младалачког доба западне цивилизације присутни су у бројним пасажима у: Јохан Хојзинга, *Јесен средњега века*, Матица српска, Нови Сад 1991.

да је у тим временима било велико напрезање мисли у схоластици и мистици за решење последњег питања биства, којем равнoга не зна историја новог времена, да средњи век није расипао своју енергију на спољашњост, већ ју је концентрисао на унутрашњост и исковавао личност у лику монаха и витеза...”³²

Њему насупрот стоје мрачни описи савремености што указују на потребу повратка у претходно као боље. „Ми улазимо у царство непознатог и непроживљеног, улазимо без радости, без светлих нада. Будућност је мрачна. Више не верујемо у теорије ’прогреса’ којим се заносио XIX век и које су обећавале бољу и лепшу будућност. Склони смо пре веровати да се боље, лепше и милије налази у оном што је вечно, а не само у будућности, и да је оно било и у прошлости, уколико се прошлост прилагођавала вечном и стварала вечно”³³ – казује Берђајев, и, недуго потом, додаје – „Хуманизам није учинио човека јаким него слабим – такав је парадоксалан резултат нове историје. У самопотврђивању свом, човек није себе нашао, него се изгубио. У освиту те историје њему се све чинило делом његове уметности, која неће имати краја и граница – а сада излази из нове историје и ступа у непознату епоху врло немоћан, са исцепканом вером у своје силе и моћи своје уметности, у опасности да сасвим изгуби језгро своје личности... И духовно осетљивији, фини људи готови су да се врате средњем веку, да би тамо нашли праве основе човечијег живота и поново пронашли човека.”³⁴ Ове и сличне тезе су премисе са којих се, пуни надања, преко садашњице упућују погледи ка сутрашњици.

Цео „новосредњовековни” феномен је, по свему судећи, испуњен истим оним „субјективним поривом” кога је лако уочити у савременој „новосредњовековној” културној продукцији. У питању је дубока свест о претежно поразним исходима модерности, као и покретачки порив ка предмодерним, архетиповима сабразним моделима – само се њима придодају и оне објективно видљиве димензије стагнирања и урушавања позно модерне стварности, њених држава, друштава и културе, и на те тендеције „надограђују” жеље за његовим спасоносним преобликовањем кроз повратак „боље прошлости” у својим духовним димензијама. Како су многе од савремених тенденција сличне онима из раздобља опадања античког света из кога је настало европско

³² Николај Берђајев, *Ново средњовековље*, „Хипнос”, Београд 1990, 34.

³³ Николај Берђајев, *Савремена криза културе и пад ренесансе*, Хришћанска библиотека, Београд 1932, 6.

³⁴ Исто, 8.

средњовековље – њихово уочавање се кроз уопштавање преноси на све најшире процесе те се, у складу са тиме, желе видети и њихова исходишта. До јуче модерне, утопијске пројекције почињу да се носталгично пресликавају уназад. Све то се чини како би се, услед страха од надоласећег непознатог а удаљавања од незадовољавајућег, мада познатог, пронашла или макар наслутила стабилност пред провалом неизвесности и тако, кроз моћ рационалне спознаје, смислено проникло у развојне димензије времена и простора што надоласе са оне стране садашњности и стварности.

„Ново средњовековље” као идеја је, дакле, једнако израз психолошке потребе за објашњењем смисла завршне кризе модерне као и примећивање друштвеног преображаја услед деловања те кризе, него што је она иоле јасније уобличени приказ долазеће будућности. Оно је у највећој мери саздано од нада да ће, на основу опажених сличних кретања у савремености са предмодерним средњовековљем, доћи и до неке нове вредносне обнове у свету сукоба и опадања, него што се такво исходиште да извести из реалних друштвених процеса. И премда су у дијагностици стања модерности (као и у паралелама са другим историјским епохама из којих се извлаче поједини закључци) крајње проницљива, неутажена лична духовна стремљења стваралаца „новосредњовековних” филозофских, научних или културних дела су, најчешће са недовољно поузданим основама, пројектована на општи план. Све се то, нажалост, понајвише чини из страха да се прогнозирана духовна обнова друштва неће десити ни прижељкиваном брзином, нити интензитетом. Претежно хришћанска или, макар и несвесно, под хришћанским утицајем „новосредњовековна” кризолошка мисао, нимало случајно, по правилу пренебрегава да дужине трајања процеса културно-цивилизацијског опадања из ранијих епоха, једнако аналошки као што повлачи и друге паралеле, примени и на опадање модерне – а они су увек трајали вековима. Чак и када се узме у обзир савремено „убрзавање историје” – учесталост догађаја и незаустављива динамика ширих процеса – исхитрено је, или боље речено, површно и олако, сводити дужину вишевековних процеса на неколицину година, или, тек неколико деценија, исто као што је непримерено комплексну издиференцираност савременог света, свих сегмената сложеног постојећег друштва и људи у њему, механички пресликавати и сводити на димензије знатно упрошћеније људске цивилизације од пре миленијума или два. Волунтаристички жудећи, субјективни порив савременог „новосредњовековља” при томе се, такође, оглушује и на есхатолошке димензије хришћанског поимања историје (неки би рекли – хришћанске филозофије историје) који,

не треба то никад да сметнемо са ума, светску динамику никако не посматра у виду некавих цикличних обнова „духовних епоха” након епоха дефицитарних духовношћу – већ као историјску драму која се у свом финишу, током духовног суноврата, преображава у (не)очекивани есхатон. Смисао хришћанске историје, не заборавимо, није у непрестаном смењивању епоха духовног опадања и одвојености од духа некаквим хијерархијским, „одуховљеним друштвом” – већ у буквалном, конкретном премда мистичном испуњењу новозаветног Откровења. У том смислу – прижељкивање епохе „новог средњовековља” представља жељу за духовним „предахом”, за тајм аутом у људској историји, који би, барем на неко време, „одгодио” приближавање историјског финиша, есхатолошког преласка у надисторију. У драстичнијем случају – оно представља чист ескапизам, узмицање пред надисторијом, бекство од суђења историјском човеку кроз прижељкивање добијања додатног, зауставног времена за нове покушаје историјског живота, и то оног замишљаног на основу прошлих израза подигнутих до нивоа непромењивих узора. Све су то само потврде колико је савремени човек застранио и колико је – макар и одбијао да себи то призна – негде унутар самог себе свестан размера свог промашаја.

Темпорална страна погледа ка „новосредњовековљу” указује на још нешто. Наиме, „новомедијевалисти” међу кризеолозима модерности често пренебрегавају да су се све велике историјске трансформације друштва одигравале по истовременим утицајима духовно-религиозних покрета, на вертикали, и често инертних друштвено-економских и политичких промена, на хоризонтали друштва. У питању су историјски процеси који су, због свега тога, трајали вековима. Антички полис се, тако, прво преобразио у „светску империју”, формално не мењајући своје устројство и институције, и, у дуготрајном опадању поретка, проживео још више векова. Духовни нови квалитет „Добре вести” (јеванђеља) хришћанства, па и хришћани сами – живели су и бројно и утицајно јачали кроз низ генерација, а да се то није одмах и значајно одразило на преображај друштва што је још увек опонашало функционисање раноантичког полиса са својим сенатом, комицијама и магистратима. Тек када су се бројна друга историјска дешавања одиграла – позно античко друштво је, више из страха да се потпуно не дезинтегрише него из жеље да постане структурно „подобније” хришћанском духовном начелу, почело да се на различите начине претвара у оно што ми данас називамо средњовековљем. Ово преобликовање је ишло руку под руку са деструктивним ударцима који су, један за другим, сналазили једно позно

друштво у опадању у скоро свим сферама живљења. Из те борбе на живот и смрт једна половина античке империје, она западна, изашла је смрвљена, а друга је преживела, уз тешка оштећења. На таквом „затеченом стању” одиграла се културна трансформација: из њега се изродило више средњовековних облика међу којима је један био и феудализам. Према томе, није само хришћанство нити пропадање античке религиозности и културе изнедрило средњовековље (ни у свом западном: феудалном, нити источном: империјално-тематском виду, и, касније, исламском), већ су томе подједнако допринеле промене у друштвеним структурама и свим њеним слојевима, али и начини привређивања, миграције становништва, сукоби (грађански ратови, најезде варвара), као и демографске промене. Све се ово дешавало симултано, на простору ширем од античке цивилизације; трајало је током више столећа, и имало укупну улогу дубоке културно-цивилизацијске трансформације на безмало целом простору Старог света, захваћајући и друге евроазијске цивилизације.

„Димензија која недостиже”

Средњовековље је настало историјским каљењем између „чекића” варварских најезди и позноантичког културно-цивилизацијског „наковња” на који је изливан разноврсни амалгам, од кога је „најплементији” метал и, без имало сумње, најутицајнији, био онај хришћански. „Изливане” и „исковане” су различите друштвене форме, од којих су неке биле у конитутету, а неке у дисконтинуитету (при чему су поједине међу њима безуспешно покушале да опонашају умрле форме антике, највише у случају „каролиншке ренесансе”), док неке су стварале потпуно нове облике уређења гледајући их у односу на оне претходне.

Као што је пуно чинилаца утицало на настајање новог, средњовековног света из пепела оног претходног, античког – много фактора је утицало и на различите видове његовог даљег развоја. Хришћанство, при свему томе, само није у целости „створило” ниједан од историјских видова средњовековља, односно његових друштвених уређења: оно је само понајвише утицало да се различита „затечена стања” у друштву постепено окрену и преусмере, да се испуне хришћанским утицајима и делимично преобликују духовним, светотајинским деловањима Цркве. Тај процес је био дуг и мукотрпан: у њему су се смењивали успеси и неуспеси, успони и падови. И источно, византијско-православно средњовековље, и оно касније развијено, западно, феудално, никада није било у потпуности ни „хришћанизовано”,

а камоли „хришћанско”. Степен хришћанизације је био различит, и, у различитим приликама, он се мењао. У фамилијаризованом окружењу из времена после-варварских најезди, на развалинама западног дела империје, пуки опстанак изискивао је стварање друштвеног устројства у коме је најскромнија аграрна производња „тражила” војну заштиту коњаничких и доброопремљених, моћних породица. И да није било хришћанства и његових утицаја, настали би некави протофеудални односи где би се, кроз низ личних веза крупнијих и ситнијих ратничких породица, устројавала територијална власт по принципу замене произведених добара за безбедност. Али, они не би бивали претворени у односе хришћанске верности. Не би се примитивна, насилничка суровост земљопоседничке аристократије поступно рафинирала у витештво, а сизеренско-вазални уговорни односи били ојачани духовним хришћанским везама. Оживљавање градова не би за узор узимало манастирско устројство; градска полицентричност не би упорно балансирали хришћанска усмерења са профаним потребама живљења у ограђеним условима. Обнова трговине и заната никада не би добила размере „моралног братства”, својеврсне мистеријске заједнице – у којој је однос мајстора са калфом и шегртом био еквивалентан односима сизерена са вазалима и њиховим пажевима. Византијско царство се, такође, мењало и прилагођавало тешким историјским изазовима. Хришћанство је и овде преусмеравало преображаје њених античких установа ка оностраниности: без њега, империјални самодржац би се до краја претворио у живућег хеленистичко-оријенталног „одуховљеног закона” а не тек у човека који влада империјалним наслеђем под преовлађујућим утицајем „божје милости (благодати)”. Државне хијерархије империје не би опонашале устројство „небеских хијерархија” Дионизија Ареопагита.³⁵ Никада не би настала доктрина о „симфонији власти”, нити би утицај православне Цркве зашао тако дубоко, у све поре друштвеног живота и Ромеја и новообраћених, покрштених претежно словенских народа. Административна, тематска симбиоза војне и цивилне власти уз стварање широких слојева слободног сељаштва и војника-ратара можда би уследила у тренуцима борбе царства за голо преживљавање, у временима када је оно било нападнуто практично са свих страна. Ипак, морал стратиота,³⁶ епопеје малоазијских граничара и источно-римски витешки дух у коме се преплитало библијско,

³⁵ Дионизије Ареопагита, *О небеској јерархији*, <http://www.esoteric.msu.edu/VolumelI/CelestialHierarchy.html>

³⁶ Георгије Острогорски, нав. дело, 113–115.

старозаветно и хришћанско, новозаветно наслеђе са хеленистичким култом хероја,³⁷ незамисливи су без јаког црквеног утицаја. Све ове појаве су, све до позног доба источног царства, стварања пронијарског поседа и директног уплива западњачке културе након заузећа Цариграда од стране крсташа 1204. године, дубоко „нефеудалне”. Такође, настанком и продором ислама на просторе источних делова Римског царства, ова подручја су у знатној мери „дехришћанизована” – али је преостао њихов средњовековни а „нефеудални” карактер (све до продора западних крсташа на просторе Свете земље крајем XI века, премда се западњачки феудални облици ту нису задржали пуно дуже од два наредна века). На њему су били помешани обици власти империјалног наслеђа Рима и Персије са варварским, номадским обичајима арапских освајача (у том смислу постоји сличност између исламског калифата и варвизованих, раносредњовековних организација власти на западу Европе, при чему су ови први, муслимански, били и дуготрајнији и на много вишем културно-цивилизацијском нивоу с обзиром на ниво затеченог наслеђа на просторима на којима су овладали) од својих западних, углавном германских пандана.

И као што се средњовековље не може схватити без утицаја хришћанства, једнако се не може схватити ни модерност и модерна епоха без хришћанства, чак и у случају када се радило о отвореном и свеобухватном одрицању, трајном напуштању хришћанизованог средњовековног наслеђа. У модерне наде биле су уложене све немале енергије и потенцијали прикупљени током средњовековног периода – оне су преусмерене у перспективе модерности. Током дугог процеса, још од времена настанка феудалног поретка, поступно се смањивао духовни контакт са оностраношћу. Извориште тог испрва ситног расцепа лежало је окриљу саме Цркве на Западу, да би се, одатле, он поступно пресликавао и на све сфере тамошњег друштвеног живота. Што су се феудално друштво и његови односи више уобличавали, постајали комплекснији и одређенији, полако и поступно се увећавао и „духовни расцеп”, а узорна „оностраност” као да је све мање бивала непосредно ту, блиска, па јој се све више тежило, стремило: рађање готике симболизоване у стреловито усправљеним катедралама као да покушава да је у пуном виду поново досегне (а са њиме и цела повећана динамика „зрелог феудализма”, XI–XIV век, на Западу), као да се труди да прескочи и премости тај све видљивији расцеп између сфере духа и постојећег људског друштва. Успоставља се

³⁷ Детаљније: Луј Бреје, *Византијска цивилизација*, поглавље „Витешке песме” Нолит, Београд 1976, 363–365.

противуречна подвојеност што ће, након дугог развоја, одвести пут модерности: са једне стране, постојеће стање феудалне расцепканости и многоструких односа проглашавају се за узорни, савршени израз хришћанског друштва,³⁸ а не тек добрим делом, мада свакако непотпуно, хришћанизованим светом. То, наравно, не отклања проблем, већ га само интензивира. „У општој збрци могуће је двоје: или потпуно предање удесу, фатализам; или хиперкритика, која се заснива на крајњем субјективизму. Прво становиште заузимају Шкоти побијајући следбенике Св. Томе Аквинског. Не сме се рећи: Бог чини ово или оно, јер је то добро, него: то је добро, јер Бог тако чини. Субјективистичко становиште заступају 'браћа слободног духа', 'скитнице-бегари', који у чопорима обилазе Порајњем, проповедају и просе, изнуђују и робе, сматрајући приватно власништво грехом.... Скотизам истиче свемоћ и искључиву реалност Божију у толикој мери да брише људско ја; 'стринеровци' 14. и 15. века толико истичу искључиву реалност људског ја да нема места божанству.”³⁹ Реални, ефикасни изостанак световне, империјалне власти покушава се надоместити влашћу римског архиепископа који се, од духовног оца хришћанског Запада, све више претвара у комбинацију древног Понтифекса максимуса и овоземаљског владара. Долази до читавог низа реакција и контрареакција: до проблема са инвеститурама и симонијом, до питања примата између духовне и световне власти, до сталног смењивања моћних папа и оних утамничених („Авињонско ропство”)... У таквим приликама, успостављене друштвене, и световне и духовне, хијерархије се затварају, конзервирају, и при томе се проглашавају дефинитивним и „савршеним”. Некада истински богат духовни живот се поступно празни и психологизује. Бујају прелести (духовне самообмане) са својом крајње сумњивом мистиком унутар или мимо западних верских редова и група. Следе их јеретички покрети и читав низ побуна против постојећег устројства ствари који се, са крајњим напором голе силом, сузбијају. Духовне болести не лече се исправно јер се прави „лекови” више не распознају: изостају стога и враћања духовном здрављу. Оно се одмењује сурогатима и брани осмишљеним аргументима филозофског и езотеријског наслеђа (схоластика, неоплатонизам и оријентални окултизам).

³⁸ Нимало случајно, управо главни представник западне схоластике, Тома Аквински, излаже концепције о савршеној заједници и пунини власти (*plenitudo potestas*) у XIII веку, за време пуног полета зрелог западњачког феудализма. Видети: Тома Аквински, *Држава* (прев. Томо Вереш), „Глобус”, Загреб 1990.

³⁹ Егон Фридел, *Култура новога времена – од црне куће до данас*, „Минерва”, Загреб 1940, 28.

Све је то узалуд. Наступа хаос: „Анархија је, дакле, започела одозго, да би ускоро захватила све остале друштвене слојеве. Вазали не дају више војске својим суверенима ако нису подстакнути личним интересом: славна средњовековна верност, која веже феудалног господара и његове вазале, претвара се у пословну везу, која се мења по потреби, од згоде до згоде. Кметови напуштају земљу са којом су до тада били везани попут биљке, у градовима пропада патрицијат који се до тада заснивао на роду, а скоројевићи заузимају упражњена места. Јављају се и разни пролетери, понижени и увређени, проповедајући разне комунистичке програме који су тада били хришћански обојени. Сталежи више нису никаква светиња, међу собом се гложе и парбе, презиру и грде: градске покладне игре приказују сељака грубим клипаном и лудом, а другачијим га не приказују ни последњи изданци витешке епике; сељак, међутим, не остаје дужан, него се прави глуп да би преварио и осрамотио градске људе... Витештво средњег века није пропало због барута, који је у то доба изумљен, него зато јер је понестало витешких идеала.”⁴⁰ Све у свему, „расцветано” зрело феудално друштво постаје трајно одвојено од сопствене „духовне подлоге” (са којом, током времена, опстају тек слабашне везе) и растрзано између два противуречна покрета: једног који жели да га одржи, проглашавајући његове историјске изразе за „духовност” саму, и другог који, кроз развој и динамику, а свестан не само несавршености већ и озбиљних мањкавости (чак и наopakости) таквог поретка, тежи да кроз активистичко-истражитељску и реформистичку делатност поврати духовне димензије познофеудалном животу западног средњовековља. Све се то огледа у даљој културно-историјској динамици: „Посматрана маса нема никаквог тежишта, нема кристалizacionог језгра, све је центрифугално, све се распада. А како нема средишње идеје, остао је вољни живот без директиве. То се очитује подједнако безвољношћу (абулија) као и разметањем и жестином (хипербулија). Људство запада повремено у крајњу потиштеност и летаргију, тупу меланхолију и непомићност, да би се другом згодом иживљавало манијакалним стањима... Јасно је надаље да се ова болест очитује разним перверзитетима, који се јављају на свим подручјима: у линијама, бојама, ношњама, обичајима, начину мишљења, уметничким облицима и правним нормама. Свугде преовладава оно што је бизарно, извештачено, скривено, натегнуто, нескладно истакнуто, папрено, претерано.”⁴¹ Из таквих прилика, где се све

⁴⁰ Исто, 27. и 33.

⁴¹ Исто, 26–27.

клима, изнучу ренесанси пориви ка дугим процесима тражења, ка „авантури западног човека”⁴² са циљем откривања и увођења новог, хуманистичког реда у новооткривени свет. „Последица рационалистичких струја редовно је покрет за еманципацијом, па тако и сада: свако хоће бити свој господар! Краљеви се хоће ослободити од Рима, кнезови царске власти. Градови кнежевске, кметови се хоће ослободити земље с којом су до сада били повезани. Све навире у градове, а то је и разумљиво: гдегод се налази гушћи животни центар, не може се спречити ниједна сила у свету да друштвени молекули не навру према том средишту.”⁴³ У таквим приликама ће се одиграти и географска и природно-научна открића, и колонијална експанзија Запада, и реформација и контрареформација, и читав низ покрета обнове „верског чистунства”, али и стварање апсолутистичке, рационализоване суверене државе као политичког решења за хаос изазван „препородом”. Такође постепено, смер ове потраге у потпуности ће се преусмерити ка оностраном, ка егзактном „режиму квантитета”⁴⁴ и модерном експерименту стварања света по мери човека, његових рационалних замисли и утопијских фантазија. Циљеви хуманизоване (на меру човека сведене) „светости” тражиће се, потом, у секуларном просветитељству, а мудрост у суми проверљивог знања „од овог света”. Извори власти видеће се у општем консензусу, у изразу сагласности воља, а противуречности у односима између појединца и заједнице, уместо вером, тражиће се кроз идеолошка уверења и њихове покушаје – што рационалног што ирационалног – креирања будућег, „савршеног” друштва.

„Новосредњовековни” феномен, видели смо, обрће смер ове потраге – након модерних бродолома и постмодерног смењивања плутања и потонућа преживелих бродоломника хуманизма – уназад, ка средњовековљу. Оно за чим се као крајњим циљем трага, наравно, нису тек изрази средњовековног друштва у односу на које се тежи открити низ сличности и „обећавајућих паралела” са савременим кретањима „после модерности”. У питању је, заправо, циљ виђен као поновни проналазак, као задобијање „духовне подлоге” која би зауставила и зауздала суноврат човека у епохи „после модерности”. Трагичност целог „новосредњовековног” покушаја ове идентификације лежи у томе што се, при трагању за „духовном подлогом”, историјски изрази друштвеног

⁴² Denis de Rugemond, *Зајадна пусџоловина човека*, Књижевне новине – „Кристали”, Београд 1983.

⁴³ Егон Фридел, нав. дело, 33.

⁴⁴ Guenon Rene, *Reign of Quantity and the Sign of Times*, Sophia Perrenis, New York 2001

организовања настали у изнуђеним условима поптуне пропасти једног сложеног културно-цивилизацијског типа, као што је био феудализам, потпуно поистивећују са архетипски жуђеном супстанцијалношћу, са духовном вертикалом, док су „пронађене” паралеле, нажалост, у ствари понајвише израз пропадања и реактивног покушаја реконструисања друштва и људи које се боре да преживе – далеко ближе „недуховним” странама феудалног средњовековља или њеним каснијим парадуховним сурогатима него ономе што средњи век чини истинском „епохом духа”. „Димензија која недостаје” а за којом се трага, заправо, и није средњовековље – ни оно феудално, а ни византијско – већ само хришћанство, што је у различитој мери и на различите начине било присутно у тим и таквим средњовековљима. Испушта се, при томе, из вида да је оно било присутно и у свим временима након средњег века, као што је, и потенцијално и актуелно, присутно и сада.

БРЕНТ МОБЕРЛИ, КЕВИН МОБЕРЛИ

НЕО-СРЕДЊОВЕКОВНОСТ, ХИПЕРРЕАЛИЗАМ И СИМУЛАЦИЈА

„Све се претвара у своју супротност не би ли наставило
живот у прочишћеном облику.”

Жан Бодријар, *Симулакруми и симулација*¹

Иако већина дефиниција нео-средњовековности почиње Ековим „Повратком Средњег века”, чини нам се да је прикладније почети његовим „Путовањима у хиперреалност”, јер управо ту Еко описује игру између аутентичног и неаутентичног, историјског, митског и технолошког која чини нео-средњовековност као стратегију репрезентације.²

У потрази за случајевима „када америчка машта захтева праву, реалну ствар, и да би је добила, мора да произведе апсолутни лажњак”, Еков есеј га неумитно води у музеј воштаних фигура Мувиленд (*Movieland*) и Палату живих уметности (*Palace of Living Arts*) у Буена Парку у Калифорнији. Смештени један поред другог, ова два музеја посетиоцима нуде оно што је, по Еку, савремени еквивалент кабинетима чудеса (нем. *Wunderkammern*) који су били популарни у ренесансној Европи – колекцијама

¹ Жан Бодријар, *Симулакруми и симулација*, прев. Фрида Филиповић, „Светови”, Нови Сад 1991.

² Умберто Еко „Путовања у хиперреалност” из *Путовања у хиперреалности* („Travels in Hyperreality”, San Diego, CA: Harcourt Brace Jovanovich, 1986), 3–56. Новије дискусије о неосредњовековности које се позивају на Еков *Животи у средњем веку* укључују „Мобилне грађане, медијске државе: Дискусија на MLA Конгресу из 2000” *PMLA* 117:1 (2002): 79–83 (80) „Mobile Citizens, Media States: A Panel at the 2000 MLA Convention”, *PMLA* 117:1 (2002): 79–83 (80); и Карол Л. Робинсон и Памела Клеменс „Живети са нео-средњовековним” („Living with Neomedievalism”), *Studies in Medievalism* 18 (2010): 56–75.

ретких предмета у којима се могао наћи „једнорогов рог поред репродукције грчке статуе, и касније, међу механичким јаслицама и чудесним аутоматима, петлови од драгоцених метала који кукуричу, сатови са поворком фигурица које парадирaju у подне”.³ Попут ових ренесансних колекција, и Мувиленд и Палата живих уметности мешају историјско и измишљено не би ли постигли максималан ефекат. Мувиленд реконструише познате момен-те из играних филмова, постављајући воштане фигуре познатих глумца и чувених филмских ликова обучене у одећу из одговарајућег периода и постављене међу намештај и остале предмете из тог времена. Палата живих уметности користи сличне технике да би оживела позната уметничка дела. Резултат, како Еко пише, није само да „потпуно стварно” постаје поистовећено са „потпуно лажним”, већ та два служе као међусобна мерила вредности.⁴ Изложени реквизити, намештај и одећа из одговарајућег периода чине воштане фигуре филмских звезда реалистичнијим, аутентичнијим и уверљивијим, док саме статуе смишљене као аутентичне копије својих оригинала чине да намештај, одећа и остали предмети изгледају као нешто више од пуких антиквитетских реквизита на изложби.

Слична игра се одвија међу самим експонатима. На пример, посетиоци Мувиленда налазе Моцарта и Тома Сојера на свега неколико метара удаљености и, као што Еко каже, „улазе у пећину на Планети мајмуна након што су присуствовали Беседи на гори са Исусом и апостолима”.⁵ Не задовољавајући се пуком репродукцијом појединачних уметничких дела, Палата живих уметности посетиоцима нуди репродукцију Леонарда да Винчија који слика Мона Лизу у свом атељеу у природној величини, а у наредном тренутку „Рембрантовог Аристотела који посматра бисту Хомера”.⁶ Исто тако, посетиоци музеја често откривају да и сами постају део изложбе. Као што Еко објашњава:

Сцене се одвијају у пуном континуитету, у мрклом мраку, тако да нема празнина између ниша које заузимају воштане фигуре, већ постоји нека врста повезујућег декора који интензивира доживљај. По правилу, ту су огледала, тако да са своје десне стране можете видети Дракулу како отвара мртвачки ковчег, а са леве своје сопствено лице како се огледа поред Дракулиног, док се с

³ Еко, *Путовања у хиперреалности*, 5.

⁴ Исто, 7.

⁵ Исто, 14.

⁶ Исто, 18.

времена на време промаља светлуцава силуета Џека Трбосека, или Исуса, умножена вештом игром углова, кривих линија и перспективе, све док не постане готово немогуће разазнати са које стране је стварност, а са које илузија.⁷

За Ека Мувиленд и Палата живих уметности јесу симбол за хиперреалност. Осмишљени тако да посетиоцима продају доживљај који је у исто време и реалистичнији и фантастичнији од свега са чим су се сусретали, ови музеји не настоје да просто репродукују или копирају своје субјекте. Они посетиоцима нуде верзије оригинала које су на неки начин боље или потпуније, чак и ако је сам оригинал измишљен или никад није ни постојао. Као што Еко пише, „њихова филозофија није ’нудимо вам репродукцију да не бисте тражили оригинал’, већ ’нудимо вам репродукцију да не бисте више осећали потребу за оригиналом’”.⁸

Иако Еко за примере хиперреализма узима музеје, тематске паркове и разне крајпуташке атракције које означавају америчке пределе, могао је исто тако описати и многа дела културне продукције која су окарактерисана као нео-средњовековна. Као прворазредни произвођач и власник многих радова „фантастичке нео-средњовековности” које Еко цитира у свом „Повратку у средњи век”, популарна култура изражава своју фасцинацију средњовековним кроз многе технике на које Еко наилази у својој потрази за хиперреалношћу.⁹ Узмимо за пример Џексонове филмске адаптације Толкиновог *Господара њрсџенова*.¹⁰ Комбинујући историјско, митско и технолошко, Џексонови филмови спајају компјутерски дизајниране ликове и локације са живим глумцима, стварним реквизитима, локацијама и сетовима. Филмови на тај начин потпуно реалистично репродукују Толкинову Средњу земљу што је очигледно чак и кроз ситне детаље, као што су фахверк (бондрук конструкција) на кућама у Хобитону, келтски трагови на различитим деловима оружја и фигурицама које су ревносно уклесане у дрвена врата на филмским сетовима. Ипак, баш као што је случај и са Мувилендом и Палатом живих уметности, ови филмови немају за циљ да просто репродукују или копирају Толкинове романе, већ (ако је веровати пропратном тексту у најави за

⁷ Исто, 13.

⁸ Исто, 19.

⁹ Еко, „Повратак Средњег века” у *Пуштовањима у хиперреалности*, 63.

¹⁰ *Господар њрсџенова: Дружина њрсџена*, режија Питер Џексон (New Line Cinema, 2001); *Господар њрсџенова: Две куле*, режија Питер Џексон (New Line Cinema, 2002); *Господар њрсџенова: Повраћац краља*, режија Питер Џексон (New Line Cinema, 2003).

Дружину њрсјена) да оживе роман таман за почетак божићне куповине 2001.¹¹

Другим речима, филмови Питера Џексона настоје да створе верзију Толкина која је више толкиновска од самог Толкина – потпуни доживљај публике који уз додатак коњутерских игрица, играчака и небројених DVD додатака обећава неку врсту привилегованог приступа месту стварања, као Мона Лиза изложена у Палати живих уметности. Иронија је, наравно, у томе што и сам Толкин користи многе од тих техника у свом писању, само вероватно уз мање комерцијалног жара. Пратећи формулу коју излаже у свом есеју „О вилинским причама”, Толкин ствара Средњу земљу мешајући аутентично и неаутентично, историјско и митско. Не само да присваја имена и елементе фолклора из старонордијске, англосаксонске, германске и других европских традиција, већ ствара језике, легенде и музику које пројектује на предео који, по Полу Кохеру, често делује више овоземаљски него магично.¹² Штавише, Толкин представља *Госјодара њрсјенова* као део већег филолошког пројекта, конструишући приповедача у делу као учењака који је из разних примарних и секундарних извора саставио детаље Фродовог путовања за време Рата за прстен.¹³ Играјући се са разликовањем аутора, учењака и приповедача, Толкин нуди читаоцима верзију себе која је суштински лажна, али која, свеједно, користи академску прозу, која у прологу и додацима делује као аутентична (и стога фикционална), баш као и језици измишљени за вилењаке или патуљке.¹⁴ Баш као

¹¹ Theatrical Trailer, *The Lord of The Rings: The Fellowship of the Ring*, 2001, <<http://www.youtube.com/watch?v=Pki6jbSbXlY>>, приступљено 1. септембра 2009.

¹² Ц. Р. Р. Толкин „О вилинским причама” у *Дрвџиу и лисџиу* (прев. Невена Пајовић, Српска књижевна задруга, Београд 1993). (Прим. прев.)

¹³ Paul Kocher, „Middle Earth: An Imaginary World”, in *Understanding the Lord of the Rings: The Best of Tolkien Criticism*, ed. Rose A. Zimbardo and Neil D. Isaacs (Boston: Houghton Mifflin, 2004), 148.

¹⁴ Толкин често читаоцима нуди две врсте јунака које међусобно упоређује. Као што Верлин Флигер тврди, Толкин ствара Арагорна по угледу на јунаке средњовековних витешких романа – као племенитог младића витешког духа који излази из анонимности како би повратио ред у краљевству (125). Насупрот томе, Толкин ствара Фрода као дете добростоејеће породице из средње класе, обичног човека који, како Флигер примећује, „када бива бачен у средиште догађаја епских размера реагује повиком обичног човека – ”Зашто ја?”” (134). Фродо, дакле, постаје занимљива комбинација старог и новог, „лик који се уклапа у митске патерне, а ипак изазива саосећање и идентификацију као што модерни читаоци и очекују од књижевности.” (135). Међутим, може се рећи да исто важи и за Арагорна, или, ако хоћете, за било који од елемената трилогије који се чини истински средњовековним. Као што је Арагорнов статус типичног епског јунака потврђен кроз његову суштинску разлику у односу на Фрода (и исто као што Фродов статус необичног обичњака у великој мери зависи од његове суштинске разлике у односу Арагорна), елементи трилогије који

што је случај са декором и воштаним фигурама на који Еко наилази у Мувиленду, ови елементи су интензивирани и наглашени кроз присуство неаутентичног, и за узврат служе да интензивирају и нагласе неаутентично. Као што Бодријар пише у *Симулакрумима и симулацији*, ефекат је такав да „читав систем постаје бестежински, ни сам није ништа више до џиновски симулакрум – не нестваран, већ симулакрум, односно, никад не бива замењен за стварно, већ замењен сам за себе, у непрекинутом колу без одредница или опсега”.¹⁵

У том смислу, нео-средњовековна дела не теже само да опишу, репродукују или на неки други начин поврате средњовековно, већ користе савремене технике и технологије како би симулирала средњовековно – односно, како би направила верзију средњовековног која је више средњовековна од средњовековног, верзију која се може видети и опипати, купити и продати, и самим тим поседовати. Нео-средњовековна дела, дакле, бришу оно што је по Бодријару главна разлика између стварности и представе – између територије и мапе. Чинећи то, нео-средњовековна дела дају верзију средњовековног која, као што Бодријар каже о симулацији уопштено, „више није стварно стварна” у смислу да не потиче из неке историјске епохе нити догађаја, већ из конгломерата модела и података у ком постаје немогуће разликовати средњовековно и све оне карактеристике које се за њега традиционално везују (племство, витештво, феудализам итд.) од било којих других историјских, фикционалних и митских елемената.¹⁶ Резултат је хиперреална нео-средњовековност – нео-средњовековност која се, како Бодријар истиче, не репродукује *ad-infinitum* „из умањених ћелија, матрица и банака меморије, модела контроле”, али која за последицу има то да „не мора да буде рационална, јер се више не упоређује ни са идеалним ни са негативним случајем”.¹⁷

Ако нео-средњовековно има привилегован начин приказивања, то није ни епика, ни витешки роман, ни савремени роман, нити било који други средњовековни или савремени жанр који симулира, већ оно што Ги Дебор види као спектакл. Као што Дебор тврди у свом раду из 1974. „Друштво спектакла”, „спектакл није збирка слика; заправо, он је друштвени однос међу људи-

евочирају средњовековно нису умањени присуством оног што је очигледно лажно или конструисано. Погледати ”Frodo and Aragon: The Concept of the Hero,” in *Understanding the Lord of the Rings*, 122–145.

¹⁵ Бодријар, *Симулакруми и симулација*, 5–6.

¹⁶ Исто, 2.

¹⁷ Исто.

ма пренесен путем слика”.¹⁸ Спектакл као такав јесте „капитал нагомилан до тачке у којој постаје слика”.¹⁹ У исто време симболичан и материјалан, он је демонстрација моћи капитализма и друштвених односа на којима он почива да произведу, претворе у робу, и самим тим контролишу искуство које доживљавају њихови субјекти. Дебор објашњава:

свет који спектакл ставља пред нас је у исто време и овде и негде другде; то је свет у ком роба надјачава живо искуство. Свет робе је стога приказан онаквим какав заиста јесте, јер логика тог света се састоји од отуђења људи једних од других и од укупног збира свега што они произведу.²⁰

Деборова поента је одмах препознатљива у воштаним музејима које Еко обилази и у Џексоновој трилогији *Господар џр-сџенова*. Иако ова дела више настоје да репродукују нереалност него реалност „каква заиста јесте”, она свеједно отеловљују оно што су за Дебора главни симптоми касног капиталистичког друштва у ком „свако ефикасно „поседовање” мора свој непосредни престиж и крајњу сврху да добија из појава”.²¹ Као позитиван доказ моћи капитализма да произведе и упакује стварно, та дела сведоче о фетишизованом статусу слике у друштву коме се чини да представе (како Маркс пише о роби уопште) поседују сопствене животе и да су независне и супериорне у односу на људе који их производе.²²

Нео-средњовековно успева најпотпуније да се изрази као спектакл кроз играње масивних игара на мрежи које подразумевају више играча од којих свако игра одређену улогу – ММОРПГ-ова (Massively-Multiplayer Online Role-Playing Games – MMORPGs), као што је *Свеј Воркрафт*.²³ Као и многе савремене видео игре које су инспирисане средњовековним, *Свеј Воркрафт* играчима нуди потпуно реализован нео-средњовековни амбијент који је у потпуности конструисан од слика. Организован

¹⁸ Ги Дебор, *Друштво спектакла* (*The Society of the Spectacle*, New York: Zone Books, 1994), 12.

¹⁹ Исто, 24.

²⁰ Исто, 26.

²¹ Исто, 16.

²² Карл Маркс, *Критика политичке економије*, уредио Фридрих Енгелс.

Маркс пише „да је произвођачима њихова веза са укупним збиром њиховог рада представљена као друштвени однос који не постоји између њих самих, већ између производа њиховог рада” (52).

²³ *World of Warcraft* (PC version), Blizzard Entertainment, 2004.

око топографије инспирисане средњовековним витешким романима, предео у игрици се састоји од неколико угрожених насеља која служе као привредни центри и средишта потраге и која су константно у опасности од сталног надирања непрегледних предела дивљине.²⁴ Путујући од једног насеља до другог, играчи наилазе на уобичајене „аутентичне” толкиновске насеобине патуљака, вилењака, гоблина и змајева, заједно са осталим препознатљивим средњовековним и квази-средњовековним елементима.²⁵ Међутим, играчи откривају и неке узнемирујуће алузије на масовну културу. У Стрејнцлетхорн Вејлу огромна мермерна статуа гоблина са рукама раширеним као код Христа Спаситеља у Рио де Жанеиру, надвија се над пиратским градићем Бути Беј. У Недерсторму, у средишту предстраже под називом „Област 52” стоји свемирски брод који у многоме подсећа на онај који Марвин Марсовац користи у цртаћима о Душку Дугоушку. Гноми и гоблини који насељавају предстражу у средишту Шимеринг Флетса приређују трке у склепаним направама које сумњиво подсећају на тркачке капсуле из *Звезданих рајтова*. Како не би били поражени, становници Тошлиз Стејшна (још једне великодушне референце на *Звездане рајтове*), понављају познату сцену из *Свемирских војника* док се боре за голи живот против најезде инсектоликих путошитеља.²⁶

Свеи Воркрафѿа увлачи играче у свој домен као слике. Уз обећање „живог, пулсирајућег мрежног света... митова, магије и бескрајних авантура” у ком „чека недоглед искустава”, игра захтева од играча да конструишу за себе аватаре одабирајући и комбинујући извештан број унапред дефинисаних друштвених варијабли, као што су раса, узраст, род и класа, који служе да представе те одабире другим играчима у игри.²⁷ Када играчи уђу у свет

²⁴ Дубље истражујемо присвајање витешког романа и средњовековних тропа предела и рада у *Свеиу Воркрафѿа* у чланку „’За твој рад даћу ти довољно блага’: рад и трећи сталеж у ММОПГ-овима и играма са средњовековном тематиком” (’For Your Labor I Will Give You Treasure Enough’: Labor and the Third-Estate in Medieval-Themed Role-Playing and Massively-Multiplayer Role-Playing Games”), у припреми је *Средњовековно у ѿокрећу: неосредњовековно на филму, телевизији и видео играма (The Medieval in Motion: Neomedievalism in Film, Television, and Video Games)*, уредили Карол Робинсон и Данијел Клајн.

²⁵ За преглед употребе средњовековног у савременим комјутерским играма са играњем улога, погледати „Средњовековни и псеудо-средњовековни елементи у компјутерским играма са играњем улога: употреба и интерактивност” („Medieval and Pseudo-Medieval Elements in Computer Role-Playing Games: Use and Interactivity”) Оливера М. Траксела, *Medieval Studies 16* (2007): 125.42.

²⁶ За детаљан списак различитих алузија у Тошли стејшну погледајте „Toshley’s Station”, *WowWiki*, <http://www.wowwiki.com/Toshley's_Station>, приступљено 1. септембра 2009.

²⁷ „Game Overview”, *World of Warcraft*, <<https://signup.worldofwarcraft>>.

саме игре, откривају да се у том свету све постиже кроз слике. На пример, да би путовали са једног места на друго, играчи морају да маневришу својим аватарима између, око и кроз слике од којих су у игрици сачињни предели, архитектура и становништво. Да би ступили у контакт са неким од тих становника, играчи прво морају да изаберу његову слику, а затим да у менијима који се накнадно појављују одаберу икону која представља адекватан одговор. На исти начин се одвија борба, кроз систем којим се управља путем икона који преводи нападачке или одбрамбене команде играча у низ анимација које се приказују на екрану у реалном времену. Чак је и интеракција са другим играчима олакшана кроз слике – кроз систем анимираних смајлија и бескрајних редова писане комуникације која, кодирана по бојама, испуњава прозоре за ћаскање који се надвијају над тродимензионалним пејзажом.

Као са огледалима и осталим технолошким триковима који се у музеју воштаних фигура Мувиленд користе за интегрисање посетилаца (као слика) у простор изложби, резултат је тај да играчи ММОРПГ-а неизбежно и сами постају спектакл. Напредујући кроз игру, завршавајући потраге, уништавајући створења и продирући даље у дивљину, играчи бивају не само изложени све већем и већем броју слика, већ скупљају све више и више слика – оружја, оклопа, брда, новца и разних других ствари. Представљени као иконе у инвентару њихових ликова и као тродимензионални модели у простору игре, ови предмети служе као визуелни симболи који приказују вештину појединачних ликова и играчима који их контролишу (поседују) и другим играчима који с њима долазе у контакт. Ако се схвати на овај начин, *Свеи Воркрафта* нуди играчима паноптички свет надзора и контра-надзора који се не само испољава, као што Дебор пише о савременом друштву уопште, „као огромна гомила спектакала”, већ који од учешћа прави у основи неповезан низ акција који никада не изводе сами играчи, већ њихови аватари који предстаљају и ограничавају те играче који их контролишу.²⁸ Резултат је, како Дебор објашњава, такав да је играч на крају отуђен кроз свог представника у игрици:

Гледаочева отуђеност и покоравање замишљеном објекту...
функционишу на следећи начин: што више замишља, мање живи;

com/trial/overview.html>, пасус 1 од 3, приступљено 1. септембра 2009. За детаљнију студију о креирању аватара и идентитета у играма као што је *Свеи Воркрафта*, погледати „Обећања чудовишта: преиспитивање рода у ММОРПГ-овима” („Promises of Monsters: The Rethinking of Gender in MMORPGs”) Лорин С. Мејер, *Medieval Studies* 16 (2007), 125–142.

²⁸ Дебор, *Друштво спектакла*, 12.

што је више спреман да препозна своје сопствене потребе у сликама потреба понуђених од стране доминантног система, то мање разуме своје сопствено постојање и жеље. Спољашњи утицај спектакла у односу на актуелни субјекат је приказан кроз чињеницу да гестови појединца више нису његови лични, већ неког ко га представља.²⁹

Овакав рекурзивни ефекат собе са огледалима ствара верзију средњовековног која је у потпуности потчињена свом сопственом спектаклу. Као сведочанство о моћи касног капитализма да произведе стварно и претвори га у робу, нео-средњовековни спектакл не само да демонстрира моћ и вештину друштва које га производи, већ чинећи то, укључује и своју публику у идеализовану верзију друштвене хијерархије.

Нео-средњовековна дела се у том смислу веома разликују од дела која обележавају средњовековност из касног деветнаестог и раног до средњег двадесетог века. Та дела су реакција на појачавање технологија капитализма, пре свега на индустријализацију. Као што је био случај са свечаним поворкама, прославама и спектаклима у духу средњег века, заједно са делима као што су *Бели одред* Артура Конана Дојла и различитим издањима серије *Историја викторијанских округа*,³⁰ и она су пружала прилику елити и онима који су били на путу да то постану да уобразице како порекло њиховог ауторитета долази од локализованих, историјских предака.³¹ Насупрот томе, нео-средњовековност деконструира историјске и хералдичке тврдње средњовековности уз очигледно непоштовање. Као такво, племенито порекло више није ствар

²⁹ Дебор, *Друштво сјектјакла*, 23. Деборова порука није промакла медијским посматрачима. Недавна пародија коју је продуцирао *The Onion* најављује да ће следећи наставак *Свет Света Воркрафта* бити „Свет Света Воркрафта“ („World Of Warcraft“). У ознакама верзије ове пародије на сајту *YouTube* стоји „Свет Света Воркрафта нуди невероватан ниво детаља који чине да се играч заправо осећа као да је у тесном, мрачном стану и игра Свет Воркрафта“. Погледати „Warcraft Sequel Lets You Play a Character Playing Warcraft“, *The Onion*, <<http://www.youtube.com/watch?v=Rw8gE3lnpLQ>>, приступљено 1. септембра 2009.

³⁰ *Victoria County History Series* – историјски пројекат посвећен Краљини Викторији започет 1899. са циљем да се забележи енциклопедијска историја свих историјских округа у Енглеској. (Прим. прев.)

³¹ Paul Readman, „The Place of the Past in English Culture c.1890–1914“, *Past and Present* 186 (2005): 147–99. По Ридману, серијал *Историја викторијанских округа (Victoria County History Series)* „има за сврху подизање локалног патриотизма (и самоважности) угледних људи из округа који су заинтересовани за историју „својих личних предака“, док у исто време пружају „национални преглед ... прагећи ... причу о расту Енглеске од праисторијског времена, кроз варварско доба, насељавање страних народа и постепено стапање многих раса у нацију која је сада највећа на планети“ (180).

историјских или генеолошких предака, већ само „детал” – као што каже Виљем Тачер, сељанин, протагониста филма Брајана Хелгеланда *Прича о вишезу* из 2001.³² Међутим, нео-средњовековно не одбацује у потпуности средњовековни жар када је реч о концептима као што су племство, витештво, витешки роман или потраге; уместо тога, претвара их у робу, делећи те привилегије са сваким ко може да их приушти. Резултат је егалитаристичка, потрошачка верзија средњовековности у којој се племенитост појединца мери његовом куповном моћи.

Многа нео-средњовековна дела врло јасно шаљу ову поруку. На пример, у *Причи о вишезу* Тачер успева да добије титулу Сер Улрих фон Лихтенштајн из Гелдерланда тек након што набави оклопе најновије технологије, са уочљиво уклесаним Nike знаком.³³ Исто тако, недавна кампања компаније Mountain Dew позива играче да „одаберу страну” у борби између Алијансе и Хорди за контролу над Азеротом тако што ће купити верзије пића са тематиком *Свеиџ Воркрафџија*. У једној реклами из кампање два купца се трансформишу у орка и ноћног вилењака и свој локални супермаркет претварају у импровизовано бојно поље.³⁴ Племство у овом смислу не значи просто бити у могућности да учествујеш у *Свеиџ Воркрафџија* – односно у располагању слободним временом и капиталом потребним за куповину игрице и минималне технологије коју она захтева. Изражено у терминима очигледне потрошње, племство значи поседовање извесне количине капитала која играчима пружа значајну предност у односу на остале – брз рачунар, брзу интернет везу и довољно слободног времена да

³² *Прича о вишезу*, режија Брајан Хелгеланд (Columbia Pictures, 2001). Изграђена око оквира спортског филма, *Прича о вишезу* је у суштини спектакл спектакла.

³³ Кетлин Форни пише да се Виљем у животу води мотом „можемо променити своје звезде”, што је наводно средњовековна верзија ренесансног самоизграђивања или модерног конзумеристичког мита *carpe diem* који је сјајно претворен у робу кроз слоган компаније Nike „Just do it” (Уради то!) (за потребе филма измењен у „Joust do it” (joust – витешка борба)). Погледати „Reinventing Chaucer: Helgeland’s *A Knight’s Tale*”, *Chaucer Review* 37:3 (2003): 256. За друге дискусије о *Причи о вишезу* као капиталистичком наративу погледати „Arthurian Melodrama, Chaucerian Spectacle, and the Waywardness of Cinematic Pastiche in *First Knight* and *A Knight’s Tale*”, *Studies in Medievalism* 12 (2002): 5–38 и „Hard Day’s Knights: *First Knight*, *A Knight’s Tale* and *Black Knight*”, in *The Medieval Hero on Screen: Representations from Beowulf to Buffy*, ed. Martha W. Driver and Sid Ray (Jefferson: McFarland, 2004), 192–210. Међутим, Хелен Дел сматра да је отворено капиталистички наратив у филму закомпликован (и повремено подриван) кроз дворске наративе жеље. Погледати „Past, Present, Future Perfect: Paradigms of History in Medievalism Studies”, *Parergon* 25.2 (2008): 58–79.

³⁴ „Choose Your Side”, *Mountain Dew*, 2009, <<http://www.youtube.com/watch?v=iioJ0UY4JHM>>, приступљено 1. септембра 2009.

приступе садржају који захтева превише ресурса за мање имућне играче. Међутим, племство такође подразумева да сте у могућности да приуштите сокове, мајице, колекционарска издања, тематске романи, карте за играње, фигурице и све остале материјалне манифестације у основи дигиталног играчког искуства.

Осмишљена да демонстрира моћ демократског капитализма да свакоме пружи по нешто, нео-средњовековност, дакле, репродукује средњи век уз очигледан плуралитет, стварајући једну за другом верзије средњовековног, од којих свака обећава доживљај који је аутентичнији од претходног. Међутим, у исто време нео-средњовековно тежи да репродукује сам појам на ком су засноване друштвене привилегије у капитализму – појам да постоји нешто што не могу сви да имају, нешто што могу поседовати само имућни и у односу на шта се одређује вредност свега осталог. Заробљени у том двоструком императиву, многи нео-средњовековни текстови инсистирају на стварном чак и док га деконструирају. На пример, дела као што су *Лейойису Нарније* К. С. Луиса или серијал *Хари Потер* Џ. К. Роулинг доносе светове у духу средњовековља који не превазилазе савремену стварност, већ егзистирају заједно са њом. У тим делима је прелаз између стварног и средњовековног често трауматичан.³⁵ Остварен кроз различите границе које деле фантастично од стварног – ормар код Луиса или Дијагон алеја и Перон 9¾ код Роулингове – прелаз у средњовековно је неминовно конструисан тако да постаје поистовећен (или представник) трауме кроз коју протагонисти пролазе борећи се да пређу из адолесценције у одрасло доба. Та дела, дакле, у први план стављају троп који је присутан чак и у романима као што су Толкинови, да је средњовековно претеча стварног. У њима је средњовековно конструисано као додатак стварном, готов и аутентичан доживљај који, као у Флеминговом *Чаробњаку из Оза*, нуди потрошачу привилегован „колор” приступ фетишизованом свету остварења адолесцентских жеља у ком су овоземаљске несигурности и борбе приказане кроз неумољиву поворку све невероватнијих и фанастичнијих створења. Као што Бодријар пише о Дизниленду, нео-средњовековно је, дакле, укључено у ширу

³⁵ У извесној мери, инсистирање неосредњовековног на траумама типичним за пресеке елемената средњовековног и „стварног” сличан је новијој тежњи у америчкој историографији ка напуштању става да су средњовековни описи мање-више истовремени са савременим искуством и прихватању гледишта да су средњовековни описи, по речима Пола Фридмена и Габриеле М. Шпигл „суштинско друго Запада”. Погледати „Medievalisms Old and New: The Rediscovery of Alterity in North American Medieval Studies,” *American Historical Review* 103:3 (1998): 677–704 (677).

стратегију одвраћања која служи да „подмлади фикцију стварног у противничком пољу”.³⁶ Управо тако, нео-средњовековно не нуди просто светове који, будући да су самодовољни, ослобађају од свих стега и проблема стварног. Као и у случају Гандалфа који увози пун вагон ватромета у округ, јавља се могућност да границе између стварног и нестварног, историјског и фантастичног и измишљеног нису дефинисане нити чуване онолико добро колико бисмо желели. Кроз све то, нео-средњовековност приређује сопствену смрт, на сваком кораку скрећући пажњу да није стварна – упркос очигледном реализму њених спектакала, она је конструирана и потрошачка, испробавање испуњења тинејџерских снова. Нео-средњовековно се, дакле, као што Бодријар пише о Дизниленду, представља „као измишљено да би нас навело да верујемо да је све остало стварно”.³⁷ Отворено се издајући, кроз измештање, за пуку симулацију средњовековног, себе представља „као детињасто не бисмо ли поверовали да се одрасли налазе на неком другом месту, у „стварном” свету, не би ли се прикрила чињеница да је права детињастост свуда – односно детињастост одраслих који дођу тамо да би могли да се понашају као деца како би наставили да гаје илузије да нису заиста детињастии”.³⁸ У том смислу, средњовековно је укључено у оно што је по Бодријару „једини разрешавајући алиби сваке моћи, сваке институције која покушава да прекине зачарани круг сопствене неодговорности и свог суштинског непостојања, оног што је већ виђено и оног што је већ мртво”.³⁹ Као и остали савремени видови манифестовања симулације и хиперреалности, средњовековно се представља као производ, и тиме кроз негативно поново потврђује веровање да тамо негде постоји нешто што још увек није претворено у робу – веровање, можда, да је још увек заиста могуће проучавати средњи век, говорити и писати о њему, или на други начин покушавати његову обнову.

Превела с енглеског
Тијана Сладоје

³⁶ Бодријар, *Симулакруми и симулација*, 13.

³⁷ Исто, 12.

³⁸ Исто, 13.

³⁹ Исто, 19.

ПЕТАР ПИЈАНОВИЋ

„ОНО ТУЂЕ” И „ОНО ГЛАВНО”
Експлицитна поетика Радослава Братића

У савременој српској књижевности није мали број писаца који су уз белетристичке радове оставили читав низ текстова о сопственом делу или о општијим поетичким питањима. Такви текстови настајали су разним поводима и у различитим формама. Најчешћи је повод нова књига или добијена награда, а форма књижевни интервју. У таквом тексту писац као саговорник казује новинару и о значајним питањима везаним за погледе на књижевност и сопствену списатељску праксу.

Међутим, упоредо са интервјуом којему смер, ток и концепцију даје новинар, у последњих неколико деценија писац се све чешће обраћа самом себи, сâм тематизује своје књижевно искуство и на тој тематизацији прави занимљиве и значајне текстове; неретко и целе књиге. Такве текстове или књиге створили су врло угледни аутори. Међу њима су Б. Пекић, Д. Киш, М. Булатовић, М. Павић, С. Раичковић, Љ. Симовић, М. Бећковић, као и још неки писци. Без обзира на повод и мотив настанка таквих радова, који обично имају форму есеја и коментара, огледа и програмске расправе, они су користан, некада драгоцен, а, у најбољим примерима, и незаобилазан прилог тумачењу онога што су сами писци у књижевности створили.

Склоност дискурзивном мишљењу међу савременим српским писцима посебно су показали Борислав Пекић и Данило Киш. Обојица су написали по неколико књига из поетике. Пекићеве књиге те врсте у различитим жанровима, укључујући и књижевни интервју, јесу *Тамо где лозе њачу*, *Време речи* и *У њојрази за Злајиним руном*, а Кишове – *По-ејика*, *Ното poeticus*, *Час анајомије* и *Горки њалоџ искуства*. Дискурзивна мисао ове

двојице српских писаца произвела је и две несвакидашње и веома корисне монографске расправе о два веома значајна дела модерне српске прозе, односно о *Гробници за Бориса Давидовича* и о *Злајном руну*.

И у овој врсти списатељског заната, Радослав Братић је наследник и ученик овде помињаних прозних писаца. Пекић и Киш су нарочито чест и референтан оквир његовим ставовима у књизи *Шехерезадин љубавник*. Уз све разлике које се тим поводом могу правити, то, у извесном смислу, може да буде и Братићев избор по духовној сродности.

Братићева проза, једнако као и књиге које чине Кишов *Породични циркус* јесу видљив знак и израз „подмуклог деловања биографије”. Овој двојници писаца блиска је приповетка као жанр, за разлику од Пекића који је мајстор романа. Братићева веза према Пекићу иде ка слици света у којој се историја не разумева толико као учитељица живота колико се она види критички, разуме и тумачи с мање или веће иронијске дистанце. На тако постављеној тачки гледишта, приповедање се испољава кроз слику људске деструкције и као подругљив иронијски дух. Такву причу такође одликује здрав и лековит подсмех, увек готов да се наруга илузијама и заблудама о избавитељским пројектима које доноси ново време.

Та проза је по приповедачевом доживљају, његовој слици света и, пре свега, по судбини невољника често сведена на елементарност и приказ животне оскудице. Сведена је на трпњу и муку што оставља трајан печат у души јунака и обликује њихов карактер. Историја – она после Другог светског рата – ту муку штедро подржава, чинећи је још изразитијом и видљивијом. Братићева проза не ослања се само на стварност и живот, тј. на историју и документ једног времена и херцеговачког поднебља. Она налази јаку подршку и у пишчевој машти, као што је налази у његовом књижевном искуству, те у оном што представља умеће парафразе којем су и Киш и Пекић веома посвећени.

Књижевност парафразе не потребује само причу, већ и нову улогу приповедача (некад полихистора) којом се прича коментарише и тумачи. Таквим позиционирањем приповедача Братић посеже за поступком који није наслеђе традиционалне прозе, него је израз другачије и модерније стваралачке свести. У таквој улози приповедач игра једну нову игру према аутору и јунаку, једнако према стварном или измишљеном документу, па и чину стварања приче.

Управо на таквој подлози прича постаје простор за креацију и ре-креацију, тј. за приповедање и расправу о смислу приповеданог и начину на који је оно изведено. Све се причом потврђује и

ставља под сумњу. То ствара оквир за два гласа у тексту: један је, на класичан начин схваћен, приповедачки, док је други поетички. У том другом гласу и репликама које га осведочавају садржи се и имплицитна поетика у Братићевој прози. Она је знак модерног стваралачког искуства, значајно другачијег од оног што представља искуство нискореалистичке или миметичке приче.

Испоставља се, међутим, да форме иманентне и имплицитне поетике нису довољне писцу који и изван приче има шта и жели да каже о томе шта је његово уметничко позвање. Таква списатељска потреба отуд тражи допуну у ауторском коментару. Све то, и више од тога, изнедрило је књигу *Шехерезадин љубавник* која је од разне грађе склопљена. Она је по свом превасходству поетичка књига и то књига у којој Братић образлаже своју експлицитну поетику. У другом своме слоју та је књига интерпретативна: показује се, наиме, да њој нису довољни начелни поетички ставови, па она свој предмет налази и у аутореференцијалном бављењу текстом. То значи да је књига у том свом слоју метанаративна и да аутор из сопствене тачке гледишта тумачи своје дело. Будући да књига и књижевности нема изван матичне културе, Радослав Братић модерне поетичке погледе наслања и на оно што је матична, српска културна традиција и њој примерено наслеђе европског културног круга. У потребној мери аутор та сазнања везује уз шири контекст који чине сама историја, антропологија и етнопсихологија нашег, посебно херцеговачког човека који је најчешће његов приповедач и јунак.

Сви ови слојеви *Шехерезадиног љубавника* показују ауторов интерес да објасни и протумачи различите аспекте модерне прозе и, можда више од тога, да из личног ауторског угла објасни књижевни поступак и могућа значења својих приповедака и романа. У томе је посебно занимљива, али и подстицајна замисао да се у блиску везу стави биографски и стварносни, односно друштвено-историјски податак као документ једног бременитог времена. И у тумачењу света идеја у приповедачком делу, сви ти подаци могу да буду од интереса за истраживача. Зато књижевна теорија и каже: „Нико не може порећи да се књижевност прилично расветљава ваљаним познавањем услова под којима је створена.”¹ Све те услове, као и све оно чиме се књижевност „храни”, Братић разуме као корисно сазнање о процесу настанка дела или као захвалан материјал који тематизацијом и пишчевом претворбом

¹ Рене Велек и Остин Ворен, *Теорија књижевности*, Нолит, Београд 1985, 95.

постаје уметничка чињеница. Тако аутор омогућава и „читаоцу” да сазна нешто од тајни из његове књижевне радионице.

На фону таквог приказивања увек интригантног односа писца и дела, приповедач Братић саопштава низ занимљивих података који чине његов биографски наратив. Он не би био прави приповедач када те податке не би искористио да у најважнијим тачкама скицира подоста фрагментаризован лични роман који чини посебан слој и драгоцен прилог овој поетичкој књизи. То је исти онај поступак који он користи у својој прози. На значај и функцију таквог поступка скреће пажњу и Киш у књизи *Номо poeticus*: „Раздвојити удео биографског у неком делу је тешко, чак немогућно, јер онај једини који би то могао знати, сâм писац, и он ће у једном тренутку побркати, по логици ствари и моћи уобразиље, шта је стварно а шта домишљено у једном делу, макар то били мемоари, а камоли када је реч о литератури.”² Та биографско-књижевна веза као поступак неће мимоићи ни Братићев поступак тумачења прозе, па и свога дела.

Његова поетичка исповест грађена је у дијалозима, дакле у форми која је још од Платона била богомдана за расправу о каквим важним питањима. Отуда и монолог у књизи каква је *Шехерезадин љубавник* не би био од велике користи. Дијалогизујући свој наратив Братић оживљава казивање које би било монотонно у другачијем казивачком кључу. Два гласа у том дијалогу су „читалац” и „писац”. За однос два лица у тим улогама Киш ће рећи: „Писац и читалац то су само две самоће, случајан сусрет два сродна сензибилитета, кратак сусрет препознавања и идентификације, али из тог се сусрета не може родити ништа, осим можда сумње.”³ Осим што су писац и читалац „случајан сусрет два сродна сензибилитета”, „читалац” је код Братића и мистификација или знак некога ко би могао да буде лице које у стварности води аутентичан дијалог с писцем.

Тако одређена улога обавештеног „читаоца”, на кога „писац” преноси подоста и од своје персоналности, омогућава му да он нимало не буде аутсајдер. Напротив. Као Братићев двојник, „читалац” показује ону врсту знања које се огледа и у познавању важних чињеница пищевог живота. На тај начин „читалац” се приближава „писцу”, али према њему заузима одређену, макар и фингирану дистанцу, јер без ње и не би било смисленог разговора.

² Данило Киш, *Номо poeticus*, „Глобус”–„Просвета”, Загреб–Београд 1983, 185.

³ Исто, 215.

Други пол дијалогске приче је сâм „писац”, односно Радослав Братић. Но, аутор *Шехерезадиног љубавника* „писца” не именује својим именом и презименом. Ако то и није поступак мистификације ауторства, пошто се у дијалогу писац открива сâм собом, такав поступак даје извесну општост и објективност изнетим судовима. Њих заступа она дијалогска инстанца која се у овој књизи јавља у улози „писца”. То значи: „писац” је овде *неко* ко говори у име аутора романа *Смрт сâсицеља* и других Братићевих дела.

Списак или каталог тема о којима се расправља у књизи *Шехерезадин љубавник* је повелик. Помињемо само неке теме из поетике: приповедање и прича, монолог и дијалог у прози, аутор и ауторство, писац и читалац, облик приче у причи, традиција и савременост, однос приповетке, новеле и романа, биографија као аутобиографија у приповедном делу, стварносна и модерна проза, логика приповедања и хоризонт очекивања, хијерархија и границе жанрова, машта и документ, реалистичка проза и постмодерна, грађа, цитат и монтажа, стил и стилске фигуре, писац-приповедач-јунак, форма и поступак у књижевном делу, идеологија, политика и књижевност, реалистичко и фантастичко, улога митског и митолошког у уметности, однос уметности и културе, нови роман и антироман, архетип и магијски реализам, иронија и гротеска, везе етике и естетике, језик и облици приче, хумор, смех и подсмех, ерудиција и оригиналност, кетманство и медијска цивилизација.

Све ове, али и друге теме везане за поетику прозе промишља Братић, уграђујући у тај чин не само знања о књижевности него и своје књижевно искуство. Он то све проверава на примерима приповедака и романа које сâм потписује, надграђујући то искуство и кратком критичарском праксом. Оправдање и поткрепу оваквом поступку даје и Рене Велек који каже: „До књижевних теорија, начела и мерила не може се доћи *in vacuo*: сваки критичар у историји развијао је своју теорију ... у додиру са конкретним уметничким делом, између којих је могао вршити сопствени избор, која је морао тумачити, испитивати и, напokon, процењивати.”⁴ На таквој подлози Братић заправо трага за поетиком савремене прозе која би била именована онога што је и његова списатељска пракса.

Зато „писац” у *Шехерезадином љубавнику*, односно Радослав Братић, иако подсећа да су његови учитељи „сви писци”⁵

⁴ Рене Велек, *Критички појмови*, „Вук Караџић”, Београд 1966, 9–10.

⁵ Радослав Братић, *Шехерезадин љубавник*, „Просвјета” – АМД „Систем”, Билећа–Земун 2008, 46; У сваком наредном цитирању ове књиге, после навода у заграда је број странице са које је узет цитат.

које је прочитао, ипак признаје: „Волим писца који има андрићевску смиреност и мудрост, фокнеровску уверљивост и мајсторство реченице, чеховљевско умеће за детаљ и борхесовску луцидност приче. Посебно ми је драг писац сингеровске аутентичне атмосфере и калвиновских изненађења. Код мене тада долази до екстазе.” (35) Ако се одабрано друштво (Андрић, Фокнер, Чехов, Борхес, Сингер и Калвино), којем Радослав Братић по мајсторству приповедања такође придружује Мопасана, Маркеса и Матавуља, разуме као лични избор по сродности, постаје јасан књижевни идеал или модел књижевности који и њега руководи. Разуме се, ту опонашања нема и не може бити, јер је самосвојност, односно оригиналност, претпоставка и услов сваког вредног стваралачког чина. Зато је добро учити, али не треба преучити, епигонски понављати и куцати на отворена врата пошто од тога нема никакве користи.

Сопствена поетичка уверења, обраћајући се „читаоцу”, Братић понегде исказује у интерпретативној формули: „Клони се писца који тврди да је књижевност поступак и ништа више, као и оног који каже да је поступак неважан.” (37) Једнаким критичким ставом и обзиром Братић проговара и о књижевном наслеђу и модерности: „Читалац мора знати да традиција није ни фреска ни икона с вечно непроменљивом поруком. Зато је и писцу и читаоцу потребно да се прошетају баштином како би знали направити неопходну дистанцу, и са њом и са временом у којем живе. Тако ће сачинити свој буквар и властиту мапу овог или неког другог света који ће сами створити.” (39–40) Отуд став: „Смешни су ми они који изражавају бес против баштине, а још смешнији они који одбацују модерну уметност.” (39) Занимљива радња и „начин израде приче и романа” (41), тј. умеће приповедања, јесу одлике које воде писца у мајсторство, а такви су писци, рећи ће Братић, „веома ретки”. (41) Да би се домогао такве милости, писац мора да буде мајстор израде и творац који оживљава тему и јунаке.

Аналогију са овим поетичким захтевима Братић подастире „читаоцу”, још више „писцу”, када помиње и један сасвим интимни или детаљ своје породичне повести. Он, наиме, евоцира причу о свом прерано преминулом оцу који је, вели Братић, био мајстор вичан изради разних рукотворина. Од тога је важније: „Свима их је показивао и објашњавао тајну израде, али се код других није примала.” (305) Параболична је, односно поучна прича да се „код других није примала” *тајна израде*. „Милост уобличења” о којој често говори Киш, у моћи је одабраних и у томе је тајна стварања. Овде је занимљиво како се (ауто)биографски податак о оцу и оче-

вој рукотворној вештини лако промеће у поетички став његовог сина (писца/Братића).

У стварању дела битни су дар, самосвест и самоцензура. „Уколико не долази из страха од прогона власти”, самоцензура је писцу „плодотворна ствар. Она је у служби одговорности према језику и целој грађи. Сажима, прочишћава материјал.” (45) А тај материјал или грађа може да буде све, па и документ. Сваки писац, као и Андрић у *Травничкој хроници*, може узети све „шта му треба” (47), а то значи да писац и „своју машту узима за документ”. (47) Машта и дар, једнако и знање књижевности, омогућују неком писцу „мали помак” који „чини дело оригиналним и непоновљивим”. (47) Једном речи: право дело чини „оно *шуђе*”, тј. „пишчев багаж” (59), и „оно *злавно*” (41), што је уметничка чињеница која је израз пишчевог дара и његове вештине стварања.

Такво дело оживљава и у целину склада материјал од којег је грађено, а не дозвољава да тај материјал постане „мртво море података” (158) или „живи песак кроз који нема пролаза”. (158) Уместо сликовито призиваних *мртвог мора* и непролазног *живог њеска*, као фигура текста који се није домогао „милости уобличења”, Братићев „читалац” налази добар, противан поетички пример у његовој *Смрти сјасишеља*. У тој књизи „Све постаје живо: дрвеће, лишће, камење, ливаде, ноћ, мисли, вода.” (161) Другачије речено, писац од разнолике грађе – стварности и маште, снова, фикције и идеја обликује свет књижевног текста. Тај текст оживљава грађу на којој почива. Писац је притом свестан да „од раштимованих инструмената треба направити оркестар, да одсвира симфонију”. (187) У том доста захтевном послу, улога писца је улога диригента.

Свет Братићевог књижевног текста и из њега изведена поезика не признају неприкосновеност аутора у стварању тог света. Код њега, наиме, „приповедач бира грађу, јунаци стварају догађај, а писац обликује форму”. (188) И као мистификација творачког чина, свест да би и тако било могуће писати, помера поезику прозе у новом смеру. А ако писцу и не треба баш на реч веровати, треба бар пажљиво прочитати један налог који аутор даје јунаку-наратору у *Сумњи у биографију*: „Дај мало атмосфере и јунака, дај који нови лик да се у њега загледамо и мимо тога. Прошири причу, Небојша, ако знаш!” (189) Тако се Братићев приповедач, једнако саветом, колико налогом и молбом, обраћа јунаку који изнутра и сâм „уређује” ствари у тексту. Таква инструкција јунаку знак је метанаративне приче у овом роману.

Из овога се примера види да аутор пуно полаже у јунака-наратора дајући му улоге које припадају самом писцу. Уколико буде

ишта од тих налога, писац је на добитку. Већ и са таквом улогом промењен је статус и писца и приповедача у тексту. То означава померање или новину у односу на оно што је канон у приповедном делу. Тако лудичка игра са текстом у роману Радослава Братића добија очуђени смисао. Тај смисао омогућава писцу да „веродостојност приче храни подгревајући је илузијом”. (188–189) Илузија, фикција или опсена део су пишчеве игре са стварношћу и литературом.

Значајан део те игре чини и језик који је, како га Братић разуме, „пишчев завичај”. (217) Као што језик даје смисао и израз причи, у језику и исказу једнако је важан његов акценат. Он „мења мелодију језика, као виолински кључ који нам омогућава да је чујемо. Без акцента, реч би постала једнолична и равна, а реченица монотона и досадна.” (217) Такву промену мелодије потврђује и тренутак када језик у причи „прелази у шапат”. (221) То је знак да прича „постаје интимна ствар појединца” (221), као што је и књижевност по својој бићу увелико ствар људске интимае.

Питање форме и поступка и игра формом такође су од великог значаја у Братићевом разумевању књижевног стваралаштва. Зато он и каже: „Игра формом увек је у првом плану. Вешт писац ће забити клинове у окоштале матрице форме да би добио ново. Стереотип, када се преудеси, постаје новина и откриће. Деструкција форме не удара у темеље жанра, она га само иновира и чини постојаним.” (238) Форма је „архитекта садржаја”. (224) При томе је важна и Братићева напомена о вези форме и грађе: „Форму не можеш тражити без грађе. ... Колико форма куша грађу, толико и грађа тражи своју форму. Колико материјал диктира поступак, толико и поступак тражи нови материјал. ’Форма излази из садржине као топлота из ватре’, каже Флобер. За писање је важно чиме и по каквом времену *йали вайру*.” (116) Цела је књижевност играње ватром: оживљава, прекаљује и оплемењује речи или их претвара у прах и пепео стварања.

Као што нема квалитетног дела без добре спреге грађе (садржине) и форме, једнако га нема без добре везе целине и детаља нити без укрштања појединачног и општег. А то значи и да нема „универзалног без локалног”. (241) Као што добар писац не треба да држи моралне придике, једнако је природно да, „нарочито у тешким временима” (273), буде „на страни свог народа и сваког доброг човека на овој планети”. (273) И у томе се огледа његова (по)етика.

У каталожком набрајању, понешто и у тумачењу кључних питања поезике која покреће Братић види се могући смисао овога текста. Наравно, реч је о малој расправи која се, пре свега, бави

промишљањем поетичких ставова Радослава Братића, значајних колико за теорију прозе толико и за експлицитну поетику овога приповедача. Остала питања која он покреће углавном су остала у другом плану. Друго за друге.

За завршницу овог дијалога са писцем и његовим погледима на прозу остављана су два важна запажања. Једно је запажање Умберта Ека, а друго је Братићево. Еко каже: „У зрелим годинама сам открио да о ономе о чему се не може теоретисати ваља приповедати.” (247) Братић опет, обраћајућу се свом саговорнику („читаоцу”), јасно закључује: „Знам само да је вреднија једна успела прича од свих разговора о књижевности, па и од овог нашег ћаскања.” (315) Ето формуле што мери вредност приче према расправи која се о причи може водити.

Оба става двојице писаца – Умберта Ека и Радослава Братића – блиска су у једноме закључку: одређујући се између приповедања и теоретисања, обојица стављају нагласак на приповедање. Тако у књижевности увек и бива. То потврђује и књижевна историја. Колико је поетика исписано само у времену хуманизма и ренесансе које је изнедрило неупоредиво мање великих мајстора књижевне речи од поетичара. И, још је важније од тога – изнедрило је и велика дела која су, сама собом, живи знак поетике те епохе. Ни данас није другачије: поетике се пишу делом, док су разговори о делима корисна поетичка надградња написаног и кроз дело оствареног знака. У томе се огледају домети и значај *Шехерезадиног љубавника*. Ова Братићева дијалогска расправа по свему је занимљива и зрела, разложна и поетички подстицајна књига. У оквирима књижевне мисли, ова расправа је златни пресек стваралаштва Радослава Братића.

ПАД У НЕБО МИРЈАНЕ ДЕТЕЛИЋ¹

Један од многих литерарних кључева, или, можда тачније, загонетки које Мирјана Детелић нуди читаоцу свог романа *Леџенде о несџанку* („Тардис”, Београд 2012), јесте у оригиналу дата комбинација Јејтсових стихова из *Пловидбе за Визанџију*: „Разорите ми срце... водите ме / Некуда у лукавство вечности” (превод Милице Михајловић). Први чланак петог стиха повезан је преко тротачке са другим чланком седмог и осмим стихом треће строфе у вапај, и песников и ауторкин. Неразмрсива мешавина података, поступака, колоплет историје и фикције, цитатног дијалога с претходницима у књижевности, али и у науци, и ироничног пастиша – боји особито први део романа Мирјане Детелић, насловљен *Доркаси* и сачињен од седам хронолошки поређаних приповедака. Ове релативно самосталне приповести у целину повезује судбина мистичног реда доркаса, учитеља, чији је домен била „магија, бела и црна, односно тајна наука о природи божанског принципа и њеним скривеним законима”. Они су, откривши камен мудрости, стекли способност да газелиним скоковима пролазе кроз простор и време, усмерени ка оној тачки у простору и времену у којој ће коначно нестати, сливајући своју енегрију у нову врсту – у *хомо универзалиса*.

Роман *Леџенде о несџанку* приповеда о камену мудрости и условној бесмртности коју он даје, о путовању кроз време и

¹ Истраживање на коме је заснован овај рад спроведено је у оквиру пројекта „Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности” (број 178005), који се, под руководством проф. др Горане Раичевић, спроводи на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, уз финансијску помоћ Министарства просвете и науке Републике Србије.

његовим парадоксима, о паралелним димензијама и чудесним преображајима, али ипак није „жанровски”. Поступци преузети од *fantasy* и SF жанрова, па повремено и поигравање обрасцима *dark fantasy*, постају поље за развијање зачудног и надасве привлачног приповедног ткања. На протејски жанровски идентитет указује и одредница у наслову романа. Легенде можемо посматрати било као фолклоризоване апокрифне и хагиографске приче у које се верује, било као категорију усменог предања, суштински обележену „истиносличношћу” иманентном овом жанру. Претпоставка о истинитости казаног део је структуре предања, иако је, истовремено, прати и стално колебање поверења у истинитост конкретне приче. Управо то је основ вишеструке функције предања – уметничке, социјалне, психолошке, религијске, а вероватно и разлог што се управо предање на различите начине уписује и у писану књижевност, често као загонетка и провокација. Ова сугестивна, динамична и жива приповедачка форма рефлектује заједничка социјална и историјска искуства и веровања заједнице којој приповедач припада; страх од натприродног; стрепњу пред различитим видовима религијског и социјалног огрешења и пред потенцијалном казном која чека јединку ако се својеволно издвоји из система заједнице. Драматизујући веровање, придајући му елемент непосредног искуства, позивајући се на учеснике, поуздане сведоке, или на сам простор (културни или природни свеједно) као доказ, предање преноси *веровање* – релативно дистанцирани објективни исказ о одређеном мишљењу, ставу или представи – у живу слику о историјској судбини, постанку или потенцијалном крају *наци* заједнице, породице, рода, племена, социјалне групе, казује о фантастичном продору оностраним *наци* свет и човековом амбивалентном односу према опасностима и даровима које тај продор носи.

Свега тога има у роману Мирјане Детелић. Сем прве и последње приповести у *Доркасима*, све остале су насловљене именима места у којима су се збивале, везане за реална историјска дешавања, па, у одређеној мери, и за реалне, историји познате људе и њихове судбине, што јесте приповедачки манир предања, али и модерне (псеудо)документарне прозе. У суштини, *Доркаси* се поигравају замагљивањем границе између онога што се одиста догодило и онога што се могло догодити, не толико по законима вероватности и нужности већ више по императиву приче сплетене око темељних људских страхова и надања. Прво и последње поглавље (приповетка?) овог дела романа, функционишу као формулисање хипотезе о природи доркаса (*I. Случај доркас*) и њено разматрање са становишта оног ко зна истину (*VII. Крај њлеменијих*

вещићина), доркаса Ауриге, за којег читалац сазнаје да је био не само редактор и приређивач појединих прича већ и њихов прави актер, или бар непосредни сведок догађаја, онај ко познаје стварни идентитет учесника.

Стилски *Случај доркас* представља духовити пастиш научног стила, али и есејистичке прозе и њених претензија на универзално ерудитно промишљање и филозофско уопштавање теме, тако да, бар у једном слоју, у великој мери одговара анегдотском поводу за писање, о коме сведочи сама ауторка: „Пре пет-шест година у шали сам једном пријатељу понудила да, за опкладу, напишем квазинаучни рад у којем ће све бити чиста измишљотина, али који нико неће моћи да препозна као било шта друго осим чисте науке.” Ипак, и ово прво поглавље, у потпуности стилизовано као *теоријски рад* имагинарног, али по много чему препознатљивог Арчибалда Крајса, историчара мистичких редова и симпатизера националсоцијализма, наговештава и друге, знатно сложеније аспекте романа који њиме почиње. То је, пре свега, природа легенди о доркасима и њихов могући дубљи смисао. Од тајанственог нестанка четрдесет девет атинских доркаса „у доба највећег грчког страха од персијске инвазије”, па до њиховог коначног преображаја, уливања у *хомо универзалиса*, свако оживљавање легенди о доркасима везано је за часове кризе, за суочавање приповедача који их преносе с крајем властитог доба, цивилизације, културе, религије, па, најзад, и човека и његовог света у целини.

Приповест о доркасима, овако гледано, настаје као сан доба које више воли универзалност хипотезе о бесмртности и спекулацију о путовању кроз време и преласку у паралелне светове, него суочавање са смртношћу и потенцијалном крхкошћу власти-те културе:

У коначној и заправо детињастој заљубљености у сопствени начин живота и модел света који нуди њихова култура, њима ниједном није пало на памет да су – користећи нова знања и моћи – доркаси могли отићи у неку другу земљу, други град, међу друге људе: тако је незамисливо њима било да се игде може живети сем међу цивилизацијским тековинама Грчке и Рима.

У завршном поглављу првог сегмента романа, индикативно насловљеном *Крај њлеменићих вещићина*, доркас Аурига, свезнајући приповедача, творац, учесник, сведок и редактор, први разоткрива суштинску илузорност и високу цену тог сна о могућем узмаку пред смртношћу свега људског.

Бесмртност доркаса је, како сазнајемо из целине романа, условна и привремена, њихова вечност је ограничена, а сазнање о неизбежности краја доводи их у сасвим људску позицију: „Тада сам неочекивано болно схватио шта се све не може кад нема више времена, колика је таштина уопште почињати и каква илузија мислити да нечим владаш од почетка до краја, ако постоји могућност да те неко у томе спречи.” Свако ограничено трајање, без обзира на то где су границе постављене – кратко је. На почетку трећег дела романа, из Теофилове исповести сазнајемо да су се, попут јунака Асимовљевог романа *Крај вечности*, и доркаси суочили са затвореним капијама других светова, а да је и њихово кретање по временској оси овог света ограничено. Свест о тој ограничености јесте казна (или награда?) за избор који су својевремено начинили:

Испред сваког спрата стоји чувар. Они изнутра га не виде, ништа не знају о њему, али споља ко дође, мора имати добар разлог да уђе иначе га врло грубо одбију. Ми, осим сујете и радозналости, нисмо имали ниједан други разлог...

Ауригина приповест даје и попис аркана које су се изучавале у храмовима доркаса, помињући их и као кључ смисла пет хронолошки поређаних прича које стоје између првог и последњег поглавља *Доркаса*. Ипак, за читаоца који покуша да их дословно примени, ови кључеви су од слабе користи, пошто својом универзалношћу могу пристајати свакој људској приповести. Свих пет поглавља насловљена су именима градова у којима се збивају и уклопљена у преломна историјска збивања. У поглављу/причи *Земун*, то је турско освајање Београда, али и анексија Аустрије из 1939, када је „Геополитичка канцеларија Рајха поново ... ушла у Бечки државни архив”, у коме је пронађена Сетијева исповест. Доркас који покушава да се ослободи терета властите бесмртности, тако што ће навести Сетија да га убије и отме му филозофски камен, из позиције приповедача-човека има амбивалентну улогу: или је нечастиви који искушава и наводи на грех или „најнесрећнији човек на Божјем свету”. У оба случаја исход је црнохуморни парадокс: да би стекао бесмртност човек губи душу као једини, ма како крхки залог те исте бесмртности, истовремено, они који су ту жуђењу бесмртност стекли и сами су јадни „ни људи ни богови”, који чезну за „мало смрти”.

„Прича о Катарини Кабога Коен”, која следи под насловом *Коштор*, збива се непосредно пред катастрофални земљотрес који је променио судбину Дубровачке републике. Јунаци приче, у

типичном маниру предања, вежу се за реалне просторе и стварну социјалну структуру града, па и за реалне људе, пошто фиктивни јунаци Марин Бућа и Серафино Кабога припадају породицама које су одиста живеле у Дубровнику и оставиле јасан траг у његовој историји. Та реална историјска позадина, ефектно оцртана, уз остало, Серафиновим страхом од стрица Маројице Кабоге (Марина Кабужића) и односима Дубровника и Котора, не служи само постизању илузије о истинитости, већ функционише и као начин да се депатетизује и лиши потенцијалног мелодрамског призвука прича о немогућој љубави Јеврејке и властелина, коју одржава управо то што је „немогућа комбинација опасна по живот”.

Јудитина кћер Катарина, коју с љубављу прихвата Никола Пима, доркас Аурига, права је јунакиња авантуристичке приповести о гусарењу и трговини робљем, која се наставља у приповести насловљеној *Палмира*, у којој се, истовремено, казује о смрти града и загонетном подземном граду, седишту разбојничке дружине Газелина река (*Bahr Al-Ghazal*) и светилишту доркаса. Опис левантинске пустиње спада свакако у најлепше странице овог и иначе лепо написаног романа:

Оне су бесконачни равни платои оивичени планинама до којих се не може стићи јер су увек једнако далеко, ма како дуго да им се прилази. ... Земља је плитка тепсија, танка линија на хоризонту који почиње одмах ту, испод ногу. Ако не пазиш, можеш пасти у небо јер те оно одасвуд обавија и покрива, савија се по ивицама и подвлачи под планине заједно са облацима, кад их има.

У причи о Газелиној реци и њеном из људске перспективе натприродном вођи Ал-Газал Газији, активира се Детелићкино искуство научнице, која је један од најзначајнијих истраживача усмене епике у земљи и региону. Дуговекост и многоликост разбојничког вође, у чијој се улози смењују различити доркаси, мушкарци и жене, недољиво подсећа на поступак којим се узорите епске биографије граде од сегмената различитих историјских судбина, покоравајући се на крају само поетским законитостима жанра.

Пета приповест *Дубровник*, својим заплетом, особито крајем и природом јунакиње Драгиње, Урсуле д’Орсо, која је, у ствари, доркас Афродита, подсећа на бајку, или бар легендарну причу у којој се под ликом мршаве, запуштене робињице крије натприродно биће, способно да казни и награди. Духовита је прича о бесмртници која се уплиће у породичне планове и сплетке око наследства, да би на крају недостојне наследнике лишила блага за

којим чезну, а сиротишту уршулинки оставила „ћуп злата непроцењиве вредности”. Истовремено, упркос ироничном тону приповедача, ово би могла бити и љубавна епизода између бесмртнице која се досађује (јер „вечност је тако дуга”) и смртника, који живи на свој начин: „Ко је добро познавао Николу д’Орса, тај је могао знати да њему кћерински статус Драгињин неће нимало сметати да настави као и дотад, онолико распусно и са истом насладом као и пре.” Духовита, маштовита прича, прожета је и овде искуством научнице која одлично познаје културне прилике времена и простора који имагинира, али и реконструише.

Шеста повест, насловљена *Београд* најдириљивија је у првом сегменту *Леџенди о настјанку*. Ако Афродита, у складу са именом, вишеструко улази у љубавне и авантуристичке заплете, Хера своју „велику незадовољиву потребу за децом” задовољава као заштитница, оличење самилости, али и смрти за Милана Кузмановића, чија мајка као тровачица бива осуђена на смрт, обележивши сина трајним неотклоњивим печатом. Под именом Грујице Новаковића, детета Грујице из хајдучке епике, Милан живи живот посматрача, симболизован у кајзер-панорама која стиже у Београд на самом крају 19. века. Приповест о свету „посматраном са стране” и панорама, непосредно асоцирају на Андрићеву приповетку *Панорама*, али у овом дијалогу није реч о непосредном преузимању већ пре о игри супротности. Андрићев јунак, приповедач, упоредо са властитим, још од детињства живи и живот имагинарних ликова које је видео у панорама. Детелићкин јунак из заклона слика гледа тајанствену „госпођу у белом, лица и врата покривених густом светлосивом чипком”. Она му, у сну, отвара увид у будућност, приказ зеленог острва и беле кућице на њему, који се на крају разрешава као болница на острву Видо. Грујица иза вела од сиве чипке стапа лик милостиве „госпође смрти” и своје давно изгубљене мајке:

Мајка у сновима имала је очи анђела, миловала га је руком у рукавици од најфиније сиве чипке и само њему, свом посебном младунчету, говорила тихо и нежно: „Све ће бити добро.”

Могуће добре и лоше последице сусрета с доркасима тематизује и други сегмент романа, под насловом *Умешинуће сџиране* и поднасловом *Altera pars или како је сусрећ са доркасима деловао на неке обичне људе*. Пет поглавља (пето садржи три „стилске вежбе” на тему балканске пророчице), причана су у целини техником сказа и у потпуности следе логику усменог предања, фабулата о могућим исходима човековог сусрета са вишом силом. И

овде долазе до израза научне преокупације ауторке, која се духовито поиграва маниром усменог приповедања и његовим, мање-више унапред задатим исходима, који почивају на дубокој вери у могућност да се са вишом силом успостави однос на принципу дар – ударје, на веровању у судбинску предестинираност човекове егзистенције, али и на дубоко укорењеном страху од сваке силе моћније од човека, чији дарови су увек потенцијално двосмислени, привлачни, али истовремено опасни. Тако се, у страху од нечисте силе, „Човек без о” одриче љубави и неспутане слободе лета, који му нуди жена за коју верује да је вила, али остаје и трајно запитан шта би било да се препустио. Сви јунаци овог сегмента *Леџенди...* суочавају се с Тамним Вилајетом људских жеља, у коме ће се кајати и онај ко узме и онај ко не узме.

Истовремено, приповедачко мајсторство ауторке прелази границе духовите мистификације и уноси у целину романа нове жанровске облике. Иако наглашено маркирано припростим говором „мале привреднице”, која је своје богатство стекла добитком на лоту, поглавље *Маџнум ојус* има и одлике врло добро скројене и вешто вођене SF приче о контакту са бићем из друге, паралелне димензије и његовом, овде срећном, исходу. Истовремено, новине из будућности, захваљујући којима јунакиња осваја добитак, непосредно асоцирају на филм *Повраћајак у будућности*, чиме се жанровски експеримент доводи на границу пародије жанра.

Трећа, завршна целина, *Друђи одлазак* хронолошки се враћа на сам почетак приче, на порекло доркаса из Аталантиног града, који страда у катаклизми, мењајући изглед афричког континента и зачињући, према *Леџендама...*, све потоње приповести о Атлантиди. И ова целина има мото из Јејтсове песме *Друђи долазак*: „Surely some revelation is at hand; / Surely the Second Coming is at hand” (у преводу Светозара Бркића: „Заиста неко откровење је ту; / Заиста Други Долазак је ту”). Дух песме у којој „свуд / Се свечаност невиности дави”, ковитлају се „сенке срдитих птица”, а у Витлејему треба да се роди незнана звер, прожима привидну лакоћу приповести о крају човечанства какво знамо и коначном, другом одласку доркаса, који се непримећено збивају у утроби Ртња.

Истовремено, незапосленом сликару и приученом кувару Јовану Добрићу, званом Ђани, његов далеки предак, доркас Теофил даје спис насловљен латинским: „Summa theologiae: Atalantis”, истиниту повест о крају Аталантиног града, који је грешком запамћен као Атлантис или Атлантида, па онда по логици „име је знак” везан за Атлантски океан. Прича о томе где је био, шта је, у ствари, био и како је пропао Аталантин град, подигнут на острву

у данашњем Викторијином језеру, духовита је кулминација приповедања о односу човека и више силе, које у различитим видовима прожима целину романа. Аталанта је градитељка и епонимна богиња града у који се насељавају људи које је она позвала и обасула различитим даровима, од побољшане генетске структуре, која даје дуговечност и физичку супериорност, до чудесних оруђа, која омогућују летење, лечење и неограничен приступ храни, али и једнако неограничену употребу у зле и погрешне сврхе.

Сукоб грађана и богиње не настаје зато што је она строго и захтевно божанство које кажњава, већ насупрот томе, због тога што она то није. Продужен век и повећане способности наводе људе да посегну за правом бесмртношћу. Неспособни да прихвате да ни сама богиња не може дати лек од смрти („и изнад богова постоји истанца *non plus ultra* – неумитан и неодољан моменат похабаности, истрошеност тела”), грађани желе божанство које пружа бар илузију да ће на дар/жртву узвратити уздарјем. А како је Аталанта божанство флуидне структуре, метаморф који мења и пол и врсту по властитој слободној вољи, свако жртвовање могло је значити угрожавање неког од њених облика. Детелићкин Атлантис, са његовим незадовољним размаженим становницима и богињом, која није довољно заинтересована да би се разгневила или светила („Аталанта је била бог у правом смислу, ни строг ни благ, умерено заинтересован вођа експеримента уживо”), настао је и као могући цитатни дијалог са Пекићевом Атлантидом. Насупрот супериорној људскости Пекићевих Атлантиђана, Детелићкини становници Аталантиса су „прави људи”, не у смислу супериорне хуманости, већ више као сажетак општељудских слабости и ограничености:

...људи су почели да стварају супериорне аутомате, полуживе робове и копије Аталантиних алата намењујући им употребу без достојанства и стварне користи. Кад би испунили своју намену, живи створови служили су им по јавним кућама и у експериментима са подношењем бола, за клађење на победника у борби до смрти, за усавршавање техника мучења.

Лишени божанства са којим се може остварити илузија размене, Атлантиђани тако сами постају окрутни боголики творци.

Ипак, одлазак богиње није део одмазде незахвалним поданицима, као што је дошла, богиња у једном часу одлази, вођена властитим импулсима и недирнута емпатијом или гневом: „... Аталанта се једног јутра подигла у вис, преобразила у велику снажну птицу, и одлетела далеко и високо да се више не врати.” Позиција

божанства коме је „свеједно шта они и како мисле” и коме не пада на памет „да се бори за њих или за положај међу њима” и позиција људи којих „има на претек” и који су „лако замењиви на сваки начин”, неподношљива је и потискује се у непрегледном мноштву познатих прича драматизованом визијом односа у којој обе стране једнако учествују, у којој човек, бар у причи о „ђевојци бржој од коња” може покушати да стигне и надмаши богињу.

Приповедање о пропасти која стоји на почетку („Одлазак богиње и каснија страшна пропаст Атлантиде нису само на много година завили људски род у црно, већ су и саму планету скупо коштали”), претапа се у завршном сегменту романа у причу о рађању нове људске врсте из циновских зелених јаја у којима је сазревала миленијумима. Добри цинови са звездом на челу су попут богиње метаморфи, могу мењати пол и врсту, а рођени су и постоје у паровима, унапред су поштеђени егзистенцијалне језе усамљеног рођења и смрти са којима се по својој природи суочава *homo sapiens*.

Ипак, коначна катаклизма човечанства почиње као утопијска прича о блаженој Аркадији скривене ртањске долине, у којој налазе прибежиште Јован Добрић Ћани и Сузана Шимон Чарли, археолошкиња, не нарочито успешна научница и врхунски теренски истраживач. До таквог краја води авантуристичка прича, умногоме грађена по моделу филмова о Индијани Џонсу (они се у више наврата непосредно апострофирају). Сви елементи структуре су очувани: тајанствени артефакт, ртањске таблице са ликом Леде, која и сама добија зооморфне карактеристике, њеним чудесним јајетом и мапом која води у утробу планине у којој се крије Атлантин пород. Истом приповедном моделу припадају и Олаф и његови тајанствени помоћници, па и Теофилов покушај да одложи властити крај и потенцијални крај људске врсте уништивши јаје уз помоћ Јована и Чарли, који су рођени с двоструким палчевима, као печатом Аталантиног потомства.

Приповедање је духовито и довољно напето, а упоредо с њим наговештава се и могуће питање је ли други и неопозиви одлазак доркаса истовремено и богињин повратак, сада у смањеном, људском лику, њене потомкиње. Чарли прави стаклене кугле, као светове за себе, гради везу лишену патетике („богиња се побринула за то”) и има мајчински однос према животињама и људима. Сем тога, она се у сну непосредно стапа са богињом:

На крају је почела да сања стално исти сан, птицу која се отискује са литице с вриском, а иза ње остаје отисак огромне канце са њене птичје стопе. Поставши једно са птицом, Чарли гледа свет

њеним очима, упија црно мастило ноћног неба и лети све више, ка звездама које су драги пријатељи, присна и позната места повратка кући.

Овим поистовећењем богињин чудесни пород припада и Чарли, постаје синтеза божанског и људског, лепа и чудовишна.

Лепа, а можда и чудовишна, синтеза оног што је бивало и бива и оног што се никад није десило са оним што се жели и сања – јесте, у целини *Леџенди о несџанку*, прича која претрајава све промене, као једини и најсигурнији вид човеку доступне бесмртности: „Зато што је добра прича као птица феникс, склона да се уздигне нова и снажна из пепела сопствене ломаче.” Роман Мирјане Детелић нуди се различитим читалачким стратегијама. Попут њене богиње структура овог дела је флуидна, оно се поиграва жанровима и стиловима, нуди различита разрешења и одговоре: од читања у кључу ауторкиних научних истраживања, преко уживања у чарима маштовитог приповедања, често артикулисаног као дијалог са књижевним претходницима, до филозофског трактата о пролазности и могућој природи божанског. *Леџенде о несџанку* нису дело које се лако отвара, али јесу пут који се с уживањем може прелазити више пута.

МАРИЈА ШИМОКОВИЋ

ЛИБРЕТО ЗА ОВАЈ СВЕТ

Поштоване даме, поштована господо,
Срећан јубилеј Матици српској и срећан јој рођендан!

У беседи која предстоји биће речи о речи, о песми, о времену и, наравно, о Јовану Јовановићу Змају као њиховој синтези.

Говорићу о времену које је било велико отварање века. Када се још није знало како ће се завршити сви снови, али су тумачења већ постојала. Многе ће ми ствари измицати. Али ви ћете их учитати, сигурна сам. У времену о којем је реч мислило се – ако је Цртач кише писао либрето за овај свет, нама је допуштено да га певамо. Све је личило на велики ателе у којем су људи кретали за слободним покретом руке. Драматургија је одавно устројила сва јединства у драмама, али су се најтеже сцене, мимо њих, тек очекивале. Неки су се питали – ко је отац круга? Њему се ваљало обратити. У време невидљивих збивања, како би нагласио филозоф, календар је бележио 1826. У тој су се години већ сабирали путеви ка великој синтези имагинације и снова, настајали су елементи једначине која ће тек касније, можда много касније, наћи смисао свог решења. У време када се рађа идеја лепоте као посреднику форме и материје, Шилер бележи: „Човек је потпун човек само када се игра.” Радикализам романтичне генерације говориће касније нешто сасвим слично. Време неће још мењати токове. Људи ће рулати по писти естетике безуспешно тражећи апсолут и конструкцију свемира. Поезија је већ као изворна апсолутна стварност била зазвала Новалиса, и у створеном јединству ње и филозофије све се окретало сну. Још увек смо далеко од оца психоанализе и Тумачења снова, али је велико отварање увелико у току. И у тренутку када Жан Пол назива снове нехотичном поезијом,

Шлегел размиче застор и каже да се уметност не креће кроз историју као кроз неку њој неважну средину. Стварност добија свој оквир. Ништа није изузето. Магична моћ сна још је пунија. Свет је спреман за прихватање нове митологије. О песнику који је пророк, о уметнику који се игра. О осећању које је једина истина. И сан тако хвата време за грабанц. Док се рву занос и иронија, естетика неће бити од велике помоћи. У том часу, зрелом пред цветање, дочекујемо рађање многих генија. Који траже Реч. Песма свему даје облик. У метафизици и поезији, знамо то, ништа није немогуће.

Сто и нешто година после оног првог датума из календара, Матица српска, која је из Пеште своју сеобу 1864. завршила у новосадском Платонеуму, уселиће се у ову зграду у којој управо тече говор. У бивши Завод за српску православну сирочад Марије Трандафил, зграду чији је пројекат уснио један Олимпијац, архитекта, по имену Момчило Тапавица. Нешто пре тог тренутка већ је у Будимпешти, у камен темељац Текелијанума, који ће племенити Сава Текелија завештати свима онима чији су снови у вечном покрету, бити положени текстови на два језика, српском и мађарском, на два писма, једнако читљивим, ћириличном и латиничном, да равноправно и заувек држе у равнотежи све оно што је питање духа, ума и мудрости. Име Текелијанума биће исписано на фасади српским и мађарским језиком. У Улици Veres Palne од 1838. стоји зграда, поклон великог нашег Медичија, али ће јој време смрсити конце, и после замора материјала, уместо ње изнићиће нова 1907. године по начелима и делима Шандора Фелнера. У њене ће дакле темеље бити утиснута двојезичност. Богатство и раскош које ваља упамтити. Јер сан о времену јесте време само. Светлост је одговор, песма је питање. „А ко беху они диви који су те напред звали, који су те ојачали, који су ти крила дали. То бејаху идеали.” Речи прикупљају своја уточишта, сабирају се а не одузимају, множе а не деле. Тако добијају своје метафоре. И како то рече Раскин, један од законитих очева велике синтезе, „Лепота непосредно делује на људе”. Лепота уметности и сна о њој ширила је своје досетке, примала у загрљај, помогла им да расту и постану део светске историје. Имена и презимена, наде и снови, мед и липе, врапци и славуји, рајски језици и праречи, све то у једној згради преко пута Николајевске цркве у којој су крштени синови Милеве Марић и Ајнштајна. Све се кретало ка потврђивању идентитета – уметношћу. А уметност је, како пише Финк, онтолошка шифра велике загонетке. И питам се, из овог времена, да ли се види добро оно време? И да ли се добро види Змај који се играо сном? И који је тако лако и непосредно исписивао

дијалог са детињством света. „Ко би чуо моју тајну тај би сме-ста с ума сишо.” Његове песме тако једноставно говоре о песнику који је видовњак и пророк. Као Вордсворд, као Блејк, као Раскин. Кроз његове песме детињства су учила да расту, корачају ка добром исходу. Његов дијалог са временом био је природан, његов рајски језик памтљив. И он је део оних припрема велике синтезе, времена сецесије, у којем ће свако, порозности упркос, наћи разлоге свога пуног живота заштићеног величанственом флорално-шћу. И добиће боју, влагу и разлог за следећи корак. У уметности Гаудија, Мунка, Климта, Ходлера, Ота Вагнера, Мехофера, Мухе, Саливена, Хорте, Жимара, Лехнера. Тако ће у преплету свих бити припремљено једно време које ће уметности донети много, можда највише – тај вољени, глорификовани, омражени и оспоравани 20. век. Пун ко кошница, а сав увек у тражењу. Одмах иза века у успону од кога смо почели. Ни тада се још није испоставило ко је отац круга а ко цртач кише, али уметност је онтолошка шифра велике загонетке, рекосмо већ. Стално приближавање тајни задатак је нас – уметника. Заводљив задатак, узбуђења пун!

Нека ту остане зарез, нека свако у себи настави ток овог кратког сагледавања нечега што се ни за неколико живота не може сагледати. Векови су минули. А ми смо увек на почетку. Чувари привида тврде да је стварно само оно што је измишљено. *Credo quia absurdum?* А „Шта је истина када постоји илузија?”

И тако... Реч сама путује светом и не боји се. Реч се собом описује. Опасује. У себе отискује. Реч себе обликује. Извикује. Из себе рађа. Препорађа. Изговара. И отвара. Она спаја. Она годи. Сунцу, ветру непогоди. И сва се у злато скрива. И уткива. Радост зрачи. Прекорачи. Тугу оре. Све до зоре. Онда стане у спокоју. Не знаш коју реч да узмеш. Толко има. Свугде је реч настањена. У лицима. Зарезима. Из ње светлост. У сновима. И на јави. Реч поприма боје твоје. У бунару видело је. Реч се песком обмотава. Сада спава. Будна виче. Дођи амо, дан се миче. У утроби сваке речи много речи. У свакој је једно семе. Увећано. Као време. Модел исти, закон стари. Буди лице нежној речи да удоми и да лечи. Реч је некад невелика. А од бриге расте, слика. Дечјој души мазна сетна. Ал некада, нека штетна. Док Змај лети, вири име. Да реч нову звезде приме. Буди вредан добре речи. И не клечи, и не јечи. Реч се собом умножава. Умножена сања спава. И рађа се усред бола. Њој је јава пола бола. Дреши снове, предказује. Учиш од ње кад изује, своју кору, своје тело. Видиш где је све почело. Реч је пуна, права мера. Кад се рађа испод пера. Игра игру снагу ствара. Каткад псује, оговара. Али пази, њена душа, није каква намигуша. Љуби своју склоност речи. И пази да чува, лечи. У песми је песма

нова. Змај прелеће изнад крова. Све долеће. И пролеће. И стихови. Усред речи цвеће креће. Лоших речи неће бити. Када у њих желиш скрити. Љубав, чежњу мало сете. Песма рађа, дођи свете. Увек нас је одржала. Песма наша, њојзи хвала.

Хвала и вама и Жирију што сте поверовали у Чуваре привида једнако снажно као када сам их ја писала стављајући у њих све своје снове. Настављајући дијалог у чија исходишта верујем, која бележим и делим са вама. Дијалог са временом.*

* Реч приликом уручења „Змајеве награде Матице српске”, на Свечаној седници Матице српске, 16. фебруара 2013. године.

ЂОРЂЕ ДЕСПИЋ

ПЕСНИЧКА АЛХЕМИЈА

Иако време одмиче, чини се да нимало не бледи утисак да је у разноврсној прошлогодишњој песничкој понуди, која по безмало једногласној оцени критике већ дуже време представља онај бољи, квалитетнији део савремене српске књижевности, с правом издвојено песничко дело Марије Шимоковић *Чувари њривида* („Круг”, Београд 2012). У контексту укупног ауторкиног стварања оно представља пример плодног дозревања које на различитим равнима своје поетичко-естетске и лирско-филозофске остварености просто плени уметничком убедљивошћу.

Од књиге *Сам човек* из 1972. године којом започиње свој поетски развој, и написавши до сада десет песничких књига, Марија Шимоковић неговала је различите форме. Неговала је и форму песничких минијатура, и облик који би могао да се подведе под класичну лирску песму, али чини се да је њена поезија ипак непрекидно нагињала ка дужим формама, ка виду „распричаних” песама, неретко циклусно уобличених. Практично, готово да у ње нема књиге која би занемарила тај дужи, дискурзивнији облик, и мада су се и раније могле препознати одређене знаке, тек са последња два остварења постаје јасно да је Шимоковићкин израз некако природно тежио ка поеми, жанру којег су у српској песничкој традицији плодно обележили Бранко Радичевић и Милош Црњански, Скендер Куленовић и Оскар Давичо, рецимо, док је у новијој поезији негована на првом месту у стварању Матије Бећковића. Као да су се тек у скорије време стекли услови да се сви они елементи из песникињиног претходног опуса – које је читалац доживљавао као фрагментарне специфичности – најзад дају у форми која обећава и омогућава њихову поетичко-естетску обједињеност. И раније је, наиме, ауторка посезала за

тематизацијом градских амбијената (Суботице, Сарајева, или Будимпеште), и раније се у својим стиховима ослањала на митопоетске елементе, на различите културно-историјске референце попут оних античких или библијских, и раније се код ње могао препознати мотив путовања, васкрсавања прошлости и тенденције ка вечности, те спајање личног и универзалног плана, али тек ће у *Киновару* из 2007. године и, посебно, у *Чуварима њривиде*, ове песничке аспекте настојати да здружи на темељима једне аутентичне уметничке концепције.

Поема Марије Шимоковић чита се с неочекиваном лакоћом, у једном даху. Њом доминира лирско начело, првенствено узроковано флуидним, разливеним песничким говором, који односи превагу над оном хронолошки ускомешаном наративном окосницом. У њој нема узрочно-последичног низања мотива, него је пре на делу нешто што би се најпре могло одредити као фрагментарно надовезивање песничких слика. Мада делује другачије на први поглед, њена асоцијативност ипак није потпуно лирски слободна, већ је прецизно одмерена и усмерена ка суптилном истицању неких важних тематских линија које се и у овако расутој поеми могу јасно издвојити. Тако се од првог певања може пратити један заносом испуњен однос лирске јунакиње према Уликсу, који иако чудесно дошавши из „распуклине у времену” постаје њена примарна реалност до самог краја. Уликсов долазак, наслућује се, није случајан већ јунакиња према њему, као према виду призване чежње, од почетка успоставља однос пун емоционалне присности и душевног препуштања, придајући овим стиховима јасне особине љубавне поеме, што је први али не и једини жанровски утисак који *Чувари њривиде* изазивају.

Наиме, не сусреће се често у савременој српској поезији уметничка опредељеност да се представи многоструко егзистенцијалних равни, као што то овде чини Марија Шимоковић. Преплитање садашњег, прошлог и ванвременског, реалног и имагинарног, митског, ониричког и оностраног, толико је у овој поеми истовремено и природно и свемоћно, да је у потпуности у функцији афирмисања једног посебног сензибилитета који би најпре одговарао нечему што бисмо означили као *маџијски лиризам*. То је лиризам који се имагинацијом не завршава на два димензијама, већ настоји да сугерише и ону дубину својих визија, тежи да учини живим метафизичке просторе и координате којима се креће да учини живом песничку слику, да оваплоти сам феномен речи.

Шимоковићкина поема, рекло би се спонтаније, па и убедљивије у односу на *Киновар*, наставља да извлачи линију преплитања реалног и имагинарног плана, развијајући се у правцу

представљања збиља зачудног света песничке имагинације. Драз света који се овде конституише садржана је у надреалној отворености оне реалне према другим димензијама, па се тако референце које упућују на реалитет Београда, попут Калемегдана, Каленић пијаце, Ушћа, Кнез Михаилове, Музеја савремене уметности, Небојшине куле, куће Драге Машин, споменика Сибињанин Јанку, Цркве Свете Петке, Храма Светог Саве, Бранковог моста, па чак и рибара Рената који је спасио толике утопљенике, укрштају и са оностраним искуством, и са ониричким, и са оним имагинарним простором који предводи поменути Уликс, један од највећих античких хероја, па и свеколике књижевности. На овом нивоу чини се да лежи сугестивна снага *Чувара њривида*, где текст постаје густо поетско ткање које симболички сведочи о свемоћном синхронизитету различитих егзистенцијалних планова.

На равни увиђања проблемских и композиционих аспеката ове поеме, међутим, овде се неизбежно намеће онај по Камију једини прави филозофски проблем – мотив самоубиства – који, иако касније уведен и дат некако ненаметљиво, заправо има кључну улогу, јер тек он јунакињи кроз искуство смрти доноси ону „распуклину у времену”, односно сусрет са Уликсом и улаз у чудесну и свемогућу временско-просторну димензију. Хомеров јунак је јунакињин спасилац и постаје једини саговорник у надреалним шетњама Београдом и „доњим водама”, шетњама пуним миља и ведрине, али је и њен водич ка вишим сферама или „горњим водама” у којима је наслућен смисао живота. Може се рећи да овај мотив, иако композиционо развезан, представља заправо покретачку тачку поеме која је својим оностраним путовањем усмерена ка досезању и открићу суштине на којој почива свет. Због тога *Чувари њривида* осим што су љубавна, уједно су и поема о трагању за смислом, па и целином живота.

Заправо, њене тежишне идејне тачке налазе се у Уликсовим поетско-флуидним дијалогским деоницама, и оне су основа апсолутног духовног разумевања двоје Шимоковићкиних јунака. Кроз њих Уликс преноси мистична сазнања о свету сачињеном од времена (у плуралу), о метаморфози прелажења из облика у облик, о односу имагинарног и бесмртног, о *живој речи* као основи света, али и о води као алхемијском елементу и услову свега. Вода као симбол јавља се у поезији Марије Шимоковић и раније, на пример у *Међуречју* из 1998. године, док овде важни топоними „доњих” и „горњих” вода симболички функционишу као женски и мушки принцип, односно као темељне тачке космогонијског принципа. Отуда безмало непрекидно варирање и наглашавање овог доминантног мотива: у води и из воде одвија се клијање и

рађање, она је обновитељска формула човека и света, у њој почиње сваки преображај, она је елемент у којем се сустичу и сажимају сви потоњи облици, она је света супстанца бесконачности и бесмртности.

Скок лирске јунакиње у Саву с Бранковог моста, тако, нити је пад, нити је крај, већ припада иницијацијској теми и почетак је једног и духовног и душевног успињања јер овде вода дејствује оним што симболизује: животом. Падом у реку започиње једна свемоћна представа васкрснућа, која кроз онострану спознају води ка спасу и радости, симболично оглашеним у завршним стиховима и звонима са Храма Светог Саве. У том правцу ова поема оцртава своју лирско-филозофску линију значења у којој се сустичу космогонијски, божански и песнички принцип стварања, те она тако постаје и поема о преображају и чуду живота, јер пева о новом животу јунакиње, али је истовремено и поема о чуду саме имагинације и песничке речи које се *дешавају* јунакињи у сфери једне надреалне егзистенције. У том кључу треба читати њену прецизно изведену композициону структуру која симболично одражава овај тројни принцип, јер *Чувари њривида* имају 12 певања, колико је и месеци унутар једног родног годишњег циклуса, док 7 песама унутар сваког певања симболизују процес Божјег стварања света, што су све важне асоцијације и на рођајне, и на творачке аспекте ове поеме.

Чувари њривида своје мистично путовање и надреално лирско трагање за смислом живота и тајном преображаја завршавају у духу спознаје да је *реч* онај основни и свети елемент света. Песнички доживљај речи и језика у својој суштини не разликује се од чувених јеванђеоских речи, и песничко искуство почива на вери у магијску моћ језика, на нади у њену творачку и обновитељску функцију и света и смисла у њему. Ова поема у себи преплиће свест о та два стваралачка начела, божанском и песничком, јер у оба случаја свет бива *изговорен*. Отуда у контексту вртложне наративне линије у којој се преплићу јунакињин скок са Бранковог моста, затим мистично сабирање свих времена и димензија у један једини дан, те чудесно успињање своје јунакиње ка вишим сферама, ка спознаји смисла живота и света, *Чувари њривида* показују још једно своје обличје, представљајући се и као поема о спасењу. Звона са Храма Светог Саве на крају оглашавају и ту радост, као и радост љубави између јунакиње и Уликса, чији духовни и метафорички плод постаје управо сама ова поема. У томе и јесте лепота и заводљивост Шимоковићкиног остварења, јер се као поема непрестано мења, протејски приказујући своје разнолике тематске планове и семантичке облике.

Отуда се без пуно двоумљења може нагласити да је кључно композиционо начело за којим Марија Шимоковић посеже оличено у начелу асоцијативног варирања мотива. Но варирање се овде не односи само на један или два, већ на читав низ мотива, и у уметничком погледу врхунски је организовано и артикулисано. Уколико се присетимо присуства оних најучљивијих мотивско-тематских струјница, попут мотива љубави, мотива трагања за смислом живота и доживљајем целине, затим мотива воде, клијања и рађања, мотива преображаја, мотива чуда и новог живота, мотива вредности имагинарног и „живе речи”, мотива вечности, коначно и мотива спасења, увидећемо да њихова права функција лежи у савршено оствареном међусобном преплитању које и условљава ону неухватљиво изнијансирану тематску полиморфност *Чувара ѝривиде*. То преплитање одаје утисак свепрожимајућег јединства, утисак да је „све у свему” како то истиче легендарни алхемичар Фулканели, због чега ова поема и плени јер мајсторски фингира алхемијски спој поезије и творачког принципа. И збиља, може се поуздано тврдити да је сваки од структурних слојева *Чувара ѝривиде* понаособ уметнички убедљив, но пуни естетски домети извиру тек из њихове функционалне усклађености и кореспонденције.

Сагледавајући опус Марије Шимоковић од њених првих стихова до данас, *Чувари ѝривиде* без сумње представљају круну песникињиних стваралачких прегнућа. Комбинујући монолошки тон поетског сведочења са ненаметљивим и испрекиданим дијалогским деоницама, онеобичавајућу имагинацију са субјекатским визијама и сензацијама, остварујући једну спонтану и утишану ритмичко-мелодијску линију, присну и течну језичко-стилску експресију, и најзад, сугестивно градећи једно неосетно преливање светова који овде упоредо егзистирају, Марији Шимоковић полази за руком да у своју поему с лакоћом увуче сваког читаоца пријемчивог за чудо.

Исписати поему која је у својој лирско-филозофској линији усмерена ка откровењу тајних структура света и божанско-песничке њихове основе, која своју магијску упечатљивост црпи из доживљаја егзистенцијалне неукотвљености, која нуди увид у надреалне лепоте и мистичне истине, чија имагинација тежи искуству мита и досезању вечности, која о алхемијским суштинама света проговара врхунски артикулисаним песничком алхемијом, која у свом емоционалном регистру нуди само опијени занос и чежњу, љубав и веру, топлину и присност, исписати дакле такве стихове а ниједном не пасти у банализујуће или преамбициозно, сладуњаво или тугаљиво, може само потпуно зрео песнички

дух. У *Чуварима привида* Марије Шимоковић добили смо не само изузетну обнову жанра поеме, већ и песникињу чији аутентичан сензибилитет и стваралачка убедљивост припадају највишем могућем реду.*

* Реч приликом уручења „Змајеве награде Матице српске”, на Свечаној седници Матице српске, 16. фебруара 2013. године.

МАРИЈА ШИМОКОВИЋ

СТАЛНИ ПРТЉАГ

Разговор водила Радмила Гикић Петровић

Радмила Гикић Петровић: *Роман* Сценографија за ветар *омаж је дејиньсџиву*. У истом роману *ишцејте о мајци, баки, татаи иид*. Било би *интересантно* да нам на *почетку разговора* кажете *нешто о Вацем дејиньсџиву, о радосџима, ишугама и одрасџању*.

Марија Шимоковић: Детињство је двориште са малим песком и тишином која је владала после изласка сунца. Имала сам срећу те је то двориште расло са годинама и људима који су ту свраћали. Мало детињство протицало је у узбудљивим распону између *Полишкиног забавника* и једне старе Библије која срећом није била у дајцест издању. Призори које сам покушавала да докучим из ове лектире објашњавали су себе у малој кухињи поред петролејке од које сам добијала жестоке главобоље. Деца ваља на време докуче да кућа од набијанице са трском којој сваке године скидају претходну, да мирис земље у дворишту после кише и љуљашка испод огромног дуда вреде само уз додатак проницања у дубину бунара у којем се огледа дрвеће. Цело се то двориште дешава у једној питомој равној улици са ушореним комшилуком и вечерњим журкама пархетних бака на клупицама без наслона. И још мирише на патроне од барута спремане тати за лов, узвике берача дединог винограда и огромне количине песка које су се претакале из дана у дан, из маминог питомог осмеха у татине рвачке мечеве. Бака је била једнако ту да чува двориште, да сценографија не буде поремећена, и из њених модрих очију увек су нас походили они којима смо се највише надали.

За Вашу прву песничку књиџу Сам човек (1972) карактеристичан је слободан стих, одсутство интерјункције, добар осећај за ритам – у минијатури „али често и врло распричаној песми” (В. Павковић). Заправо, прошло је 40 година од прве збирке. Ни мало ни пуно распричаности/распеваности, а како је настала прва збирка?

Мој први уредник Лазар Мерковић сакупио је расуте стране свега што сам исписивала годинама уназад, поређао то тако да је све изгледало боље и другачије, однео у штампарију „Панонија”, и једнога дана фијакер и Лаза стигли су пред моје двориште. Цела породица је учествовала у свечаној промоцији настанка нечега из ничега. Књига је била на додир лепа. Наликовала је дивљем кестену. Слагана ручно, с много нежности у штампарији „Панонија”. Лаза је бдео над њом непрекидно. Од тада траје наш дијалог који никада нисмо прекидали. Кроз све ове равне и криве године које су се споразумевале књигама. Његовим и мојим.

Кроз збирку песама Ишчекујући Јону (1976), условно речено, прожећ је лик Ваце кћерке Јоне. „Погледај у себе / И видећец / Како је свемир велик”, стихови су из наведене књиџе. Да ли сће Ви у овој збирци увели митолошке елементе, и нашли ослонац у античком миту и Библији?

И Јона је име из Библије. Када је стигла на свет много раније но што је предвиђено, ваљало је успелити силе с највишег места да остане ту. Била је мајушна као кап росе на листу ђурђевка. Добила је име да је чува и песме да јој дају чи, животворну енергију. И док је време борбе за живот ишло својим сокацима, било је смејања и плакања, молитви и дрхтања, а лирски субјект препаднут пред неманима препознао је поруку у ноћима без сна – да дубину треба тражити у висини и висину у дубини. И то није био ескапизам, то је била реалност од које се није одустало.

Ваца „Песма настаје када се пишаше” – нпр. „црта је иза текста”. Да ли објашњење налазише: „Да се иза те муке назире нешто тако лепо као песма, да ли хвацац вибрације универзума у своје перо које опширици у таквим ноћима”? Или када кажеше: „О естетском предмету и естетском акту. Уметник зна: док траје, сваки уметнички процес заправо је ходање ка целини.” Да ли некада аутор/песник буде изневерен?

Човек мора да се определи између две одлуке – да живи као да ништа није чудесно или као да све то јесте. Та ми је идеја Светог Августина дала могућност да изаберем ово друго. И пријавим свој стални боравак у песми. Дешава се да ствари измакну контроли, да као у неком великом авану звезде буду смрвљене у прах, да песник ухвати у шаке тек песак, али загледан у њега схватиће колико је он слојевит, препознаће његову структуру кристала, сјај који му поклања само један сунчев зрак када падне преко зрна, и схватиће да је увек на добитку ма како карте падају. Песма је и прибежиште, песници су често азиланти од живота. Али песма је толико јака, она непрекидно себе ствара, она је део ишчупан из срца устројства целине, она вас обузима када се најмање надате и увек је ослонац. Изневери само ако ви њу зовете, јер је основно правило да она зове вас.

Не бој се, ту сам (1980) *поемично орђанована збирка, где се, поред остало, пресећаше студентских дана у Београду, сусрећаша са Босном, и Панонијом. Како су ишли студентски дани?*

Богато. До тада сам, углавном, сретала књиге, тамо ми је судбина уприличила сусрете и са њеним ауторима. Књиге су почеле да говоре њиховим гласовима. Један од најузбудљивијих сусрета био је када се Милош Црњански вратио из Лондона. Па креативна радионица са Мијом Павловићем. Онда представе Атељеа 212 – *Радован Трећи, Шизалофа Љубаф, Чекајући Годоа*, цео репертоар сам неколико пута протресла, авангарда, слике, призори ширења света. Више ништа није могло да стане у један дан. Ноћи су се скратиле, снови су постајали стварност. Кроз двориште Капетан Мишиног здања и амфитеатре пролазили су непролазни – чика Миша Ђурић, Лазар Трифуновић, Вељко Кораћ, Александар Крон, Платон у црној ролки. Концерти су били надомак као и књижевне вечери – ту на Коларцу. Звезде су биле надхват руке, а путеви никад нису изгледали бескрајнији. Путовало се а да се из дворишта није померало.

Исте године објавили сте збирку Мајстор жудње (1980). Један циклус посвећен је Сарајеву, али и феномену Субојнице „као културној средишти и месту живог, а за песника и пресудно додиром више култура”. Ви сада живите између Београда и Субојнице, која је чист моћив у Вашој поезији. Шта сте изгубили преласком у Београд, јер изгледа да је Субојница и даље важе „културно средиште”?

Никад се не губи оно што је у вас учитано. Сваки прозор, призор, поглед кроз одшкринута врата, у очи које су вас разумеле, у књиге које сте понели у себи, додире, куће, сокаке и дворишта, све то је стални пртљаг са којим се путује. Идете и носите сваки детаљ са собом. Праштате и тражите опрост, волите и одустајете, све се то дешава у неком оквиру врата, града, пејсажа. Ако су сви које волите уз вас, ако се ваш круг око лампе шири са сваком новом освојеном географијом, ако се свему враћате увек испочетка, онда сте на добитку. Понекад је добар тај одмак, тај отклон од неких кућа, споменара или дијалога. Јер радост сусрета је тим већа. У мени траје многострукост људских веза које се настављају кроз писма, телефоне, сусрете изненадне или планиране. Надахњују ме истости и различитости, шифре које су код сваког другачије, амбијенти који су налик на моје а опет своји. Покушавам да пренесем све своје у туђе, и тада опет освајам део нечијег амбетуша, бунара, детињства, доживљаја града у који улазимо, и он постаје мој али не без мене. Са свим оним пртљагом о којем сам вам малочас говорила. И бивам освојена.

Александар Ристић је примећује када је писао о Небеском бициклу (1987), да је главни јунак ове збирке град који носи различита имена: Дубровник, Загреб, Суботица, Будимпешта... Да ли је град у Вашој поезији реалност, али и симбол-лабиринт у који се зашварате и који Вам омогућава да се ту искажете?

Сваки град има свој ритам. Сећате се Кандинског? За њега је свака боја имала свој звук. Ја често ходам кроз неку улицу и моја се стопала радују што су баш ту у том тренутку. Живети сваки тренутак у његовој пуноћи, можете било где ако сте пронашли средиште. Моје средиште је песма, вири из ње на све лампе у/пред прозорима, у нежност коју котрљају наречја, у сваку нову реч коју чујем, у пријатељства и љубави, у облике кућа које умет да волим само због неког узбудљивог детаља. Свако место је град само се одазива на друго име. И свако место има трг на којем се људи кад тад сретну.

За књигу Пољубац Густава Климта (1993), (изабране песме), Богдан А. Појовић истиче Вашу способност да се у оба облика искажете на аутентичан и сваке пажње вредан начин, „шумаћећи њеном појребом да се домогне чисте лирике”. Која је Ваца поезика?

Могла бих је открити реченицом Дорис Лесинг: „Живот је мала божја писаћа машина.”

Књиџу Међуречје (1998) многи критичари издвојили су као једну од Ваших најусијешнијих збирки. Ваши кореспонденцији у овој књизи су Јозеф Нађ, Геза Чаји, Бела Хамвац, Данило Киш. Да ли је предуслов био да су и они били везани за Суботицу, или сје ироницили и друже додирне шачке?

Ви сте навели само врхове. Има ту још много дивних људи за које је чуо само њихов круг. А припадају граду колико можда ни не можете наслутити. *Међуречје* је имало задатак да укаже на чињеницу да је центар света ту између Дунава и Тисе, да је то наш Плодни полумесец како су Месопотамију још звали, да врхуни у улози песка кроз историју и географију, и да никако не смео заборавити како у мноштву култура и порекла, у разликама, треба тражити ону узбудљиву многострукост, ону сложеност наших осмеха и сазвучја која су само за нас карактеристична. Срећом те су велика имена, свако на свој начин везана за *Међуречје*. Хамваш преко превода Саве Бабића, Данило Киш чињеницом свог рођења баш у Суботици, Јован Ненад Црни устоличењем прве тврђаве, куле око које су се потом дуго времена развијали градови, а ту се подразумевају и сви они који су били или ће бити у мојим књигама, у историјским читанкама, а оставили су свој ДНК овако или онако као завет равници. Тако историја света постаје наша историја, у песми је све могуће, а реч се, обично, обистињује. Ако је права.

Колико је на Вас утицала источњачка култура, поред огромне литературе, да издвојимо неколико књига: Ји Ђинг, Шљивин цвет у вази од злата, Златни цвет, али и Мицима и Куросава?

У једном од мојих кључних снова саопштено ми је да сам Јапанка. По природи ствари одувек сам више веровала у снова него у стварност. Уверљивији су и носе ниво и слојевитост, али и шифру тајновитости која одговара уметности. Тај, и још неки крупни снови раширили су мапу мог бића на целу постојећу географију. Уверење које од тада носим објаснило је и моја ранија искуства на јави, те је тако невероватна привлачност коју сам осећала према чудесном обухватила и књиге и ауторе које наводите. Веровање у пророчку моћ уметности блиско им је, колико и песми. Чује се шум времена, ништа не умире и све може да се до-

годи поново. Човек је увек на почетку, чудесно је тренутак између сваког новог откуцаја срца, а златно доба је на свом врхунцу.

Ваца прва прозна књиџа Сценографија за ветар (2002) је роман где су ветар и песак на неки начин главни носиоци радње. Књиџу сће писали током бомбардовања 1999. године. Како сће се у то време, пре десетак година, одлучили за прозни исказ?

Мада ово није прилика за решавање жанровских загонетки, *Сценографију за ветар* нисам замислила као роман. Време је било у квари и речи нису хтеле да се ломе у стиху. Наставиле су да теку до краја реда, да се множе а не сажимају, да дижу бедем који је ваљао – да чува страх подаље и дају наду. Јер песма се не пише из празног срца, нити из времена када је небо доле а земља горе. Не зато што то није ред, или зато што музе ћуте. За мене бар, писање у тим временима која су личила на присилну мисао, већ стварање склоништа. За све који су читали и на тренутак престали да се боје сакривајући се у текст, и за мене наравно. Јер писала сам и за новине. Људи су се јављали телефоном, неки које годинама нисам чула, захваљивали се. То је било као заједничка молитва. Неизрецивост тренутка. Јер, да сам га изрекла остала би трајно, повукла ме је у сигурно склониште, у детињство. Тако је, сваког јутра у четири, почела да се рађа *Сценографија за ветар*. По унутрашњем сату књиге куцало је време настанка, али је књига довлачила једно друго време – доба безазлености и блискости са собом и другима, када је сваки страх могао бити отклоњен и самим доласком родитеља кући. Та два времена преклопљена једно преко другог, учинила су да оно што је заиста моћно однесе победу – јер није залуд речено „Јака као смрт је љубав”. А има ли нечег већег, целовитијег и моћнијег од љубави детета?

Бродски је рекао да „кад песник почне да пише прозу, то је увек добитак за прозу”, а Теофил Панчић (Време, 19. децембар 2002) поводом Сценографије за ветар забележио је да сће „довољно самосвено и сигурно, углавном обуздавајући Порив За Певањем” исписали без „самосажалне баналности” успешан роман. Да ли је проза распрличаност, а поезија сажимање; или: шта не можеће исказати стихом, а шта прозни исказ за узврат нуди?

„Уметност је онтолошка шифра велике загонетке”, да цитирам Финка. Та потрага за светом унутар себе и потрага за собом унутар света и себе, увек је унутрашња нужност. Свет уметности је за мене недељив. И сем света снова, који ту негде и припада,

нерадо признајем све друго. Све стане у малу песму и велики роман, та енергија која покреће боје да се мешају, камен да буде обликован, музику да тражи свој број. У уметности нема граница. За уметника све је уметност. Или то ништа није. Проза или поезија? Не знам одговор. Једно улази у друго, једно из другог поизилази. Мислим да је и форма облик који та унутрашња нужност диктира. Играти се том чињеницом, и то је уметност. А шта је она него апсолутна слобода и самозаборав игре. Одсуство времена и простора из самог тренутка рађања дела говори о нашој апсолутној слободи или потпуној потчињености оном што радимо. А то је игра која је доминанта сна и уметности.

Да ли нам нешто можете рећи о песми исписаној на пасошу у време виза?

Протест против граница тако својствен уметнику, то је била та песма. Била је то идеја Александра Гаталице, да у своје старе пасоше, својеручно, упишемо песму. Сјајно, зар не? Но, мој „случај“ ће најмање остати запамћен по песми... Прича је дужа али ћу покушати да будем лапидарна у исказу. Своју сам песму уписала, сасвим случајно, у тек добијени, нови новцати пасош. На питање најнадлежнијег на месту на којем се та документа прибављају – да ли ми је познато да сам оскрнавила државни документ, што ми, наравно, није падало на памет после оноликог чекања на њега, одговорила сам, притешњена силом истине: „Али, песма је тако слатка!“ Срећом, човек о којем Вам пишем имао је смисла за поезију и грешке на којима се учи, те је тако, у стилу целе Гаталичине акције о имагинарности граница, нестала још једна између могућег и немогућег.

Егон Шиле, Мунк и Климт прожимају се кроз Ваше песничке књиже. Већ само њихово помињање, као да даје и боју и јачину свакој написаној стиха. Зашто сте се одлучили баш за ове, свакако велике уметнике?

Суботица је град сецесије. Успламтеле боје, јаке емоције, уврнуте линије. Све је то расло заједно са мном, у мени. Тако сам после у сваком граду у којем бих бивала била најпријемчивија за људе и године које су биле карактеристичне за овај правац уметности који је, трајући кратко, оставио невероватно јаке рефлексије свугде у свету. У недоречености декорације тражила сам путеве ка тајнама, знала сам да сам тако део нечег што је бол, страх и празнину претварало у уметност. Ставити цвет на зграду

и оставити га ту да би се изазвало цветање усред општег већења, зар то није неисцрпан извор говора уметности? Зауставити страх, заштитити све од оштрих бридова догађаја, жестоких призора мекотом линије и снагом боја, помешати крв и биље и створити илузију кретања кроз време – био је то задатак који је сецесија урадила уместо свих оних који то тада нису могли. Ламентирати да ли је она кич, данас, а не видети контекст у којем је настајала, борбу коју је изборила, једнако је као тражити од слепца да слика. Е ту сада долазе ликови из Вашег питања, и многи други, ту је наравно и експресионизам тесно везан али горчи, сецесија је нешто што ме заиста везује за моје детињство у којем нисам разумела оно што ми се данас чини да сам близу да схватим. Али још трагам за тајном.

За поему Киновар (2007) добили сће награду „Бранко Миљковић” у Нишу. Соња Веселиновић је записала (Поља, бр. 450/2008): „Ваља учинити видљивим оно што је скривено тајанственим, оно што је видљиво. Само то јесте посао мудраца”, (Бернард из Тревисана, алхемичар из 15. века). Да ли можемо рећи да Ви поезији прилазите као алхемичар?

То што наводите је мото књиге. Иначе, Соња Веселиновић је написала, без претеривања говорећи, сјајан текст о књизи који ме је истински обрадовао. А што се Вашег питања око алхемичарских приступа тиче – одговор би могао бити да је стварање сваке уметности алхемијска радња. Покушај да се добије Веледело. И да се, као у правом алхемијском процесу, на крају промене десе у алхемичару самом. То је долазак до Сопства јединим правим, додајем и најузбудљивијим путем, путем уметности.

Вац дружи роман Велосипед господина Вермеша (2010) прича је о Лајошу Вермешу, интелектуалу и чудаку, из италијанске галаксије. Да ли је то лична или колективна историја?

И једно и друго, као и свака књига. Суботичку опседнутост сецесијом покушала сам да посадим у књигу. О човеку тог времена, сецесијском лику, који је прерастао град и постао део света. Његова судбина није нимало весела. Он је типични представник борца за друге којег за кратко време одбацују да би његов пут наставили као свој, поричући икакве везе са аутором. Лајош Вермеш је једна од оних фигура рођених у малом граду која је обележила век, а да му, сем једног неуспешног споменика, и једна годишње награде за спортисте, није остало трага. У књизи му

Суботица приређује симпозијум, и притом се у интервалима приче о њему, одмотава свитак бића данашњице са свим особеностима које носи. Ту је и лик мог оца, и ликови још неких знаменитих Суботичана, који говоре о Вермешу, ту је и Хамваш, ту пулсирају и Суботица и Палић прострти као на длану. И ту смо негде и сви ми.

За књигу Чувари привида (2012) добијеница сѐе Змајеве награде. Чесѐо Ваще ђесме долазе на ивицу: ђесма/ђоема. Бођдан А. Пођовић: „На ђрви ђођлед нарађивне, кадђод налик ођеваном дођађају, или сђиховној ђрочи са комђоненђама фанђасђиђке, ђесме Марије Шимоковић ђреवासходно делују фиђурађивном енерђијом. Уз ђзв. слободним, међриђки консеквенђно обликованим сђиховима и сђрофама уједначенођ облика, на чудесан начин се укрђђају времена, ђростђори, ођђђа кређђања и ђојединачне судбине, наузђлед ђеђђко сђојиве ђеме и значења – увек виђени кроз искусђиво нађеђ века, из ђозиђије ђеђовођ краја.” После највеће награде за ђоезију, ђђђа има ново у Вађђој ђесниђкој радиониђи?

Сабеседништво са Богданом А. Поповићем, којег, не без разлога, наводите већ други пут у овом разговору, искуство је какво песник само може пожелети... Када ми је млади критичар Ђорђе Деспић, који је одлично говорио о *Чуварима привида* на дан доделе награде, рекао да треба за часопис, уз овај интервју и беседу са доделе награде приложити још две необјављене песме, а уредник *Лейђођиса* Слободан Владушић потврдио неопозиву чињеницу, прекинула сам писање романа и премећући по фасциклама у компјутеру по већ написаним стиховима, схватила да ће ми бити најлакше да напишем нове. Тако је настала цела књига. Нова новцата. Ето. Отвориле су се потом још неке нове теме, и сада сам, у овом тренутку ту у радној соби са једном целом и једном започетом књигом песама, уз пола романа који ме чека у фиоци.

Нађрађена књиђа доноси ђоему у дванаесђ ђевања, ђде су ђређлеђени време, ђростђор и судбине. Посебно занимљив је дијалођ са Уликсом кођа срећђе на беођрадским улицама. Зађђђо Вам је био ђођребан Уликс?

Тај лик је покушао да сажме време између Хомеровог и Џојсовог Уликса. То трагање за тајном невидљивих збивања, како би рекао Хамваш. У великом распону у којем се догодила целокупна цивилизација. Али када имате дванаест песама тада је све могуће.

Силнице делују између себе не потирући се. А о бројевима и њиховим сазвежђима, да и не говоримо.

И на крају, да ли Ви мислите да поезија има важно место и код данашње читалачке публике, и да никако не губи битку?

Одговорићу Вам цитирајући Муракамија: „Још је тамно. Види се исти онај млад месец. Гледајући горе с једног места у граду који се ближио јутру, чудило се самој чињеници да једно такво огромно тело може стајати на небу, а да ништа не тражи заузврат.” Као поезија. Ту је одвајкада, и ту ће заувек бити. Без обзира на времена и обичаје. Она је монумент, незаобилазно ткиво, вечно жива ватра. И свако коме је хладно може да јој приђе, да се огреје. Ко не види, да прогледа. Ко слуги, да сазна. Ко је несигуран, да се ослони. Избор је слободан.

ХЕРМЕНЕУТИЧКА СНАГА ЕПИСТОЛАРНЕ ФИЛОЗОФИЈЕ

Данило Н. Баста, *Над ирејиском Мартина Хајдегера. Један вид епистоларне филозофије*, Књига прва и друга, „Драслар партнер”, Београд 2012

Књига Данила Н. Басте спада у ред ретких дела која се отварају пре него што се укључи рачунар. Ово узбудљиво и богато штиво осветљава феномен епистоларне филозофије, у тренутку када она после два и по миленијума вероватно нестаје, јер је замењује електронско писмо, форма која ће свакако довести до метаморфозе, ако не и до краја епистоларне филозофије.

Зашто је значајна ова, да употребимо можда прејак термин, епистоларна диверзија, односно сагледавање филозофског дела из перспективе преписке? Данило Н. Баста пише да се с озбиром на Хајдегерову величину и положај у савременој филозофији, ранг и значај његових партнера у преписци, дужине њеног трајања као и због делекосежних збивања у повесници двадесетог века, његова преписка показује као важна, незаобилазна и упечатљива саставница духовне физиономије двадесетог столећа. Без Хајдегера, духовна историја прошлог века била би сасвим другачија. И најважније: Књига Данила Н. Басте помера наше уобичајено виђење филозофског стваралаштва.

Преводи важних филозофских дела обично код нас долазе са вишедеценијским закашњењем, а специјалисти за одређену филозофску област, закупљени изворним текстом, публикују монографије, студије и чланке, користећи се методологијом научног рада и меродавном техником писања. Међутим, без обзира на ниво текуће продукције, недостаје елемент живе филозофске културе. Пред нама се налазе завршена дела, ван времена свог настанка, културног контекста и друштвених сукоба, живих полемика и горућих филозофских питања, а понекад и ван конститутивних проблема. Пошто је дело присутно као мртво и окамењено, саговорници њему приступају апстрактно („ако упитамо слово – оно мудро ћути” – знали су још Сократ и Платон), а „фабрикује” се још један текст. Тако се конституише тзв. школска филозофија, против које су

устали наши филозофи (поготово заговорници филозофије живота), а и сам Мартин Хајдегер, о чијој филозофији и преписци је овде реч.

Данило Н. Баста наглашава да се често губи из вида чињеница да филозофску мисао и филозофско дело не ствара и не обликује неки апстрактни субјект, неки *animal rationale* као такав, изван простора и времена, изван практичног живота и људске историје: „Напротив, филозофија вазда, неизбежно, настаје као 'производ' конкретног човека од крви и меса, појединца који има своје страсти, болести, невоље, жеље, интересе, потребе, уверења, врлине и мане, снагу и слабост, тугу и радост, тренутке узлета и часове клонућа, заносе и потиштеност, укус и склоности итд., укратко, свој свакодневни живот, јединствен, непоновљив и неупоредив.” Баш тај живот, наводи Баста, заједно с личношћу и карактером онога ко га живи и у њему делује као филозоф, одражава се у сваком поједином виду епистоларне филозофије. Тек у епистоларној филозофији могу се открити подаци који филозофа обележавају у пуноћи или једнодимензионалности његове личности, реч је о правом мајдану сазнања која се нигде другде не могу пронаћи.

Међутим, аутор није заокупљен осветљавањем филозофског дела из перспективе епистоларне филозофије, посредством индискретног погледа у лични живот аутора. Књига која је пред нама представља поглед у живо конституисање дела кроз саобраћање Мартина Хајдегера са својим учитељима, пријатељима и конкурентима, на тлу његовог, пре свега, изворног филозофирања, које се одвија упоредо са институционалним етаблирањем, животом у неконвенционалном браку и сасвим конвенционалним љубавним везама, уз интензивну комуникацију са саборцима на пољу филозофског мишљења. *Над њрејиском Мартина Хајдегера* не исцрпљује се у осветљавању богате, сложене и упечатљиве личности једног од најутицајнијих филозофа двадесетог века, већ је посвећена главном предмету преписке – филозофији Мартина Хајдегера.

Носећи проблем дела Данила Н. Басте налази се у односу епистоларне филозофије и филозофије која је уобличена у готово дело. У којој мери преписка утиче на, условно речено, „главни мисаони ток”? Дакле, реч је о дубоком истраживању посебног херменеутичког потенцијала епистоларне филозофије. Оно до чега је Хајдегеру стало, показује преписка, налази се бар једним својим важним делом ван комуникације и епистоларног дијалога, а истовремено га унапред одређује. Филозофски проблем је главни предмет епистоларне филозофије. Међутим, далеко од тога да се он јавља као својеврсни *idola theatri* који унапред испишује сценарио свих писама, док су филозоф и његов конкретни адресант, тек пука средства, односно глумци који морају задовољити невидљивог сценаристу. Напротив, проблем је сливен са личношћу филозофа, а епистоларна филозофија могућа је, по природи ствари, „као дијалогска комуникација и као њен плод”. Тек онај други изазива искру чији пламен

може да се распламса посредством писма. Додуше, тешко да је могуће успоставити равноправност у дијалогу. Очигледно је да постоји надмоћ једне стране, иначе дијалог не би имао правац и смисао. Дакле, да би оно што омогућава преписку и дијалог заиста „заискрило”, развило се и појавило у својој снази и богатству, потребно је – писмо и тај фамозни други – премда он може бити и потчињен, не само равноправан, како се то понекад наивно претпоставља.

Епистоларна филозофија не само да може допринети развијању и разумевању „главног дела” или „магистралног тока мисли”, него она може подстаћи аутора да оштрије формулише проблем и тако одмакне од „готовог дела”. Писмо је најчешће „укљештено” између довршеног дела и епистоларног дијалога, а управо ту настају најзанимљивије варнице. А на психолошком плану – неизоставан мотив епистоларне филозофије је искреност, добро запажа Данило Н. Баста, али изгледа да кроз редове Хајдегерових писама повремено провејава и понеки симптом нечисте савести. Хајдегер понекад прећуткује своје намере и мотиве, уверен да је притиснут, како верује, присилом дела и институционалним изазовом које то дело може да доврши – што понекад није далеко од крутог механизма тоталитарне логике који упечатљиво описује Карл Попер. Када поверујемо да делујемо у правцу остварења нужности, солидарности или неког „налога”, а верујући да смо ту, надамак њиховог остварења, обично смо продали душу ђаволу.

Дубоко свестан проблема успостављања адекватног односа према значају преписке, аутор разматра важне случајеве епистоларне филозофије, настојећи да прецизно одреди њен појам. Премда су филозофи одувек писали писма, њихов херменеутички потенцијал није довољно искоришћен. Платоново *Седмо писмо*, у коме не само да су „језгровито и приступачно, исказане неке од средишњих Платонових идеја и замисли”, представља незаобилазан извор за Платоново тзв. неписано учење – односно, оно је било варница које је „распаљивало плодносно филозофско разматрање”. Можда и више од тога, од тумачења *Седмог писма* зависи и наша визија Платонове филозофије. Ништа мање није узбудљиво Кантово писмо Маркусу Херцу, које садржи *in nuce* основну замисао критике ума, Волтерово писмо Русоу, а значајна је и преписка коју су водили Фихте и Шелинг.

Данило Н. Баста је средином деведесетих година прошлог века сачинио чланак о преписци између Хајдегера и Јасперса, да би петнаестак година после тога у два тома осветлио преписку коју је Хајдегер водио са Хајнрихом Рикертом, Карлом Јасперсом, Ханом Арендт, Елфридом Хајдегер, Елизабетом Блохман, Максом Милером, Рудолфом Бултманом, Бернардом Велтеом, Куртом Баухом, Ернстом Јингером, Имом фон Бодмерсхоф, Ерхартом Кестнером и Лудвигом фон Фикером. Хајдегер је размењивао писма са значајним филозофима свог времена, али

и са теолозима, научницима, психоаналитичарима, писцима и уметницима. Зна се за око десет хиљада Хајдегерових писама која обухватају период од 1910. до 1976. Хајдегер инсистира на сагледавању светле и тамне стране метафизичке традиције, јер у њој налази најдубљу основу западњачке културе. Савремену културу он види као крајњи резултат саме метафизике. Сагледавање епистоларног вида филозофије баца знатно јаче светло на карактер и радикалност Хајдегеровог дела, између осталог, зато што његове идеје нису изведене формално-логички, нити се тако могу схватити. Штавише, такав поглед ствара још једну брану, како би то формулисао Хајдегер, између мишљења и бивства.

У осветљавању карактера епистоларног вида филозофије, Данило Н. Баста уочава неопходност моћи дубинског разумевања које везује личности у преписци. Али, заједничком разумевању мора да претходи саморазумевање. Односно, чини се да епистоларна форма филозофије почива на троуглу саморазумевања, разумевања и критичко-дијалогске рефлексије. Писмо захтева прво посебну блискост, блискост са самим собом, јер епистоларни дијалог подразумева полагање рачунама о властитој прошлости и планираним сврхама (као да је свако писмо мала аутобиографија у дилтајевском смислу или мали оглед саморазумевања који предходи дијалогу). Потребна је и способност уношења у егзистенцију другога, али уколико је љубав према мудрости у питању, онда се из блискости мора прећи у даљину – односно, како је то Данило Н. Баста формулише на основу преписке између Хајдегера и његовог учитеља: „Рикерт је за Хајдегера учионио оно најдрагоценије – омогућио му је да у њему сазру решеност и посвећеност слободи властитог филозофирања.” Истовремено, он је могао постати „истински противник у филозофији само стога што је све време био Хајдегеров истински учитељ”. Или на другом примеру: Премда Хајдегер и Фикер нису имали истоветно виђење Траклове поезије, Хајдегер пише да је „захвалност претпоставка разумевања”, као што у преписци са истакнутим теолозима бива уочено да пријатељство не зависи од виђења односа између филозофије и теологије. Епистоларна филозофија захтева посебну деликатност, јер се у сваком писму везују и преплићу различити видови људског постојања и то кроз равноправност и разлику у снази подједнако. Када те видове више није могуће хармонизовати, епистоларна филозофија се прекида.

Срђан ДАМЊАНОВИЋ

СРПСКО ПЕСНИШТВО НАКОН УТОПИЈЕ

Девеџ српских ђесника, Анџолоџија најновије српске ђоезије / Nine Serbian Poets, Anthology of Contemporary Serbian Poetry (приредио Владимир Гвозден), „Адреса”, Нови Сад 2012

Кроз читаву историју књижевности и културе антологије песништва су имале изузетно значајно место. Добро је познат утицај које су у српској књижевности оствариле нпр. антологије Богдана Поповића или Миодрага Павловића, али овоме треба додати да је антологичарски рад фундаменталан и у ширем смислу, у процесу обликовања онога што данас називамо светском књижевношћу, са свим њеним многоликостима, преклапањима и разилажењима. За Жерара Жанета антологије су један од стубова успостављања књижевне вредности, а како нас обавештава Клаудио Гиљен, управо су антологичари одговорни за формирање лирског канона који је и до данас остао у основи песничког корпуса Запада.

Ослањајући се на свој троп о савременом свету као Адонисовом врту, Владимир Гвозден, српско-енглеском антологијом *Девеџ српских ђесника / Nine Serbian Poets*, покушава да одговори на питање „да ли смо у стању, и у коликој мери да после смрти књижевних, културних, политичких и економских утопија, препознамо и афирмишемо литерарне тежње ка немогућем, ка дислокацији, перверзији, ресорпцији, инхибицији, једном речју ка некој новој утопији?” (стр. 317). Његова антологичарска позиција није повлашћена, не окупира простор изнад песништва, покушавајући да му додели вредност споља, већ је на изванредан начин са њиме на истој равни, а тиме и критичка у свом основу, посматрајући песништво као један могући одговор на проблем, као тензију у пољу, као стратегију која се суочава са празнином и насиљем савремености, а према којима и сами покушавамо да се одредимо. У овај су избор, у складу са тиме, уврштени следећи савремени српски песници, рођени након 1945. године: Стеван Тонтић, Јован Зивлак, Раша Ливада, Владимир Копицл, Радмила Лазић, Војислав Деспотов, Нина Живанчевић, Зоран Ђерић и Драган Јовановић Данилов. Проблем са којим се њихово песништво суочава, иако културноисторијски специфичан, није ограничен искључиво на наш контекст, већ га делимо са другим књижевностима у *џланеџарном* смислу (Спивак). Може се рећи да је и ово био један од обзира којим се приређивач водио, посвећујући пажњу пре свега дискурзивним интеракцијама са глобалном проблематиком савремености – одговарајући тако на питање *џиџа је српско ђесниџиџво данас и овде?*, односно *џиџа је од српскоџ ђесниџиџва значајно и изван њеџових оквира?* Притом се мисли и на савремено схватање појма *свеџске књижевности*, поготово у облику који му је дао познати амерички компаратиста

Давид Дамрош, наводећи како светску књижевност обухватају сва књижевна дела која циркулишу изван своје изворне културе, било у преводу или на изворном језику, те да књижевно дело има светско-књижевни статус само онда када је активно присутно у књижевном систему изван сопсвеног. Заступљени песници су у том смислу и представници дискурзивне границе српског песништва, а тиме и релевантни за читаво пространство његове унутрашњости.

Прецизније говорећи, предмет пажње Гвозденове антологије, како је и изложио у поговору „Српска поезија после смрти утопије”, биле су „песме које баштине свест о ограничењу, о оквиру, и преузимају ризик дочаравања могућности поезије и субјективности данас” (267). Аутор је пре свега желео да афирмише „уско ауторство и самосвесно промишљање искуства певања и живота, које на питање свежег идиома одговара кретањем ка рефлексивној поезији (некада озбиљној, некада хуморној, па и црнохуморној), односно усмеравањем поезије ка доступној реалности мишљења и делања” (267). Из овог избора зато изостају патриотска и религиозна поезија, као и поезија онога што аутор именује „распеваним романтизмом” (267), које у нашој књижевности, као што је познато, заузимају значајан простор. Основни разлог за овакву организацију перцепције лежи у томе што ниједна од ових поетика, према ауторовом ставу, не представља истинску провокацију, „већ неопходни саставни део борби за видљивост унутар друштвеног поља” (267). И док се, како он наводи, патриотска поезија обраћа политичком, а не књижевном народу, религиозна поезија делује илустративно, али не и илуминативно, а распевани романтизам, једнако као и формални класицизам, пружају језичко обиље или савршенство, без адекватног садржаја, ниједна од ових поетика не уносе у књижевност „реторику анксиозности и нестабилности ... померање ка дисхармонији, напетости, субверзији, личним језицима који трагају за својим начином излагања на крај са представом о смислу песништва и политичке и друштвене стварности” (268). Овоме можемо додати да одбачене поетике уместо да преиспитују феномене стварности полазе од одређених поставки на саморазумљив начин, те да се у њима не може приметити неопходна тензија запитаности над проблемима које нам савременост испоручује. Песништво, на сличан начин као и филозофија, не може да полази од аксиома, већ мора да се упуту ка неоснованости, да пропитује саме услове могућности (било на чулни, хуморни, историјски, језички, политички или онтолошки начин), у оној мери у којој је то уопште језички могуће. Према томе, избор песама и песника ове антологије, иако релативно узан, вероватно и јесте оно најзначајније што српско песништво тренутно има да понуди, када су изложени проблеми у питању.

Треба такође додати да аутор није намеравао да понуди типологију песничког говора већ да покаже доминантне теме, предмете и

погледе на свет. Иако Гвозден не успоставља своју позицију антологицара на неки повлашћен начин, истовремено избегава и замку повлађивања. Песнике уврштава у антологију уз пуну свест о границама песничког дискурса, али и о границама појединачних поетика. У складу са тиме Стевана Тонтића карактерише као песника коментара о злу, рату, надмоћи света над субјектом, али и комплекса кризе појединачног сведочења. Зивлака описује као трезвеног и опрезног песника, песника деконструкције, који не пристаје на лака разрешења, митове невиности, једноставности и органског песништва. Код њега се песма показује као краткотрајно ослобођена територија, као простор успостављен наспрам свеprisутне сенке моћи. Насупрот његовој критици процедура знања и веровања, Копицл се јавља као песник лудизма, исмевања. У његовој поезији доминирају крхотине савремене културе, недовршене мисли, недоследност у рату са целином. Ово, међутим, не брине песника, тако да његовом поезијом доминира, како то Гвозден каже, „блесаво ведрина”. Песништво Раше Ливаде, као критичка верзија веризма, врши депатетизацију историје, тако што удваја и разара свет кроз просторне форме, сведочећи на тај начин више о потрошњи него о производњи смисла. Радмила Лазић, која такође долази из сличног песничког модуса, заснива свој говор на стратегији природности, односно непосредности једне врсте колективног, женског, субјекта. Али како аутор истиче, *ми* је увек производ медијске, потрошачке и политичке машинерије, те нема разлога да се претпостави како је родно окарактерисано *ми* на било који начин из ње изузето. Деспотовљево песништво аутор разумева као једну врсту провокације, које кроз различите хуморне и карневалске процедуре извртања сведочи о свету у коме су симболичко и економско помешали места, док се виртуелно нуди као обећање слободе. Нина Живанчевић је, према Гвозденовом схватању, песникиња јасног језика, наративног тона, која препричава искуство обраћајући се блиском саговорнику/читаоцу, обећавајући телесно, односно, наивно непосредно, као искупљење нашег постојања. Проблем лежи у томе што не постоје никакве гаранције да и ова непосредност неће бити укључена у универзум робе и као таква подређена закону квантификације и размене. Зоран Ђерић се карактерише као ерудитни песник есејистичког израза, номад, еклектик, скоро енциклопедијски извор фрагмената и цитата, лишен ироније, али прецизан. У његовој поезији остварује се постмодерни плуралитет без хијерархије, уз обећање да висока култура још увек може да понуди одговоре. Песник којим се затвара ова антологија, Драган Јовановић Данилов, према Гвозденовом схватању, доказује да постмодерни еклектицизам може бити стратегија, а не само поза. Његов положај, сличан Лазићкином, је бочан, измештен, али лишен отровне горчине, то је положај културе и сећања, у коме се

подједнако јављају иронија, ерос и химничност. Иако његов лирски субјект заузима позицију „усамљеног естетe”, „чувара тајновитог”, он такође показује свест да поезија није надређена неуравнотежености света, већ да је њен део.

За крај би требало рећи и да су највећи део песама превели на енглески Алисон и Владимир Капор, али да се међу преводиоцима налазе и Чарлс Симић, Нина Живанчевић, Новица Петровић, Настасја Писарев и Ивана Веља. Познато је колико је превођење поезије тежак посао, као и да су његови резултати често неуједначени. Енглески ове антологије је добар, а на тренутке и изненађујуће инвентиван (нпр. приликом превођења Деспотовљевих стихова „О, ја сам занесењак на ветру / Миш мишљења” читамо „Oh, I am dreamer in the wind / Mouse of musing” где се језичка игра *миш-мишљење* одлично пренела паром *mouse-musing*). Осим тога, када је реч о поезији Нине Живанчевић, коју она сама преводи, пре можемо говорити о различитим варијантама исте песме, него о класичним преводима, чиме се двојезичном читаоцу пружа јединствена прилика да буде сведок песничке паралаксе.

Управо оваква паралакса можда и најбоље говори о природи светског песништва, пре свега као модуса читања и циркулације текстова, а не пуког наметања окамењеног канона. Да би српско песништво ушло у ову циркулацију оно, такорећи, унапред већ мора да постоји у њој – као несводив и културноисторијски специфичан одговор на заједнички проблем. А заједничкост нас враћа и на питање са почетка, на питање о крају утопије – постоји ли ишта што сви данас делимо и у односу на шта можемо да се позиционирамо? Уколико је српска поезија део светске поезије, она је то тек уколико са њоме дели исти свет „са његовим кризама, сукобима и лажима”, који, како то Гвозден наводи, није напросто „свет без-умља, него ... полудели свет, делатност первертиране воље, опседнуте страшћу неједнакости” (315). Јер песништво које се са оваквим светом не суочава на дубоко скептичан и стратешки промишљен начин, на начин лишен једноставног оптимизма, само себе унапред измешта из домена релевантности. У складу са тиме, ова антологија сведочи страном читаоцу, а можда и више нама самима, колико далеко смо у овом суочавању отишли, и у којој мери је песништво још увек простор у коме се оно одиграва.

Стеван БРАДИЋ

„СЕЋАЊЕ КОЈЕ СЕ” (НИЈЕ) „ДОГОДИЛО”

Гордана Ђилас, *Друге сивари*, Завод за културу Војводине, Нови Сад 2012; Гордана Ђилас, *Била сам послушно дрво, избране и нове песме*, избор и предговор Михајло Пантић, „Orpheus”, Нови Сад 2012

Тумачећи претходну књигу стихова *Сећање које се није догодило* (2011) песникиње Гордане Ђилас (р. 1958), а ћутећи још увек сачуван и свеж ехо њене две године раније објављене песничке књиге *Учишље сећања* (2009), „сећам се” да сам издвојио свој необичан доживљај атмосфере и амбијента прочитаних стихова, али и песникињин убедљив и аутентичан дискурс, увек са извесне дистанце, према појавама, емоцијама и личностима из својих песама, фактички „у домену закопчаног, непрозирног и једва видљивога” (Д. Белеслијин), као и самосвојан песнички однос према догађајима унутар њених стихова, у чему се може представити и песникињин искрен и емотиван став не само према песмама и њеним садржајима, него и уопште према себи, песмовању и животу.

Иако песникиња за време песмовања гледа на свет који (не)постоји кроз прозор или одмакнута од прозора, иза прозирне завесе, њени меланхолични, усамљенички, стишани и промишљени стихови нису парадигма само привидне стварности, већ и нас неснађених.

Још једна карактеристика поменутих књига у садржајном и версификаторском дослуху јесте извесна и узајамна дијалогичност између актера песникињиних стихова који нам открива контраст и простор између људи понаособ, између појединца и окружења, између речи и означеног, између песме и песника, између жене и човека, између осаме и тренутних конвенција, између живота и животарења, између компромиса и слободе избора, између бити и не бити, али и између једног дела себе према другом, као и препознавање себе у другима, па и у поменутом животу изван сопства.

И у најновијој песничкој књизи *Друге сивари*, као и завршном циклусу *Нове песме* књиге изабраних песама *Била сам послушно дрво*, којима су шеснаест песама заједничке, уочава се доследни наставак већ означених књижевних атрибута и поступака, дајући све више простора необичној моћи наслуђивања („Само у слутњи постајемо део оног / Са чиме желимо да се спојимо”) као посебном стваралачком квалитету, не лишавајући се контакта са реалитетом који и јесте и није („Затамњено крило дана пригушује / Јасне слике у нестваран и / Необичан редослед”), али и тежећи све дубљој интроспекцији и личној перспективи уз све значајније насlage емоционалног кроз песникињин особен свет сећања („Да ли си тај који се сећа / Или си онај који је заувек остао / Тамо где ти се то догодило”) и чекања („Од тог буђења / И зебем, окружена тамо / Између два света и чекам”).

Док циклус *Нове ђесме* представља стишану непомирљивост према понуђеном нам окружењу, у књизи *Друђе ствар* уочавамо помињане граничне и рубне конотације, које су подложне вртоглавим „преображајима” и што довољно илуструје и појава симбола моста који у стварности (не)постоји („Мост којим ћеш прећи на другу обалу”; „У покушају да сачиним мост / Којим бих се могла превести на / Твоју страну”), као и симбол невидљивости („Близина невидљива а толико јасна и / Опипљива да ни реч, ни примисао / Не могу је именовати”; „Личе понекад на невидљиву танку линију / Између земље и неба”). И сами наслови песама песникиње Ђилас сведоче доминацију Фуентесове бразготине изнад њених актера, као што су *Преображај*, *Граница*, *Сенка*, *Сујон*, *Јујиро*, *Поврајџак*, *Сунчев залазак*, а превагу даје извесној несигурности, залуду и недокучивости: „А глас тај за којим / Идемо, одмиче / Све даље и даље”.

И даље је епицентрално постављена усамљеност и као парадигма слободе, што и јесте важећа констатација за усамљеност песникиње Ђилас, чију оправданост препознајемо у Шопенхауеровој промисли: „Бити свој може само онај ко је сам. Човек је слободан само кад је сам. Ко не изабере самоћу, није изабрао ни слободу.”

Пригода је ретроспективно одговорити како је песникиња Ђилас дошла до ове тачке и линије завидног стиховања, самерљиве у њене три најновије песничке књиге, гледајући кроз призму књиге изабраних песама (након осам књига и збирки песама), које је одабрао Михајло Пантић и написао хронолошки и аналитичан предговор, као својеврстан увод не само у читање књиге изабраног песништва пред нама, већ и у развој и кретања песникињиног пута.

Њене прве две књиге *Пред огледалом* (1985) и *Госјодине, ѓосјодине* (1989), презентоване са шест односно осам песама, исписане су сведеним стихом, усредсређеним на језичко стабилизовање слике, слутње, стања или констатације на којој најчешће почива цела песма (М. Пантић). Заправо, на тај се начин ствара или отвара простор и време за завршну поенту у виду медитација. У оквиру садржајне очекиване дисперзије и у њима постоји свет и тескоба неснађених, супротстављених и опречних, али и дубина памћења и кроз вечите митолошке и библијске појмове и кроз легенде и историјске ликове, као и кроз фантазмогоричне снопхватице, попут измаштаног бића и истоименог циклуса Текнера, што је извештан потенцијал који се наставио даље „преображавати”.

Само шест одабраних песама из наредне песничке књиге, извесне прекретнице, *Царски врџ* (1996) је довољно да се назначи значајна измена, нарочито на плану песничког поступка, који се огледа у све дужим и конзистентним песмама, наративним, са својим током и необичним активним учешћем песникињиног гласа као вештог предводника песама. Обе издвојене особености, што је посебно важно, остаће као атрибут

песникињиног програма до најновијих песама. Песме као што су *Жудња* и *Сне̄* (од шест одабраних), као и поједине које нису уврштене у овај избор, не разликују се превише од већине песникињиних најновијих песама и могу се пренети у друге књиге, а да читаоци то не примете.

Ранија Ћиласкина књига заступљена са највише песама (четрнаест) у, иначе, рестриктивном избору Михајла Пантића јесте *Звезда југа* (2002). Селектор изабраних песама Гордане Ћилас то оправдава на следећи начин: „Прешавши у претходним књигама пут песничке индивидуације, тражења и налажења гласа, песникиња се у четвртој књизи стихова самоодредила као песникиња лирске деривације или, друкчије, а слично, као песник овладаног и освешћеног искуства” (читај – сећања). А што се садржаја песничког текста тиче илустративне су поједине њене кључне речи или контрасти, као што су сенке, празнина, смрт, пролазност, изгубљеност, усамљеност, „запета између да и не”. А песнички глас је истовремено исповедан и експресиван, меланхоличан и рефлексиван, усамљенички и емотиван. Присутан је и процес самоспознаје који неочекивано и необично подстичу околни и видљиви флора и фауна (Д. Белеслијин), као и раније назначена граничност и узајамност покретача стихова.

Књигу *Усиујина сџаница* (2005) представља седам песама. Она је заправо још један корак приближавања ка књигама *Учиџељ сећања*, *Сећање које се није догодило* и *Друге сџвари*. Што је песма бивала дужа, асоцијативност је постојала све учесталија и умреженија, све оправданија и осмишљенија, а језик све слободнији и медитативнији. Песникиња зачиње песму било где и било кад, са могућностима даљег укрштања и поентирања, и довођења сопота песме у близак додир са темама пролазности, усамљености и двострукости свега око нас, увек успостављајући извесну увезаност и уланчаност са постојећим, иако су пукотине између песникиње и њене (не)стварности све веће односно све експресивније и емотивније, што наликује Флоберовој зачудности величином бездана између људи понаособ, као и између јединке и превртљивог окружења.

И на крају потребно је прихватити разлог зашто је изборник одабрао само осамдесет и шест песама из целокупног песништва Гордане Ћилас. Није само у питању жеља да се строгом селекцијом одаберу комплетне и завршене песме, мада такав поступак увек нуди уједначенију заједницу стихова. Очито да је постојала и просторна ограниченост у оквиру књиге, јер је Гордана Ћилас осим бављења песништвом, врло агилна у приређивању селективних библиографија савремених српских књижевника (око шездесетак), те је и њена обимна и завидна библиографија заузела читавих сто страница књиге *Била сам њослуцно дрво*.

Александар Б. ЛАКОВИЋ

САБИРАЊЕ НЕМОГУЋЕГ

Тодор Живаљевић Велички, *Берачи мјесечине*, Матица српска – Друштво чланова у Црној Гори, Никшић 2012

Једна од вјечних и универзалних тема којом се књижевност одувјек бавила јесте јаство. Од када постоји човјек је покушавао да одговори на најбитнија питања свог постојања. У тим трагањима кључно је било питање ко смо, одакле смо и куда идемо. Последње прозно остварење Тодора Живаљевића Величког, *Берачи мјесечине*, такође покушава да одговори на круцијалне егзистенцијалне недоумице.

Подијељено на 33 главе и 112 потпоглавља, овај роман би се по садржини и структури могао одредити као евокативно-дисперзивни роман о одрастању, сазријевању и трагању за сопством. Фабуларно-сижејна окосница врти се око главног јунака Орфеја Виленице који усљед своје лирске преосјетљивости губи битку са реалношћу и доспијева у болницу за менталне болести гдје као један вид психотерапије почиње да води дневник. Претресајући сопствена сјећања од најранијег дјетињства до зрелог доба, у причи о самоспознавању кључно мјесто заузима иделизован лик оца којег главни јунак и није стигао да упозна изгубивши га у раном дјетињству, док је њему контрапунктиран лик мајке, хладан и одбијајући, негативно моделован. Тиме се обликује један вид историјско-породичног идентитета за који ни сам јунак није сигуран колико је сврховит: „Покушавао сам да обновим живот своје породице да бих упознао себе, крећући се уназад, али данас се много шта није дало обновити. Заправо, било је боље заувјек заћутати” (стр. 23). На другој страни, знатан простор дат је највећој његовој љубави, Еуридики, чиме се гради вреднији, емотивни идентитет протагониста, али је и он у крајњем необновљив. Дајући протагонистима имена митских јунака Живаљевић је свјесно активирао асоцијације на чувени љубавни пар којем усуд није био наклоњен, осудивши их на вјечиту раздвојеност. Иако је својом умјетношћу успио да отвори вратнице подземног свијета, Орфеја уништава најбољи дио њега – љубавна чежња која га је првобитно и отпустила на тај пут. У *Берачима мјесечине* главни јунак поред љубави према вољеној Еуридики гаји још једну неизљечиву страст – литературу.

Од најранијег дјетињства, као вид одбране од живота, он бјежи од стварности сакривајући се у снове или у књижевност, и сам тврдећи: „Ако су моја непрестана подсјећања на мит и литературу болест, онда сам неизљечиво болестан, јер, без литературе, као без ваздуха, не могу” (12). Тако долази до трансформације његовог живота у *сјећање на животи* чиме се главни јунак добровољно повлачи у властиту подсвијест одбијајући да се врати тако поражавајућој стварности у којој су, дисовски

речено, „на високо уздигли се сутерени” и гдје царује племе Каријериста под патронатом бога Профита. У таквом свијету пјесници умјесто некадашњег поштовања и дивљења наилазе на поругу и подсмјех, јер ново вријеме није саткано по мјери лирске сензибилности, већ по мјери звјерске крволочности и прорачунатости. Управо оваква комбинација спољашње реалности и унутрашњих тежњи доприноси проблематизовању односа сна и јаве – они се преплићу у толикој мјери да постају неодојиви, а наратор на једном мјесту поставља питање: „Како нестварно постаје замисливо и могуће, а стварно толико невјероватно као да се није ни догађало?” (153).

У неразликовању стварног живота од нестварног и њиховог међусобног преплитања значајну улогу игра и књижевност, односно литерарне реминисценције – биљежећи властита сјећања јунак често спомиње дјела Кафке, Црњанског, Булгакова, Пезое и других, при чему долази до успостављања интертекстуалних веза. Присуство литерарне стварности кроз навођење различитих књижевних дјела потврђује бахтиновску тезу да роман готово увијек представља дијалог са туђим ријечима ван романа или реакцију на друге књижевне текстове. Међутим, поред оваквог преплитања текстова у роману, у оквиру архитектста дјела постоји и дијалог који је аутор водио са својим временом и читавим системом вриједности. Тако се главни јунак кроз бројне асоцијације бави својим животом, али и не само њиме – евидентна је његова потреба да се не бави само „унутрашњим” већ и спољашњим околностима своје егзистенције кроз детаљно сагледавање друштвено-историјских факата преломљених кроз призму његове личности који су довели до кључних догађаја у обликовању његовог постојања. У роману је могуће препознати и директне алузије на људе и догађаје који су обиљежили период од Другог свјетског рата до наших дана. Из овакве констелације односа провијава теза да је било какав историјски развој само привидан, да нема кретања, већ да једино постоје унапријед дати модели који управљају животима људи. Таквој сталној структури, односно подјели на Побједнике и Поражене, подређено је све – од начина мишљења до друштвених односа, а појединац и поред најбоље воље да се отргне датом моделу – не може учинити ништа, осим да „спас” потражи у лудилу. Све, па и живот, постаје одраз свијести групе привилегованих. Приповиједајући о „свијету Малих људи са огромним ушима Страхa” (23), о потказивачкој, голооточној стварности у којој су се потирали постојање и мишљење, главни јунак свједочи да се за њега дјетињство претворило у дубоку провалију из које није било могуће изаћи ни деценијама касније. Роман је исприповиједан у првом лицу што појачава утисак присутности у причи о прошлости.

Основна теза романа садржана је у ставу да присјећање, само по себи, јесте умјетност, те тако „човјек који се присјећа јесте умјетник

... У стању је да прати поруке Другог свијета. Да иза слика, звукова и мириса хвата богате Спомене на Тренутке радости и туге.” (79) У таквом одређењу важи и обратно правило – умјетност је присјећање, јер стварајући дјело, увијек захватамо из бунара евокација, без обзира на то да ли су у питању догађаји, осјећаји, сензације, утисци – кад год ствара умјетник претура по сопственој глави, души и сјећањима. Како и на који начин ће разноврсне елементе повезати у једну цјелину јесте питање које се тиче умјетничког поступка. Потцртавање тезе о немогућности уцјелињења сјећања изнесене у роману на неколико мјеста, на формалном плану читује се у разграђивању умјетничког поступка кроз намјерно обраћање приповједача читаоцу, расправљање о наслову књиге, расправљање о првом и трећем лицу нарације, јадање о немогућности излагања на крај са књигом „која се сама од себе свезала у чвор” (108), чиме се потиरे став о искључиво катарзичном дејству умјетности, намјерно мијешање Приређивача и Приповједача, као и Приповједача и Лика. Оваквим сновно-евокативним поглављима супротстављају се она која имају публицистички карактер. У њима се новинарско-колумнистичким стилем саопштавају чињенице из социјално-историјске стварности ових простора које су дјелимично, на другачији начин, дотакнуте у поглављима фантастичког и онирчко-дисперзивног карактера. У складу са тим, од три говорна модуса, поред разбијене нарације и сведене дескрипције, најзаступљенији је коментар, који се креће између два сасвим супротна пола у стилској мјешавини колоквијалног и лирског, профаног и узвишеног. Поједина поглавља организована су као давање новинарских информација о различитим промјенама емпиријског свијета, док друга теже говору о промјенама духовног свијета. Тако су дати сегменти овог романа организовани као извјештавање о одређеним друштвеним проблемима и појавама, док се у њима стилски супротним примјећује стремљење ка сликању вјероватних и фантастичних збивања, при чему стилско мијешање прати и жанровско претплитање, те се овдје могу пронаћи различити књижевни облици.

Битну карактеристику овог романа представља доминација мајускуле чиме се обични, свакодневни појмови покушавају заодјенути вишим смислом, у чему се може видјети и поетски принцип онеобичавања. Такође, присутна је и доминација индексног знака (кроз честе уздахе, узвике, испрекидани говор праћен доминацијом три тачке као главног интерпункцијског знака), што се више везује за поезију него за прозу. На другој страни, присуство колоквијалних елемената доприноси приближавању природнојезичког и књижевног говора, при чему се литература повремено не перципира као другостепени моделативни систем.

Берачи мјесечине, причом о идентитету покушавају да обједине мноштво појединачних идентитета протагониста, од родног и етничког,

преко узрасног и социјалног до интелектуалног и идеолошког. Међутим, истина исписана у Аполоновом храму у Делфима: „Упознај самога себе, упознаћеш цијели свијет”, у контексту сагледавања овог романа доноси поражавајући закључак да је личност савременог, модерног човјека, а нарочито умјетника, разбијена на хиљаде малих идентитета који се услед комплексног и брзог живота све теже могу повезати у цјелину. Тако *Берачи мјесечине* заговарају песимистичну истину о немогућности спознавања себе, па стога и немогућности спознавања свијета гдје се јасно подвлачи идеја да је човјек био и остао своја највећа загонетка.

Светлана КАЛЕЗИЋ РАДОЊИЋ

ДВОДЕЛНИ ГУБИТАК

Марко Танасковић, *Олуја*, „Укронија”, Београд 2012

Роман Марка Танасковића садржи деветнаест епизодних прича о познатом писцу Павлу Јанићијевићу, који је добитник *НИН*-ове награде за „шtos” роман *Људи из излоџа*. Због велике посвећености списатељском раду, Павле је заборавио други део своје личности – емоционалну интелигенцију. Последице сваког заборављања су фаталне: Мислио је да лови, али је постао ловина. Његов, испоставиће се „закржљали и патетични” поглед на љубав према жени и отаџбини, одвео га је у физички (егзил) и духовни (губитак карактера и принципа) пораз.

На уводним страницама књиге читаоцу је наметнута насушна дистопијска особина овог штива. Уводни мото преузет је од Џорџа Орвела; главни јунак романа – писац, осим што покушава да савлада потешкоће у писању свог новог романа *Обећана земља* (Утопија), још пише и дневник попут Винстона Смита у Орвеловој *1984*.

Олуја доноси живи и динамични графикон социополитичких и културних померања у Србији на прагу 21. века. Промене српског друштва осветљене су кроз три типична самољубива представника: Павле – универзитетски професор, познати писац и син угледног сликара, Владимир Кнежевић – лукави политичар, блудник и користољубац и Барбара Вајс, космополита, фотограф, наркоманка и елегантна проститутка вишег реда. Ова три типа личности чине љубавни троугао, у којем због егоцентризма не постоји могућност за остваривање узајамне љубави. Уколико се њихови погледи на љубав ослове именима књижевних епоха, ствари изгледају овако: Барбара и Влада имају „постмодерно” схватање љубави, у којем егзистирају две извесности: интерес и секс, док је

Павле „романтичар” који љубав види на „традиционалан” начин: брак, породица и деца.

Павле је усамљен у изражавању воље за љубав, али то не може да увиди, јер је заслепљен другим делом своје личности – и он је човек од каријере, што га повезује са женом која (углавном) не жели породицу, већ успех и светску славу. Приуштио је себи већи стан и жели да оснује породицу са својом старом љубављу Барбаром, али, постоји проблем са његовим разумевањем емоција. У њој види само оно што жели – пројектовано сећање на старе дане, а не реалне околности, према којима је она „софистицирани космополита и жена од каријере”. Њено схватање среће није мир, већ унутрашња олуја испуњена немиром и адреналином. Павле неће моћи да препозна дух времена у којем пише и покушава да воли, због чега ће упасти у вихор олује.

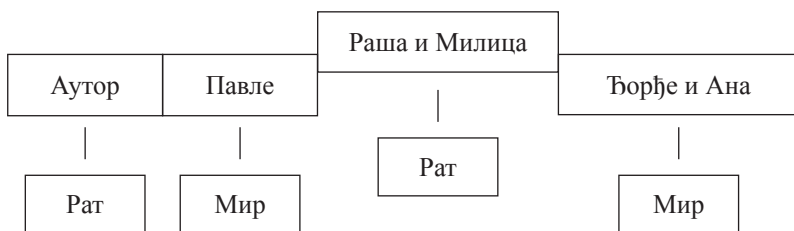
Танасковићев роман поседује есејистичку, историјску и политичку димензију. Размишљања београдског писца о књижевности разасута су у фрагменте од почетка до краја књиге, што може да представља један „изломљен” есеј о моћи у књижевности. Други есеј у расутим фрагментима у овом роману је есеј о жени. Поглавље „Портрет уметника у младости” осим што алудира на Џојсово дело, испуњено је и ретроспективним приказом Павловог одвајања од наметнутог ауторитета. На овом месту у *Олуји* дат је поетички успон и ослобођење једног писца у пуној снази, док ће на крају свог пута ипак пружити „перо помирења” идеологији, која ће му као награду обезбедити потребну моћ освете, али и стваралачко ропство.

Главни лик романа изражава својеврсно дивљење према моћи писања, због чега му неће бити тешко да се одупре ауторитету оца сликара: „Писци имају моћ да мењају свет кроз утицај који њихове речи имају на животе људи који их читају, они су господари људске свести и произвођачи смисла, док сликари, у најбољем случају, могу само тај исти свет незнатно да улепшају” (стр. 29). Главни јунак је захваћен „олујом” протеста и жељом за променама већ на рођењу, јер је био дете бунтовне „шездесет и осме”. Предодређен је својим рођењем, па сходно томе осећа нужну потребу за учешћем у петооктобарским променама политичког режима у Србији. Павле је у целости прожет дивљењем према „олуји промена”, како индивидуалних тако и колективних (историјских). Он је универзитетски професор који жели породични мир, али олуја његовог духа и духа времена у којем живи има другачије планове са њим.

Павле Јанићијевић исказује поетичку потребу за писањем о „другој историји” и претендује на то да његов читалац учи од „алтернативне учитељице живота” („*Historia magistra vitae est*”). Он ствара „имагинарну реалност” са отклоном од званичне историје. Танасковић на аутентичан начин смењује историју фикцијом и обратно, доводећи тиме у питање релевантност историјске истине.

Олуја обухвата и питање прекрајања историје. У овом случају такве интервенције чини главни јунак – писац, који алтернативну историју смешта у предметни свет свог књижевног дела. Аутор указује и на моћ медијских инквизитора, који су најуспешнији актери у прекрајању истине – по Гебелсу: „Сто пута поновљена лаж постаје истина.” Када Павле због свог патриотског опредељења заврши у затвору, медији су његови највећи целати. Историја распада Југославије у овом делу фиктивна је: рата у БиХ и Хрватској није било, иако је било великих изгледа за то, већ је дошло до мирног распарчавања федерације по републичким границама. Али то није случај и у Павловом стваралаштву, у којем се уместо историје појављује фикција. Наиме, у подтексту овог романа на изванредан начин стоји постмодернистички поступак отварања прошлости у садашњости, о којем говори Линда Хачион у својој књизи *Поетишка постмодернизма*: „Постмодерна фикција сугерише да преиспитати и представити прошлост у фикцији или у историји значи у оба случаја отворити је према садашњости, заштитити је од тога да буде коначна и телеолошка.”

Танасковићев роман састоји се од неколико романа у роману. У Павловом роману *Обећана земља* главни јунак је, ни мање ни више него писац – Раша Ераковић, који са својом супругом Милицом бежи из ратне Југославије у Утопију – Канаду. Да ствари буду још замршеније, и он пише роман под насловом *Африка*, који, на сву срећу није завршио, иначе би сваки читалац *Олује* био „неповратно” сломљен од превеликог броја креативних писаца. Интересантна је чињеница да Павлов јунак Раша Ераковић пише конвенционални љубавни роман о Ђорђеу и Ани, у којем нема ратног вихора на Балкану. Реч је о алтернативној историји у два слоја. Ова замршена игра приказивања чина писања у *Олуји* може се шаљиво назвати „Рат и мир”, јер се ова два феномена циклично смењују.



Игра писања о алтернативној историји упућује на говор о кодексу саопштавања истине. Брисање историје једнако је убијању сведока пред суђење. Пораз историје је крај памћења света. Павле је изгубио бригу за истину и спреман је да склопи уговор са ђаволом. Желео је да се нашали

са писањем историје, али у тој игри није могао да не буде саставни део ње. Преостала му је „божанствена равнодушност”, како гласи наслов последњег поглавља и себична брига за властиту егзистенцију: За секс, а не за љубав; за модерно, а не за покушај разумевања традиционалног; за апсурд и нихилизам, а не за истину.

Павлов губитак састоји се од два дела, тј. од пораза на два фронта: емотивном и књижевном, који укључује и политички. У свом блиском пријатељу Владимиру не види узора, јер су у домену његовог интересовања искључиво интерес, политички положај и материјално благостање. Павле се и политички опредељује за родољубље, које је у његовом времену „анахрона идеја”. Због немогућности да потисне „олују” у себи постаће члан десно оријентисане организације „Национални понос”. Мото овог револуционарног удружења: „Не пуца Гаврило, пуца принцип...” (187) јасно одређује њен програм и циљ. Кроз размишљања и деловање главног лика романа и његовог обожаваоца Кубуровића дата је визија другачије Србије, која је добрим делом продукт изникао из њихове лектире.

Писац Јанићијевић ће (исповестиће се, веома непромишљено) покушати да визију уклопи и у своје политичко деловање, по угледу на остале чланове организације. Важно је споменути кореспондирање одабира књижевног жанра са променама тока мишљења код главног јунака романа. Када је испуњен усамљеничким мислима, Павле се исповеда кроз форму дневника; у тренуцима среће и слободе пише роман; у притвору пише колумну, а на крају свог турбулентног пута опредељује се за моћ и поново пише роман, али у „коауторству са вишом силом”.

Упркос недостатку мотивисаности појединих делова и „разбијеној” мисаоној структури кроз неспретно „разбацана” поглавља, Танасковићево дело задржало је фокус на немилој судбини појединца (спој странца и „сувишног човека”) и на хуманитету уопште. Ово је роман о младом писцу у олуји, који је доживео старост, болест и смрт (пад у посед идеологије) властите поетике до своје 32. године живота. Иза њега остаје писање, али не и оно што је написао. Његове књиге прогутала је рециклажа. Екологија је ипак на првом месту.

Милан ГРОМОВИЋ

КА НОВОМ ЛИКУ МИЛЕТЕ ЈАКШИЋА

Зорица Хаџић, *Тиха ћрисијаниција Милете Јакшића*, Службени гласник, Београд 2012

Једина озбиљнија замерка коју је Светислав Стефановић изрекао Костићевој *Књизи о Змају* – када се журио да је прикаже пре свих – тичала се прекомерног Костићевог огољавања. Наиме, Костић нам, у поменутој књизи, по Стефановићу, „не даје као мајстор дело руку својих, него и целу радионицу своју, цео алат свој и себе сама”.

Одговорио је убедљиво Лаза Костић Стефановићу у једном писму на ту примедбу, али то није предмет овог текста. Битно је да ми је та примедба приликом читања књиге Зорице Хаџић *Тиха ћрисијаниција Милете Јакшића* прво пала на памет. Али, та примедба се сада чита као похвала! Јер, не износи Милета Јакшић себе сама и дело руку својих, већ имамо истраживача који би да уђе у стваралачку радионицу Милете Јакшића и да ту радионицу отвори за читаоце. Све што је на било који начин везано за Милету Јакшића нашло се у видокругу Зорице Хаџић. И ту сада имамо специфичну ситуацију: не само да се посматра оно што је Милета Јакшић објавио у књигама и у периодици, већ је овде у видокругу и оно што је остало у рукопису. Тражи се аутентичан Милета Јакшић. (Онај Милета Јакшић који је унеколико остао ван литературе.) Али, прате се и верзије нештампаних рукописа. Довољно је видети *Додаџак* који иде уз ову књигу; додатак у којем се налази непознати Милета Јакшић. (Како убедљиво делује опис пожара у суседном селу и сећање на пожар у сопственом селу – али се види и како конкретна рођака трчи из винограда у село – не бежи од пожара, већ трчи у пожар. А све то у страху да се њеном стрицу није нешто десило. И ту се, у коначној верзији, види писац. На обичном примеру папуча! Али, да не откривам превише. Узгред, неће нам открити писац име те рођаке. Али, из верзије која је објављена у *Додаџку* сазнајемо да је та рођака, која је пакосно гледала и са којом се Милета Јакшић жестоко тукао и мирећи љубио, била Милева Јакшић, ћерка Ђуре Јакшића, али и свастика Војислава Илића. Свастика у коју се после смрти своје жене Војислав Илић дубоко загледао. Читав један свет се ту отворио. А нама остаје да отворимо Павићеву књигу *Војислав Илић његово време и дело* у којој је једно поглавље посвећено управо овој необичној жени.)

Дакле, лако је видљива *ћосвећеносћ* делу Милете Јакшића. Ту посвећеност није тешко пратити. Наиме, Зорица Хаџић је (истина, у коауторству) приредила за штампу избор из преписке Милете Јакшића – *Судари Милете Јакшића*. (Ретки су данас истраживачи који читају преписку са тим жаром.) А управо је пажљиво читање преписке Милете Јакшића окренуло и разбило окамењену слику о Милети Јакшићу који се

наводно више борио примањем него давањем удараца, како је то први забележио Васа Стајић. Наиме, ишчитавајући Јакшићеву преписку и после објављене књиге, Зорица Хаџић је дошла и до необјављене песме Милете Јакшића *Песников њразник*, која је заправо више него жесток одговор Љубомиру Недићу. Но, околности – Недићева смрт – спречиле су објављивање ове песме. (Објавила ју је прва Зорица Хаџић у *Летопису Мајице српске*, 2011. године.)

Приредила је Зорица Хаџић и књигу Милете Јакшића *Из моје бележнице*. Ту се Милета Јакшић указује у потпуно новом светлу. Не само као човек отворен за књижевност у најширем смислу те речи, већ и као неко ко има осећај за оно што би требало забележити из живота својих савременика. Мислимо ту и на народна веровања најразличитије врсте, али мислимо и на сећања на писце са којима је Милета Јакшић долазио у контакт. (Узгред, баш док Милета Јакшић предаје у Монашкој школи при манастиру Хопово, у суседном Крушедолу живи Лаза Костић.) Баш на основу бележница Милете Јакшића може се видети и књижевноисторијски значај његовог дела. Јер, из тих бележница се, између осталог, чита и свакодневица нашег писца. Из тих бележница, на пример, сазнајемо коме је све Милета Јакшић послао своју прву књигу. И тако нам постаје јасније како су се стихови Милете Јакшића нашли у песмама класика српске књижевности. Обрадовао би се више него други тим бележницама Бошко Петровић, јер он је начео ту причу о „покраденим” стиховима. (Мада је Бошко Петровић јунак ове књиге о којој пишем и на један другачији начин; но, о томе касније.)

Објавила је Зорица Хаџић у књизи *Из моје бележнице* и роман Милете Јакшића. Али, тај рукопис *Романа усамљена човека* је допуњен и грађом за роман коју је Зорица Хаџић пронашла у Јакшићевим бележницама и на тај начин реконструисала фабулативни ток. Такође је, истина у посебној књизи и не сама, реконструисала и драму Милете Јакшића *Урок*. У сваком случају види се једна велика посвећеност. (Посредно је посвећена литерарним почецима Милете Јакшића још једна књига Зорице Хаџић. Наиме, у књизи *Отворена писма Јована Јовановића Змаја* Зорица Хаџић донела је Змајева писма почетницима, који су касније стекли име у српској литератури. Наравно да је међу њима био и наш јунак.)

Као последица те посвећености Милети Јакшићу иде и нешто што бисмо могли назвати *поузданошћу*. Та поузданост тиче се текста; али се тиче и тренутка настанка, као и тренутка објављивања текста. Коначно, када је Милета Јакшић у питању, ту је често болно питање и поузданост ауторства. Наиме, Милета Јакшић је често своје радове потписивао псеудонимима. Трбало се ту снаћи...

Из те посвећености и поузданости некако природно ниче и полемиčnost ове књиге: спремност да се брани Милета Јакшић чак и онда

када нико не види да је Милета Јакшић уопште доведен у питање. На пример: уз песме Милете Јакшића – у неким антологијама – наводи се непотпуна библиографија. А случај комедијант је удесио да објављене песме у тој антологији буду баш из оне књиге која није наведена. (Тако је настрадао Перо Зубац.) Али, указаће Зорица Хаџић и на Матошеву грешку: кад је цитирао стихове Милете Јакшића није их прецизно цитирао... Ни то није промакло нашем истраживачу... (Узгред, значај Милете Јакшића је већи и у естетском и у књижевноисторијском смислу од значаја Ђуре Јакшића и то Зорица Хаџић јасно каже.) Унеколико је природна полемичност са Иванком Јовановић, која је, давне, 1969. године објавила докторат о Милети Јакшићу. Та полемичност се тиче најпре оног што Иванка Јовановић није имала у рукама; преко чега је прешла овлаш; прецизније, кад год није била довољно посвећена, није била ни поуздана! Но, та полемичност је у другом плану – жеља да се покаже аутентичан Милета Јакшић јесте оно што држи ову књигу.

Са друге стране ова књига се лепо и лако чита. (Ова старомодна књига!) Кад кажем старомодна онда мислим и на ту непрестану жељу да се оно о чему се пише прочита и то прочита пажљиво. (Живимо у времену кад они који вам оцењују рад, покушавају да то учине посредно, без читања вашег рада!)

Истраживачко „вјерују” Зорице Хаџић је крајње једноставно и она га и не крије. Наиме, она је против инерције у проучавању наше књижевности; против преузимања формираних, а недовољно проверених сазнања о књижевности и књижевницима; она је за ново читање! И на више места у овој књизи види се баш то пажљиво читање. Притом неће прећутати ни оне који су пажљиво и посвећено прилазили делу Милете Јакшића. Ту најпре мислим на Светлану Велмар-Јанковић која је прва разбила предрасуде о образовању, интересовању, лењости и мрзовољи Милете Јакшића... Можда бисмо на овом месту могли вратити у нашу причу Бошка Петровића, који је јунак читавог једног поглавља, али на један посредан начин. Наиме, Бошко Петровић је у време док је припремао за штампу песме Милете Јакшића наишао на књигу песника, чије име нећу поменути, који је покрао Милету Јакшића на тако безочан начин да се Бошко Петровић, ни крив ни дужан, постидео... Та књига је стигла до Зорице Хаџић и она ју је пажљиво анализирао. Ако би се тако мерила песничка слава – Милета Јакшић би је имао више него други! (Крао је тај „песник” и од других – али Милета Јакшић му је био кључни песник.)

Заправо, овде имамо читаву галерију ликова: не мислимо само на најпознатије писце који су везани за дело Милете Јакшића (Вељко Петровић, Васа Стајић, Исидора Секулић, Милан Кашанин, Младен Лесковац...), већ и на читаву галерију мање знаних, а занимљивих писаца – Милана Шевића, Јована Максимовића, Јована Протића, Нику Николајевића...

Конечно, од једне (стварне) фотографије и почиње ова књига. На фотографији су поред Милете Јакшића, Вељко Петровић и Васа Стајић. Почетак који је ауторка успела да одржи до краја – када се та (имагинарна) фотографија испунила другим писцима... Све то је ауторка успела да нам предочи, не напуштајући простор литературе.

Наравно, у средишњем делу ове књиге је Милета Јакшић као песник – мада се никако не могу пренебрећи ни уверљиви делови о приповеткама и драмском раду Милете Јакшића као и његово писање за децу. Природно је да се, када је поезија у питању, читава прича плете око сукоба Милете Јакшића и Љубомира Недића. И ту је Зорица Хаџић донела читав низ уверљивих решења – да тако назовем тумачења неких текстова који настају пре или после Недићевог текста. (Контекст у пуном смислу те речи успоставља Зорица Хаџић – уме да повеже минуциозну анализу песме *Љубања* са ванлитерарним околностима, са мостарским књижевним кругом, преко читавог низа мање приметних детаља; као да их чита под увеличавајућим стаклом.)

А ова прича има свој почетак и има свој ток. Све је почело од прадедовске Црње (бремена великог стрица), па преко школовања у Новом Саду (станује код Јована Грчића, у истој кући са Тихомиром Остојићем!), до повратка у Црњу... Биографија Милете Јакшића је овде, на неки начин, арматура текста, око које се плете стваралачка биографија испуњена понекад и противуречностима... (Завршава живот у великом граду, погледа упереног у завичај.) Но, кључне, чворишне, тачке те биографије се јасно виде. Почевши од болног напуштања Црње па преко сурове критике Љубомира Недића, повратка из Беча због смрти оца, те невољног прихватања мантије... Монотонију сеоског живота разбија млада, лепа, учитељица која улази у живот Милете Јакшића и из корена га мења. (Ово млада се односи најпре на то да је осамнаест година млађа од Милете Јакшића, а ово лепа никако није опште место. Напротив!) Али, на нашу срећу, та млада и лепа учитељица преузима и бригу о „живим” (ако тако може да се каже) рукописима Милете Јакшића. Препишује их, чува... (Од њеног уласка у живот Милете Јакшића није се десило да наш јунак изгуби рукопис!) Али се десило да је човек, оптужен од стране књижевне критике за безвољност и недостатак животне енергије, напустио село и упутио се најпре у Нови Сад, а затим и у Београд. Но, та биографија о њему не говори ништа или говори врло мало. Његова биографија остала је у његовим књигама, бележницама, писмима... Имала је Зорица Хаџић у рукама и књиге које су биле у власништву Милете Јакшића; пажљиво је читала и његове забелешке на маргинама тих књига, као и оно што је подвлачио. Једном речју, да се вратимо на почетак овог текста – желела је да нам отвори књижевну радионицу Милете Јакшића. И чини ми се да је у томе успела. (Узгред, имплицитно је отворила и питање: може ли песник лишен сваке врсте и сваког облика

таштине опстати/остати у српској књижевности? Позивали су Милету Јакшића да одговара на њихове анкете и српски надреалисти; позивао га је на сарадњу у *Књижевном јуџу* и Иво Андрић... Скромност Милете Јакшића је била нешто на шта српска култура није навикла.)

Међутим, није радикалан помак ове књиге данас у пажљивом читању архивске грађе, већ је радикалан помак у чињеници да се о Милети Јакшићу пише као о једном од најважнијих српских песника. Такав приступ овде чита се као тражење изгубљеног континуитета српске поезије – а полемички тон ове књиге више је упућен оним истраживачима српске поезије који данас пишу о њој – а да дело Милете Јакшића нису ни прочитали. (Антологичаре нећу ни да помињем.)

Није Милета Јакшић само писац неколико великих лирских песама (из реда најлепших песама написаних на српском језику); Милета Јакшић се више него други песници његовог времена приближио бићу природе – не задржавајући се само на пуком опису те природе...

Наравно, наслов овог текста „Ка новом лику Милете Јакшића” призива оно што је о њему писала Исидора Секулић у тексту „Ка лику Милете Јакшића”; али, ми данас знамо и нешто више о околностима под којима је Исидора Секулић писала тај текст. (Одуживала је неке старе дугове.) Није Милета Јакшић имао среће са критиком. Он који је био, како је то показао Драгиша Витошевић, *весник* и *жртва*, остао је у другом плану... Готово сви песници прве модерне указују се као важнији и интересантнији за проучавање, за симпозијуме и округле столове... Отуда је ова књига важна и као тај трачак (или зрачак) наде за поезију која се указује као једини стварни говор човека, испред свих мајстора заната који су почели пред Богданом Поповићем да полагају пријемни испит из писмености, не би ли тако ушли у књижевност. А тај испит се очито није завршио...

Милета Јакшић је, како то примећује Зорица Хаџић, попут Црњанског, банатски, цакнуо своје критичаре и отишао... (Када сам већ поминуо Банат, било би згодно на овом месту цитирати Борислава Михајловића Михиза, о томе шта је српској књижевности дао Банат. Али, нека нешто потраже и сами читаоци.) А Зорица Хаџић, пак, овако конципираном књигом, сама себи је дала још један задатак. Ова књига тражи нову књигу; тражи сабрране песме Милете Јакшића.

Без књиге сабрраних песама, ова књига остаће да виси у ваздуху!

Мишивој НЕНИИ

Јун

velikirat.nb.rs

„Дигитална библиотека Велики рат настала је као део пројекта *Еуро-ројеана колекције 1914–1918*, који има за циљ да из фондова 9 националних библиотека дигитализује и учини јавно доступним преко 400.000 публикација насталих током Првог светског рата. По први пут овај садржај, раније доступан само у читаоницама, неретко у врло лошем физичком стању с обзиром на квалитет папира на којем се налази, биће приказан online. Дигиталне колекције настале кроз овај пројекат сачињене су од књига, новина, ратних дневника, музикалија, дечје литературе, фотографија, постера, пропагандних материјала, уметничких дела и свега осталог што се може наћи у једној националној библиотеци.” (сажетак преузет са сајта)

openculture.com

Како само име каже, Open Culture је сајт „отворене културе”. У својој колекцији ОЦ садржи неколико књига (у великој већини на енглеском) у свим познатим е-форматима, и исто толико филмова постављених на Јутубу (драгуљ колекција представљају најпознатија остварења Андреја Тарковског и рани радови Алфреда Хичкока). Поред ове мултимедијалне виртуелне библиотеке, Open Culture је често и квалитетно ажуриран културни портал који свакодневно објављује корисне чланке, снимке и аудио-записе (из последњих недеља издвајамо: чланак о пројекту прављења компјутерског фонта на основу Фројдовог рукописа, снимак концерта *Burma Shave* Тома Вејтса, као и збирку аудио снимака Борхесових предавања Харварду 1967–68).

СТЕВАН БРАДИЋ, рођен 1982. у Новом Саду. Бави се компаративном књижевношћу и филозофијом, пише поезију, студије, приказе и критику, преводи с енглеског. Књига песама: *Из сенке сјиха* (група аутора), 2012. Објављена студија: *Симулација и гасирономија – режими чуљности и аспекти идентитета у песницију Војислава Деспића*, 2012.

АЛЕКСАНДАР САША 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 и приказе. Објављене књиге: *Нова велика игра*, 2009; *Корпоративна историја*, 2011; *Духовне основе кризе*, 2011.

РАДМИЛА ГИКИЋ ПЕТРОВИЋ, рођена 1951. у Врбасу. Пише прозу и есеје. Објављене књиге: *Отворене Јеленине прозоре*, 1978; *Намасије, Индија*, 1984; *У Фрушкој гори 1854*, 1985; *Милица–Вук–Мина*, 1987; *Разговори о Индији*, 1989; *Прејиска Милице Стојадиновић Српкиње са савременицима*, 1991; *Искусства прозе – разговори са прозним писцима*, 1993; *Токови савремене прозе – разговори са прозним писцима*, 2002; *У појрази за главним јунаком*, 2003; *Српкињин круг кредом*, 2006; *Библиографија радова о Милице Стојадиновић Српкињи*, 2007; *Ликови у Дневнику Анке Обреновић*, 2007; *Дневник Анке Обреновић*, 2007; *Животи и књижевно дело Милице Стојадиновић Српкиње*, 2010. Приредила више књига.

МИЛАН ГРОМОВИЋ, рођен 1988. у Чачку. Дипломирао је на Филозофском факултету у Новом Саду, на студијама српске књижевности и језика, ради као професор у Чачку. Пише поезију, прозу, есеје и критику, објављује у периодици и на књижевним сајтовима и блогovima.

СРЂАН ДАМЊАНОВИЋ, рођен 1968. у Новом Саду. Професор филозофије, пише филозофске и текстове из теорије уметности. Објављене књиге: *Мали речник зрешака (не само) за новинаре*, 2005; *Медиалогике – време филозофије и разоноде*, 2009; *Речник зрешака*, 2009.

БОРЂЕ ДЕСПИЋ, рођен 1968. у Ужицу. Пише студије, огледе и књижевну критику. Објављене књиге: *Аксиолошки изазови*, 2000; *Стирални шрафови – критике и есеји о српском песничком творештву*, 2005; *Порекло песме – поетички интердисциплинарности у поезији Миодрага Павловића*, 2008; *Преживећу у тексти*, 2011.

ДОБРИЦА ЕРИЋ, рођен 1936. у Доњој Црнући код Горњег Милановца. Српски књижевник, песник, прозни и драмски писац, аутор је више романа и књига лирске прозе, 23 збирке песама, пет позоришних драма, преко 40 књига за децу. Гл. дела: *Свети у Сунцокрећу*, 1959; *Вацар у Тојоли*, 1965; *Стиари сељачки календар*, 1966; *Славуј и сунце*, 1968; *Озрлица од зрлица*, 1969; *Торња са њеи сирајова*, 1973; *Песма о свицима*, 1975; *Долина сунцокрећиа*, 1976; *Вечни крајковечници*, 1977; *Славуј и сунце*, 1978; *Башиа са седам ружа*, 1979; *Срицање жене*, 1980; *Лейо у Калијољу*, 1980; *Чардак између чешири јабуке*, 1980; *Мој друг, Миливојчићев луг*, 1982; *Џунчева вереница*, 1985; *Тако жубори река*, 1987; *Писмо краљици цвећа*, 1988; *Рождество рајарево*, 1989; *Крунисање*, 1989; *Бунар за пријатеље*, 1990; *Пужева срма*, 1991; *Еколошки буквар*, 1991; *Сан Гружанске леиње ноћи*, 1992; *Језеро Жејева бара*, 1993; *У вајри бисмо, не изгорисмо*, 1993; *Плачи вољена земљо*, 1993; *Разајетиа земља*, 1999; *Вилина Долина*, 1999; *Пустии пуже рогове*, 2002; *Крунисање*, 2002; *Деца са златом лије у коси*, 2005; *Тилим поље*, 2005; *Моје село*, 2006; *Кућа је наша круна*, 2007; *Прича из мрављећ света*, 2008; *Моји рођаци из долине цвећа*, 2011.

МИЛОШ ЖИВКОВИЋ, рођен 1989. у Београду. Апсолвент је Филолошког факултета у Београду, на групи српска књижевност и језик са општом књижевношћу. Један је од оснивача књижевног друштва „Орфисти” које у Београду активно организује књижевне радионице. Пише прозу, драме и критику, објављује у периодици.

СВЕТЛАНА КАЛЕЗИЋ РАДОЊИЋ, рођена 1980. у Подгорици, Црна Гора. Бави се савременом књижевношћу, пише поезију, есеје и књижевну критику. Књиге песама: *Иза угла руже*, 1995; *Цвијеће недјелне самилости*, 1997; *Позни дажд*, 1998; *Зауздаии бездан*, 2002; *Алгебра нарицања*, 2007; *Упоредна грамаишка сторадања и страсии*, 2009. Приредила: *Ван куицие – антологија нове поезије УУ проситора*, 2009.

АЛЕКСАНДАР Б. ЛАКОВИЋ, рођен 1955. у Пећи. Пише поезију, есеје, студије и књижевну критику. Књиге песама: *Ноћи*, 1992; *Заседа*, 1994; *Повраиак у Хиландар*, 1996; *Дрво слепог гаврана*, 1997; *Док нам кров прокишњава*, 1999; *Ко да нам враии лица усјуи изгубљена* (избор), 2004; *Нећеш у песму*, 2011. Студије: *Од поема до сродника: митолошки свети Словена у српској књижевности*, 2000; *Хиландарски*

пoпoлoиcи, 2002; *Токови ван пoкoвa – аутeнтични пeснички пocтпoици у cаврeмeнoј cрпcкoј пoезији*, 2004; *Језикoтвoрци – гoнoризм у cрпcкoј пoезији*, 2006; *Дневник рeчи – eceји и пpикази cрпcкe пeсничкe пpодукцијe 2006–2007*, 2008; *Дневник глacовa – eceји и пpикази cрпcкe пeсничкe пpодукцијe 2008–2009*, 2011; *Ђорђе Марковић Кoдeр – језик и мит*, 2013.

ЉУБОМИР МАКСИМОВИЋ, рођен 1938. у Скопљу, Македонија. Историчар, византолог, академик, професор-емеритус на Филозофском факултету у Београду, на предмету Историја Византије, директор Византолошког института САНУ (од 1998), почасни доктор наука Универзитета у Атини. Дописни је члан Атинске академије и Европске академије природних и хуманистичких наука и уметности у Паризу. Један је од најистакнутијих српских византолога и аутор више од 200 студија и стручних радова. Гл. дела: *Византијска пpовинцијска упpавa у дoбa Палеoлoга*, 1972; *The Byzantine provincial administration under the Palaiologoi*, 1988; *Град у Византији – oглeди o дpуштвy пoзновизантијcкoг дoбa*, 2003; *Византијски свeт и Срби*, 2009.

БРЕНТ МОБЕРЛИ (BRENT MOBERLY) је докторирао на средњовековној књижевности на Универзитету у Индијани, Блумингтон. Његова дисертација испитује промене репрезентација рада у Енглеској касног средњег века. У свом академском раду се тренутно претежно бави нео-средњовековношћу, витешким романом, радом и спектаклом у савременим компјутерским играма са играњем улога. Тренутно ради на развијању софтвера на Универзитету у Индијани. (Т. С.)

КЕВИН МОБЕРЛИ (KEVIN MOBERLY), ради као асистент на Универзитету Олд доминион у Норфолку, Вирџинија, где предаје реторику. Бави се првенствено истраживањем начина на који компјутерски омогућене манифестације популарне културе утичу на савремене културолошке и политичке дискурсе. Тачније, истражује на који начин је рад представљен у савременим компјутерским играма где се често и онако варљива граница између рада и игре још више замагљује.

Браћа Моберли заједно раде на студији у којој истражују на који начин компјутерске игре функционишу унутар ширег материјалног контекста касног капитализма. (Т. С.)

МИЛИВОЈ НЕНИН, рођен 1956. у Локу, Шајкашка. Књижевни критичар и историчар. Објављене књиге: *С-авећи кришике, с-окови пoезије*, 1990; *Свeтислав Стeфановић – пpећeчa мoдeрнизма*, 1993; *С мeрoм и бeз њe*, 1993; *Суoчaвaња*, 1999; *Ствaри кoје су пpошлe*, 2003; *Ствaри лисaц*, 2003; *Слyчajнa књижa – кoлaж o Тoдoру Мaнoјлoвићy*, 2006; *Српcкa пeсничкa мoдeрнa*, 2006; *Сийнe књижe – o пpећисци cрпcких писaцa*, 2007; *Слajкa књижa*, 2008; *Сeдaм бeлeжaкa – мaлa књижa o Црњaнскoм*,

2009; *Савиченића – српски књижевници искоса*, 2010; *Свети мирис памићивека – фрагменти о Лази Костићу*, 2011. Приредио више књига и антологија.

ЈОВАН НИКОЛИЋ, рођен 1955. у Београду. Песник, прозни и драмски писац, новинар. Од 1963. до 1981. живео у Чачку, а од 1981. до 1999. у Београду. Објављене књиге: *Госи ниоћкуда*, 1982; *Ђурђевдан*, 1987; *Нећу да се родим*, 1991; *Очи покојног јагњетца*, 1993; *Тело и околина*, 1994; *Мале ноћне песме*, 1998; *Zimmer mit Rad* (издање на српском *Соба с точком*, 2011), 2004; *Weißer Rabe, schwarzes Lamm*, 2006; *Seelenfänger, lautlos lärmend*, 2011. Члан је српског ПЕН центра и, од 2002. године, потпредседник Међународне асоцијације ромских писаца (IRWA) у Хелсинкију. Добитник је неколико значајних међународних књижевних награда. Од 1999. живи и ради у Келну.

ЉИЉАНА ПЕШИКАН ЉУШТАНОВИЋ, рођена 1954. у Фекећићу код Врбаса. Пише студије, огледе и радове о народној књижевности, историји књижевности, драми и позоришту. Објављене књиге: *Послови и дани српске песничке традиције* (коаутор З. Карановић), 1994; *Змај Деспић Вук – мит, историја, песма*, 2002; *Сћанаја село запали – огледи о усменој књижевности*, 2007; *Кад је била кнежева вечера? – усмена књижевност и традиционална култура у српској драми 20. века*, 2009; *Усмено у писаном*, 2009; *Госпођи Алисиној десној ноzi – огледи о књижевности за децу*, 2012.

ПЕТАР ПИЈАНОВИЋ, рођен 1949. у Каменмосту код Имотског, Хрватска. Пише огледе и студије о новијој српској прози. Објављене књиге: *Поећика романа Борислава Пекића*, 1991; *Проза Данила Кица*, 1992; *Павић*, 1998; *Поећика гроћеске: приповедачка уметности Миодрага Булајовића*, 2001; *Наивна прича – српска ауторска проза за мале људе и велику децу: жанрови и модели*, 2005; *Књижевност и српски језик* (уџбеници), 2008, 2010; *Српски културни круз: 1900–1918*, 2012; *Модерна традиција – огледи из српске књижевности*, 2012.

ДРАГИЊА РАМАДАНСКИ, рођена 1953. у Сенти. Пише студије, есеје, чланке и приказе, преводи с руског, мађарског и енглеског. Магистрирала и докторирала на наративним стратегијама В. Розанова, односно Ф. Достојевског. Од 1980. прати одређене ствараоце из руске књижевности, превећи и коментаришући њихова дела (М. Башкирцева, Ф. Сологуб, В. Шкловски, М. Цветајева, есејистика М. Епштејна и А. Гениса, представници руског концептуализма, поезија Ј. Бродског, теоријска продукција Ј. Тићанова итд.). Објављена студија: *Снећко у приоћима – перевоћене с лица на наличје*, 2011.

ТИЈАНА СЛАДОЈЕ, рођена 1989. у Сарајеву, БиХ. Англиста, дипломирала је на Одсеку за енглески језик и књижевност Филозофског факултета у Новом Саду, бави се превођењем.

ФЈОДОР СОЛОГУБ (ФЕДОР СОЛОГУБ, Санкт Петербург, 1863 – Лењинград, 1927). Рођен је као Фјодор Кузмич Тетерников. Истакнути руски песник, романописац, новелиста, есејиста и драмски писац симболистичке оријентације. У својој супрузи Анастасији Чеботаревској имао преданог сарадника. Након њеног самоубиства, одустаје од плана да емигрира из СССР. Написао је пет романа (од којих је најчувенији *Сићушни злодух*, 1895), десет збирки прича од којих су *Сенке*, 1895. и *Жаока смрти*, 1904. талентовано промовисале његову опсесивну тему: детињство и младост у својој изложености злу. (Д. Р.)

БОШКО СУВАЈЦИЋ, рођен 1965. у Драгињу код Шапца. Бави се народном књижевношћу, пише поезију, студије, драме и уџбенике, преводи са бугарског. Књиге песама: *Пућ круџа*, 1997; *Харманлија*, 2002. Монографије: *Јунаци и маске – ѿумачења српске усмене епике*, 2005; *Иларион Руварац и народна књижевност*, 2007; *Певач и традиција*, 2010; *Дновиде воде – фолклорни елементи у српској књижевности*, 2012. Дrame: *Вишњић, Осврво, Иларион, Перитиорион (Савремена српска драма*, књ. 14, 27, 34, 42), 2002, 2006, 2008, 2010. Приредио: *Народна књижевност – епске пјесме у старијим записима*, 1998; *Епске пјесме о хајдуцима и ускоцима*, 2003.

МАРИЈА ШИМОКОВИЋ, рођена 1947. у Суботици. Завршила филозофију, смер естетика–етика, на Филозофском факултету у Београду. Књиге песама: *Сам човек*, 1972; *Ишчекујући Јону*, 1976; *Не бој се, ѿу сам*, 1980; *Мајстор жудње*, 1983; *Небески бицикл*, 1987; *Слагање времена*, 1992; *Пољубац Густава Климта*, изабране и нове песме, 1993; *Mariatheresiopolis* (двојезично, превод на мађарски И. Б. Фоки), 1996; *Међуречје*, 1999; *Киновар*, 2007; *Чувари привида („Змајева награда Мајице српске“)*, 2012. Романи: *Сценографија за ветар*, 2002; *Велосијед тосјодина Вермеса – роман о заносу*, 2010.

ЗОРАН ШКИЉЕВИЋ, рођен 1962. у Београду. Пише кратке приче и романе, објављује у периодици и бројним online књижевним часописима и порталима који промовишу савремену књижевност.

Приредио
Бранислав КАРАНОВИЋ

САДРЖАЈ

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Год. 189, књига 491

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА

Драган Јовановић Данилов, <i>Људи са Бајлонијеве њијаце говоре</i> . . .	5
Ђорђе Писарев, <i>Покривен белим њлацијом и окићен њахуљама</i> . . .	23
Никола Маловић, <i>Марци на Кошор</i>	31
Бранко Брђанин Бајовић, <i>Велаге</i>	35
Славољуб Марковић, <i>Побунио сам се живојом</i>	45
Петар Милорадовић, <i>Екрани</i>	56
Мирослав Јосић Вишњић, <i>Барон из щарага</i>	225
Стеван Тонтић, <i>На мршвом сеоском гробљу</i>	240
Анђелко Анушић, <i>Вещала</i>	245
Миљан Николић, <i>Песме</i>	250
Владимир Пиштало, <i>Андрић и дружи хероји</i>	401
Саша Радојчић, <i>На осирвима блажених</i>	414
Миодраг Матицки, <i>Одзив Сави Мркаљу</i>	419
Мирослав Бјелик, <i>И када не бих био</i>	421
Драго Јанчар, <i>Пољлед анђела</i>	426
Олег Томић, <i>Црна жуч</i>	432
Павле Зелић, <i>Ното hotini lupis est</i>	440
Мирослав Тохоль, <i>Сесире</i>	595
Томислав Маринковић, <i>Бежећи од речи</i>	606
Драган Бошковић, <i>Ошца</i>	610
Срђан Вучинић, <i>Злосан њрви</i>	614
Тихомир Нешић, <i>Закрѡа</i>	619
Жарко Миленковић, <i>Цијеле</i>	623
Марија Шимоковић, <i>Из дневника раздаљине</i>	769
Бошко Сувајчић, <i>На весиј о мајчиној смршци</i>	775
Добрица Ерић, <i>Теби њоем</i>	778
Јован Николић, <i>Меланхолија анањомије или Кушција цигареѡа</i> . . .	780

Фјодор Сологуб, <i>Сенке</i>	784
Зоран Шкиљевић, <i>Двојник</i>	802

ТЕМАТИ:

ПОЛИС/МЕГАЛОПОЛИС

<i>Полис/Меѓалополис. Град: <u>ц</u>иџа је био, <u>ц</u>иџа је сада, <u>ц</u>иџа може да буде</i>	62
Александар Јерков, <i>Један немогући осврћи на урбанофилију, двадесет њих пројалих година касније</i>	65
Јелена Јелић, <i>Пољед с књижевног бедема – ољед о београдској њричи</i>	87
Владимир Гвозден, <i>Новосадски роман и урбана нелагодност (Седам најомена и једна „ојомена“)</i>	101
Слободан Владушић, <i>Вириуелни сџановник Меѓалополиса</i>	118
Мајк Дејвис, <i>Тврђава Ј. А.</i>	131
1912–1913	
Борис Милосављевић, <i>Балкански рајнови</i>	252
Мирослав Свирчевић, <i>Пропаганда њрошв Србије за време Балканских рајнова и њосле њих 1912–1914. године</i>	289

ПЕКИЋ, НАШ САВРЕМЕНИК

<i>Зацџио Пекић овде и сада?</i>	445
Марко Антић, <i>Пекић у савременом филозофском контексту</i>	447
Јасмина Теодоровић, Марија Лојаница, <i>Арџонауџика: антиројолоџија њриче</i>	463
Тамара Јовановић, <i>Бића ваџре и њојам меџафикционалног карактера у Пекићевом „Новом Јерусалиму“</i>	477

МЕДИЈИ

Слободан Рељић, <i>Како је заробљена „слободна цџиамџа“</i>	625
Драган Проле, <i>Диџиџална јавност и нова друџиџвеност</i>	639
Дивна Вуксановић, <i>Друџиџвене мреже и њорнографске слике свеџа: Коинциденџија „јавног” и „инџимног” у медију њриџваџностџи</i>	658
Бен Багдикијан, <i>Уобичајени медији за једну неуобичајену наџију</i>	671
Стјартуант Јуан, <i>У њосеџи Едварду Бернџзу</i>	693

СРЕДЊИ ВЕК И НЕОФЕУДАЛИЗАМ

Љубомир Максимовић, <i>Визанџиџски узори срџске државностџи и Свеџи Сава</i>	807
Милош Живковић, <i>Свеџи Физиолога</i>	815
Александар Саша Гаџић, <i>Средњовековље и феудализам, сџари и нови</i>	830
Брент Моберли, Кевин Моберли, <i>Нео-средњовековност, хиџерреализам и симулаџија</i>	857

ЕСЕЈИ

Јован Делић, <i>Васко Поја на зробу Расџка Пејровића</i>	146
Владимир Коларић, <i>Умејносћ као ѿрик, живој као ѿрик – Манифесћ ексценћризма</i>	151
Бранко Ранковић, <i>Родоскврни зрех у Жићију Павла Кесаријскоз и народним пјесмама „Наход Симеун” и „Наход Момир”</i> . .	156
Тања Крагујевић, <i>Искусћиво пјесника, искусћиво муње</i>	306
Владета Јеротић, <i>Како разговарати са аћеисћичким еволуционисћом Ричардом Докинсом поводом његове књиже „Заблуда о Бозу”</i>	492
Павле Ботић, <i>Исћочни хрисћјани у роману „На Дрини ћућрија”</i> .	502
Гајатри Чакраворти Спивак, <i>Планећарносћ</i>	510
Јелена Перић, <i>„Скућљач” данаћњез пוליћичкоз позорисћја</i> . .	705
Весна Тријић, <i>Порекло хексамећра Војислава Илића</i>	713
Петар Пијановић, <i>„Оно туће” и „оно главно”. Ексћилицћина поећика Радослава Брајића</i>	869
Љиљана Пешикан Љуштановић, <i>Пад у небо Мирјане Дећелић</i> . .	878

СВЕДОЧАНСТВА

Зоран Лутовац, <i>Маћица</i>	166
Миливој Ненин, <i>Тако близу, а тако далеко</i>	169
Горана Раичевић, <i>„Дневник из Индије” Свећозара Пејровића</i> . .	172
Селимир Радуловић, <i>С неопћодном мером националне пјосвећеносћи</i>	334
Светозар Кољевић, <i>О нацим „злаћним олућинама”</i>	338
Јован Делић, <i>Маћица срјска – једина моја сћална адреса</i>	537
Горана Раичевић, <i>Андрићу – књижа дубоке оданосћи</i>	545
Александар Растовић, <i>Сћара Србија</i>	550
Ђорђе Ђурић, <i>Руско-срјски односи измећу два пјомена Колумба</i>	557
Марија Шимоковић, <i>Либрећо за овај свећ</i>	888
Ђорђе Деспић, <i>Песничка алхемија</i>	892

ИНТЕРВЈУИ

Милован Марчетић, <i>Књижевносћ живи и од уобразиље</i> (Разговор водила Тамара Крстић)	181
Петер Слотердајк, <i>Врео живој, хладне мисли</i> (Разговор водио Ерик Алије)	344
Петар Пијановић, <i>Свака је пјроцлосћ, па и наца – исћорија идеја</i> (Разговор водила Сања Милић)	721

Марија Шимоковић, <i>Стилни ѝриљаг</i> (Разговор водила Радмила Гикић Петровић)	989
---	-----

ПРИКАЗИ

Ненад Станојевић, <i>Излазак из наојакe сїварносїи</i> (Милован Марчетић, <i>Зайиси на снежу</i>).	188
Светлана Милашиновић, <i>Кулїурологија раїа</i> (Александар Гаталица, <i>Велики раї</i>)	190
Александар Б. Лаковић, <i>Уїознавање себе и сїварносїи</i> (Мирослав Максимовић, <i>Црїање сїварносїи</i>)	193
Драгана Белеслијин, <i>Начин срца</i> (Ален Бешић, <i>Голо срце</i>)	196
Игор Јавор, <i>У одбрану часїи шемаїологије</i> (Јован Попов, <i>Двобој као књижевни моїив</i>)	200
Бранислава Васић Ракочевић, <i>Живої само</i> (Пол Остер, <i>Зимски дневник</i>)	203
Јелена Марићевић, <i>Љубав. Љубав наца. Љубав наца сцена за двоје</i> (Ален Бадју са Николом Трунгом, <i>Похвала љубави</i>)	206
Александар Саша Гајић, <i>Само ѝамейна моћ има будућносї</i> (Џозеф Нај, <i>Будућносї моћи</i>)	209
Драгана Белеслијин, <i>Певајући о снази очевој</i> (Селимир Радуловић, <i>Под кицом суза с Паїмоса</i>)	365
Милета Аћимовић Ивков, <i>Трагична ѝрича</i> (Драго Кекановић, <i>Веїрово срце</i>)	369
Васа Павковић, <i>Клојке за ѝразнине</i> (Петру Крду, <i>Школа изгнансїива</i>)	373
Лука Баљ, <i>Прилог књижевном ѝреїману једног нараїива</i> (Петар Сарић, <i>Миїрова Америка</i>)	377
Милош Јоцић, <i>Комїресовани кадрови</i> (Александар Бјелогрић, <i>Циїадела</i>)	379
Срђан Видрић, <i>Одсутїво сећања</i> (В. Г. Зебалд, <i>Исељеници</i>).	382
Слободан Рељић, <i>Коров (ни)је наца судбина</i> (Душан Пророковић, <i>Геосїраїегија Србије – Положај и ѝрсїекїиве на почеїку XXI века</i>).	384
Милета Аћимовић Ивков, <i>Живої и лиїераїура</i> (Милисав Савић, <i>Љубавна ѝисма и друже лекције</i>)	563
Александар Б. Лаковић, <i>Семанїички „моїови између књига”</i> (Драган Хамовић, <i>Жежено и нежно</i>)	567
Драгана Белеслијин, <i>Роман из исїине и заблуде</i> (Енес Халиловић, <i>Еї о води</i>)	570
Виолета Митровић, <i>Шїа осїаје кад се кућа смањи?</i> (Владимир Краков, <i>Кућа која се смањује</i>)	573

Саша Мирић, <i>Повраћац коријенима</i> (Милош Ковачевић, <i>Лингвостилистика књижевног текста</i>)	576
Срђан Дамњановић, <i>Филозофија на својој земљи</i> (Слободан Жуњић, <i>Филозофија и њен језик</i>)	579
Часлав Николић, <i>Мејаморфозе српског круга</i> (Петар Пијановић, <i>Српски културни круг: 1910–1918</i>)	731
Светлана Милашиновић, <i>Књижевна транзиција</i> (Катарина Брајовић, <i>Штампар и Вероника</i>)	735
Драгана Белеслијин, <i>Одговор, прејасни</i> (Васа Павковић, <i>У варљивом живоју</i>)	737
Гордана Малетић, <i>Испрајношћу</i> (Ђорђе Оцић, <i>Слављеник</i>)	740
Драган Жуњић, <i>Књижа-сјоменица о књижи-сјоменику</i> (Јован Пејчић, <i>Поетика књижевног разговора: „Десеј писаца – десеј разговора”</i> Бранимира Ћосића)	743
Александар Саша Гајић, <i>Сецирање регионализма</i> (Часлав Оцић, <i>Регионалистичка деконструкција Србије</i>)	748
Виолета Митровић, <i>Усион и суновраћ једне слободе</i> (Слободан Рељић, <i>Одумирање слободних медија</i>)	750
Срђан Дамњановић, <i>Милина постојања</i> (Ђорђо Агамбен, <i>Диспозитив и дружи есеји</i>)	753
Срђан Дамњановић, <i>Херменеутичка снага еписколарне филозофије</i> (Данило Баста, <i>Над прејиском Мартина Хајдегера. Један вид еписколарне филозофије</i>)	908
Стеван Брадић, <i>Српско јесништво након ушћије</i> (Антологија најновије српске поезије <i>Девет српских јесника</i>)	912
Александар Б. Лаковић, <i>„Сећање које се”</i> (није) „догодило” (Гордана Ђилас, <i>Друзе сјвари; Била сам послушно дрво</i>)	916
Светлана Калезић Радоњић, <i>Сабирање немогуће</i> (Тодор Живаљевић Велички, <i>Берачи мјесечине</i>)	919
Милан Громовић, <i>Дводелни губићак</i> (Марко Танасковић, <i>Олуја</i>)	922
Миливој Ненин, <i>Ка новом лику Милете Јакшића</i> (Зорица Хаџић, <i>Тиха пристијаништа Милете Јакшића</i>)	926
ЛЕТОПИС СУРФОВАЊА	213, 389, 583, 758, 931
Бранислав Карановић, <i>Аутори Летописа</i>	215, 391, 585, 760, 932

ПРЕТПЛАТИТЕ СЕ НА

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

најстарији наш књижевни часопис

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

Годишња претплата износи 2.000 динара, за чланове Матице српске 1.000 динара, а за иностранство 100 €.

Наручујем _____ примерака *Летописа Матице српске*.

Име и презиме, назив установе или предузећа

Адреса: _____

Телефон: _____

Претплата се може уплатити у свакој пошти на рачун Матице српске број 295-1234397-90 (Српска банка), са знаком „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 Слободан Владушић. – Год. 48, књ. 115, св. 1 (1873)– . – Нови Сад : Матица српска, 1873–. – 24 cm

Годишње излазе две књиге са по шест свезака. – Покренут 1824. год. као Сърбске Летописи. – Наставак публикације: Српски летопис

ISSN 0025-5939

COBISS.SR-ID 7053570