



Објављивање *Лейойиса Мајице српске* омогућили су
Министарство културе и информисања Републике Србије,
Покрајински секретаријат за културу и јавно информисање и
Град Нови Сад

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Покренут 1824. године

Уредници

Георгије Магарашевић (1824–1830), Јован Хаџић (1830–1831), Павле Стаматовић (1831–1832), Теодор Павловић (1832–1841), Јован Суботић (1842–1847), Сима Филиповић (1848), Јован Суботић (1850–1853), Јаков Игњатовић (1854–1856), Субота Младеновић (1856–1857), Јован Ђорђевић (1858–1859), Антоније Хаџић (1859–1869), Јован Бошковић (1870–1875), Антоније Хаџић (1876–1895), Милан Савић (1896–1911), Тихомир Остојић (1912–1914), Васа Стајић (1921), Каменко Суботић (1922–1923), Марко Малетин (1923–1929), Стеван Ђирић (1929), Светислав Баница (1929), Радовоје Врховац (1930), Тодор Манојловић (1931), Жарко Васиљевић (1932), Никола Милутиновић (1933–1935), Васа Стајић (1936), Никола Милутиновић (1936–1941), Живан Милисавац (1946–1957), Младен Лесковац (1958–1964), Бошко Петровић (1965–1969), Александар Тишма (1969–1973), Димитрије Вученов (1974–1979), Момчило Миланков (1979), Бошко Ивков (1980–1991), Славко Гордић (1992–2004), Иван Негришорац (2005–2012), Слободан Владушић (2013–2016), Ђорђе Деспић (2017–2020)

Уредничтво

ЂОРЂО СЛАДОЈЕ

(главни и одговорни уредник)

ЗОРАН ЂЕРИЋ, ЈЕЛЕНА МАРИЋЕВИЋ БАЛАЋ,
СЕЛИМИР РАДУЛОВИЋ, НЕНАД ШАПОЊА

Секретар Уредничтва

СВЕТЛАНА МИЛАШИНОВИЋ

Лектор

ЈЕЛЕНА ЂОРЂЕВИЋ

Коректор

БРАНИСЛАВ КАРАНОВИЋ

Технички уредник

ВУКИЦА ТУЦАКОВ

Корице

АТИЛА КАПИТАЊ

Е-mail: letopis@maticasrpska.org.rs

Интернет адреса: www.maticasrpska.org.rs/letopis

Летопис Матице српске излази 12 пута годишње у месечним свескама од по десет штампарских табака: шест свезака чине једну књигу. Годишња претплата износи 2.000 динара, а за чланове Матице српске 1.000 динара. Претплата за иностранство износи 100 €. Цена по једној свесци и књижарској продаји је 200 динара. Претплата се може уплатити на жиро рачун 205-204373-09 (Комерцијална банка), са назнаком „за Летопис“. Адреса: 21000 Нови Сад, ул. Матице српске бр. 1, телефон: 021/6613-864 и 021/420-199, локал 112, факс: 021/528-901.

Издаје: Матица српска

Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин

Штампа: СЛЈНОС, Нови Сад

Тираж: 1.000

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Год. 197

Септембар 2021

Књ. 508, св. 3

САДРЖАЈ

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА

| | |
|--|-----|
| Верољуб Вукашиновић, <i>Бићи њесма</i> | 223 |
| Борис Лазих, <i>Трај</i> | 227 |
| Славица Гароња, <i>Прича о девојцици с њородичне фотоџрафије</i> | 232 |
| Радован Влаховић, <i>Две њриче</i> | 243 |
| Драгица Стојановић, <i>Ламенѝ над брајњовим ѝробом</i> | 251 |
| Паљо Бохуш, <i>Човек из свенемира</i> | 259 |
| Ђуан Маргарит, <i>Шестѝ њесама</i> | 262 |

ЕСЕЈИ

| | |
|--|-----|
| Радивоје Микић, <i>Песничко креѝање кроз време</i> | 266 |
| Душан Пајин, <i>Осврѝ на дело Иве Андрића</i> | 283 |

СВЕДОЧАНСТВА

| | |
|--|-----|
| Миро Вуксановић, <i>Беседа о срѝској ћирилицѝ</i> | 303 |
| Бошко Ломовић, <i>Над „Дневником” Марије Бацкирицеве</i> | 312 |

ПОВОДИ

Иван В. Лалић (1931–1996)

Поводом две песникове годишњице

О ЈЕДНАЕСТ ПЕСАМА ИВАНА В. ЛАЛИЋА

(уредио Александар Јовановић)

| | |
|---|-----|
| Александар Јовановић, <i>Уводна реч</i> | 319 |
| Милош М. Ковачевић, <i>(Пра)јесник и јесма</i> („Тако је певао Орфеј”, <i>Бивши дечак</i> , 1955) | 323 |
| Александар М. Милановић, <i>Странац и река</i> („Странац”, <i>Вейрови- ћо пролеће</i> , 1956) | 330 |
| Александар Јовановић, <i>Певање изнад усудне задатости</i> („Податак о Сизифу”, <i>из рукописне заоставшћине</i> , 1970) | 336 |
| Светлана Шеатовић, <i>Дамари новој времена</i> („Последња четврт”, <i>Страсна мера</i> , 1984) | 344 |
| Драган Стојановић, <i>Иван В. Лалић или о милости</i> („Kunsthisto- risches Museum”, <i>Страсна мера</i> , 1984) | 350 |
| Милосав Тешић, <i>Песма као мера шајне јосијања</i> („Језеро у је- сен”, <i>Писмо</i> , 1992) | 354 |
| Горан Радоњић, <i>Облик будућеј врћи</i> („Похвала несаници”, <i>Писмо</i> , 1992) | 358 |
| Радивоје Микић, <i>Слућња, страсно и усјомена</i> („Носталгија”, <i>Писмо</i> , 1992) | 365 |
| Слађана Јаћимовић, <i>Блатост и бол</i> („Млада жена са виолом”, <i>Писмо</i> , 1992) | 371 |
| Бојан Марковић, <i>Фрагмент и фантом лејоће</i> („Фрагмент”, <i>Писмо</i> , 1992) | 377 |
| Марко М. Радуловић, <i>Певање и веровање</i> (6. песма „Првог канона”, <i>Четири канона</i> , 1996) | 383 |

КРИТИКА

| | |
|--|-----|
| Предраг Петровић, <i>О јеснику страси, бола и јоноса</i> (Јован Де- лић, <i>Милутиин Бојић јесник модерне и јесник авангарде: о јоезији и јоеици Милутиина Бојића</i>) | 407 |
| Нина Стокић, <i>Трулеж лица или јоздрав живоју</i> (Милисав Са- вић, <i>Пейео, јена, шайај</i>) | 412 |
| Ђорђе Деспич, <i>Из дневничко-мемоарске бележнице у лејци крај</i> (Беким Сејрановић, <i>Лејци крај</i>) | 415 |

| | |
|--|-----|
| Милица Миленковић, <i>Мий̄ и наслеђе у роману „Људи без њрובה“</i> <i>Енеса Халиловића</i> (Енес Халиловић, <i>Људи без њрובה</i>) . . . | 418 |
| Валентина Чизмар, <i>Кроз унуџрашње вилајет̄е душе</i> (Перица Ми- лутин, <i>Силуан</i>) | 422 |
| Виолета Митровић, <i>Пекић као spiritus movens, мера и џуџоказ</i> (Срђан Цветковић, <i>Борислав Пекић: живоџ бунџовника</i>) . . | 428 |

ИЗ СВЕТА

| | |
|---|-----|
| Предраг Шапоња | 432 |
| Бранислав Карановић, <i>Ауџори Леџоџиса</i> | 435 |
| Упутство за припрему текста за <i>Летопис</i> | 445 |

БЕРОЉУБ ВУКАШИНОВИЋ

БИТИ ПЕСМА

СА ТАНКЕ ЖИЦЕ

О, свирачи, где сте, давно вас нема
у овом добу што кафане руши,
у мени дуго стари боем дрема,
стрепња ми лежај размешта у души.

Засвирајте нешто са танке жице,
дајте гитару, виолине струну,
нек се тренуци троше немилице,
нек опет страсне хармонике груну.

Знам, и без песме живети се може
кад свест се сведе на ћутање голо,
глодари сунца све више се множе
зато нек звуци сплету се у коло!

Овамо, певачи, шта сте се стисли!
Запевајте песму, нек се точак креће!
Гледајте врапце – смрзли и покисли,
али цвркућу, цвркућу од среће.

ПРЕЛАЗАК ПЕСНИКА

За тајна је врата, ето, зашто
дивни песник Гавриловић Машо.
И у тебе, црна успаванко,
приспео је Вујиновић Јанко.

Миленковић Милисав из Стига
отишао, у земљу без брига.
Руђиначко гробље, митолошко,
одсад чува Руђинчанин Бошко.

Збогом дивни свете, луда журко,
књигом венчан оде и Миљурко.
Крај Дунава, до вечнога стана,
сиђе Милан, са њим Илеана.

Сваког дана, у све већем броју,
једва птице све да их опоју.
Бог да прости песнике, и проче,
неумрле, испод камене плоче.

Post scriptum: свећа воштана, затим,
Влада Јагличић, лирски побратим,
са песницима, витезовима.
Вјечнаја памјат нека је свима!

ПЕСНИЧКО ВЕЧЕ У ЂУРИНОЈ КУЋИ, У ДОБА КОРОНЕ

Скадарлија, а песника нема!
Еј, калдрмо, пуста без боема!
Нема песме, нема виолине,
тек понеко са маском промине!

Није време да се рецитује!
Није време да се песме пишу!
Није време ни да се путује!
Под маскама људи једва дишу.

Ја, однекуд, са књигом бануо
не би л' тако себе обмануо.
Пред стварношћу умам да зажмурим,
своје песме рецитујем Ђури!

БИТИ ПЕСМА

Бошку Сувајићу

И бити Песма.
И бити вино.
И певати, певати,
невино и вино!
И бити смех,
игра и грех!
И хармонике
весели мех.

И бити суза!
И бити плач!
У срцу своје
носити драч!
И бити скрушен,
молитвен, тих.
На олтар принети
последњи стих!

И љубав бити!
И бити дело
Творчеве руке,
раван са пчелом.
И бити струна
што јечи гласно,
и Творевину
љубити страсно!

И бити Песма
са свих пет чула.
И бити славуј,
и бити фрула!
И урлик вука
који завија!
И летети, летети
к сунцу што сија!

РИМА

Што рече песник, већи,
(значајно једно име),
тешко је нешто рећи
уз помоћ старе риме.

Јер то је опште место,
и предвидљиво сасвим,
а ја, због риме, често
по целу ноћ не заспим!

Сасвим се унезверим
с речима, сам у соби,
кад сване јутро мерим
залудност своје коби!

БОРИС ЛАЗИЋ

ТРАГ

НАЖИВО

За почетак новог дана, неопходна је доза
Антологије српске авангарде.
Анадолијске песме Растка Петровића.
Таурис. Памукале.
Растко је пастир, сабира стадо себе сама:
Кључно: бити неспутан.

Пупољ, у цвату, на било ком од својих језика,
Чим отвориш књигу
Милена Павловић-Varilli, ко свеже покошено поље,
Замирише

Е, сад: Момчило, или Винавер, Драинац? Ако мене питаш,
За сваког Псалмисту тог калибра
И – и., добитна је комбинација.

Прескочи фолиранте. Свиленом Марку
Удари кеца
То је дебелокожац, преживеће и да му
Напакостиш

Црњанског у сваком виду – од космополите и
нихилисте до љутитог и
Преког Србенде – само, поштуј запете!

Црњанског – ту лирску причест –
Требало би да читаш наглас

Покушај са Првом књигом Сеоба

Покушај
Са описом лика који се баца на колац

А/ТЕИСТА

Док пролазим тик уз католичку књижару La Procure
Сетим се недавне смрти Ханса Кинга
Чију књигу *Бої и ѿаїѿња* као младић читаш у неколико наврата
И више нас је читало то танко штиво у издању *Kršćanske sadašnjosti*
Све док га неко није украо из школске библиотеке
(Јер постоји бол и патња од којих можеш да пресвиснеш
И тад се губи сваки обзир)
Кинг је написао и *Посїоји ли Бої*
Јанговско штиво које у срце разумевања вере поставља
Поверење порода у родитеља, чеда у мајку
Речју, сматра да то нам усађено је на рођењу
„Да ли верујеш у Бога?“, пита ме Драган, већ средовечан, колега
из редакције часописа „Дијалог“, састајемо се час на првом
спрату кафане

На углу Булеvara Сен Мишела и Сен Жермена,
Час у кафани, час у његовом стану изнад
Писарнице (L'Escritoire), кафане на Тргу Сорбоне, деведесет и
пета је

И читаву ме једну зиму прогони с тим питањем
Насмејан, брижан. Танке ми усне још говоре
Лепо га видим, док ово записујем
Одговарам, па се исправљам
Док вршимо корекције чланака о америчком интервенционизму,
Расправљамо о следећим прилозима часописа
Који кап је у мору писанија о крају нашем
(Редакцију чине један лаборант, двојица архитеката и један
Студен упоредне књижевности који тек што се опростио од
неприродног Коктела Јужних мора и догматике)
Главни је уредник, сматрам да не даје довољно простора литератури
„Има ли Бога?“, пита, па се чуди томе што од мене,

Који ипак нисам неки лаик у стварима тим, нема поузданог
саговорника
„Не, ти ниси верник”, закључује, уз осмех, сетан, ко што ће ми
Славољуб, исте јесени, у Београду, рећи: „Ти си мистик.”
И тако, сврстан уз Сијорана,
Неверног Тому, бивам, у ствари тој, непоуздан, бескористан,
Јер теологија није, признаћемо, прецизна математика, ни код
Паскала

Тек пошто чујем да отац му је на самрти, отац, за кога је везан
(Обилази га, потом и живи с њим,
На корак од школе, на Славији, у којој предајем)
Схватам то, што га прогони, јер њему отац умире
Отац, а до Бога се не допире вршком од скалпела
Нити гледајућ како из дана у дан, иза стакла, гину кунићи

Или можда, ипак, може, и то најбољи је пут?

ПЕСМА РОБЕРТА АЛМСТЕДА

За Дејана Оињановића

Имам потребу
Да изађем на светлост дана
Да ступим на асфалт
Пружим свој корак у правцу обале
И станем пред море
Тамо је граница

Када граду окренеш леђа и положиш
Очи на море
Стојиш на граници два света
И волео би да овом другом припадаш
Можда би

Сливен у своје Природне покрете
Био мање задихан, уморан
Можда би, равнодушан, положио
Очи на копно
И опет нестао унутар матр(и)це
Чинећи једно са Целином

СНЕГ

Завејало је у Тексасу.
Мој другар изводи свог сина
Да види први снег.
На сликама се малишан ваља
По белој пољани
И, очигледно, подврискује од милине.

Отац, у коментару, каже: Чедо острвљана
Које никад није видело океан
Открива први снег.

А ја сетих се
Кад ме као дечак
У разреду, питао
Учитељу, шта је то снег?
Од чега се прави? Како настаје?
Зар од воде?

Ми сневали смо Јужна мора и плавет,
Они снатрили су
о белини.

Кад погледаш, једна и иста
Прича.

ТРАГ
(БРЗО СЕ СВРШИЛО)

Свака капија
Туђа је
И сваки праг
Је туђ

А ноћас
У три сата ујутро
На перону шест
Терминала два

У мрклом мраку

Отворена врата
Аутопревозника Ласте
Забеласала се
(Скоро па
Ко праг)

Од весела гласа
Возача
Замути ми се нешто
У свести

Срећом
Бејах згруван

Недостатком сна

СЛАВИЦА ГАРОЊА

ПРИЧА О ДЕВОЈЧИЦИ С ПОРОДИЧНЕ ФОТОГРАФИЈЕ

Гледам је, на тој фотографији среће, у минијатурном раму.

Међу родитељима, мора да јој је у овом стану-музеју препуном слика, књига и фигурица из Индије, та мала, црнобела фотографија у скромном дрвеном оквиру, стављена на почасно место – на црној комоди у спаваћој соби, да буде вазда пред очима – она посебно значила.

Заправо, нигде више их нисам видела, ни на једној фотографији – заједно. Чини се да је то био последњи траг породичне среће, које се само у замецима (на основу ове слике) сећала, и стално потхрањивала, када је све друго измицало и нестајало.

Она је између родитеља. Насмешено, неговано и заштићено, пуначко дете: округлог лица, са црном косом на раздвајању, у скупоценој белој кошуљи са чипканом крагом и тамноплавом (откуд ми то, кад је црно-бела фотографија?) штриканом џемперу.

Загрлила је оба родитеља (да ли је међу њима већ постојао раздор, или бар његов траг, не наслућује се).

Она је у узрасту од девет година (када је свет пред њом прострт у сплету најразноврснијих боја), и изгледа као сва деца у том узрасту – ни са чим изузетним се не истиче, за разлику од родитеља: њих двоје су у оним, најбољим годинама, на врхунцу зрелости, као репрезентативни примери лепоте, свако у свом полу. (Можда се истоврсности лепота супротних полова само начас и судбински привуку, да би се потом заувек, у космичком смислу, разишли као непомирљиви ривали).

Мајка, раскошна црнка, у буби-копф фризури – моди свог времена: нашминкана, са дубоким, тамним очима у којима се огледала нека претерана озбиљност, ко зна, можда и трагичност времена

које убрзано стиже. Обучена, такође, у чипкану блузу са истом таквом крагном и скупоценим медаљончићем око врата – а ипак све скромно и у неком унутрашњем складу, њене тихе и трагичне природе.

А он – у светлом листер оделу, са белом кошуљом и лептир-машном, плаве, зализане косе, а ла Рудолф Валентино у светлијем издању, лица које би радо пожелели тадашњи холивудски ловци на таленте; право, сигурног у себе, са лежерно прекрштеним рукама преко столице, погледа негде загледаног у далеко.

Очева фасцинантна лепота је остала тако заувек забележена, јер је дете у том узрасту није ни спознавало. Сећање детета на оца је било као сећање на родитеља, али касније, уоквирено и том спознајом, овај портрет као посебну драгоценост, израђен и урамљен, свуда је носила са собом по свету, а сада га и овде, поставивши на репрезентативно место у спаваћој соби, стално гледа. Фотографија где су последњи пут заједно.

Отац је, очигледно, био свестан свог изгледа – кажу да је радо позиван и виђен у високим друштвених круговима (да украси неки бал, добротворне приредбе или позоришне представе у граду), а био је и први возач на тркама за рачун оних богатих велепоседника који су први куповали оне скупоцене олдтајмере.

Нема сумње да су жене лудовале за њим.

И тај сусрет њених будућих родитеља – могао би се лако до-маштати.

На једном од балова, или још модерније, на једном од тих послератних журева, можда и у биоскопу, чији је власник био мајчин зет, срели су се, или су се сретали више пута, западајући једно другом за око, наочитошћу и појавом (две сличности се непогрешиво препознају и брзо нађу), њени будући мајка и отац. Чија је била иницијатива – по свој прилици, мајчина. Потичући из чувене, коленовићке породице, са кућом у самом центру вароши, непосредно уз кућу још славнијих Дунђерских – уз то лепа, иако три године старија од њега, охрабрила је тог младића, дошлог однекуд из суседног великог војвођанског села (чије је презиме понео, па ће и ћерка то чудно презиме заувек носити као усуд, не мењајући га) – тог миљеника жена подстакла је да јој се и он приближи.

А кад га је већ једном увела у свој дом, у чувени Златни салон, са огледалом које се протезало од зида до зида у позлаћеном дебелом раму, са уљаним портретима предака, чак са почетка 18. века, одмах након Сеоба, способних и вештих трговаца – са огромним стеченим богатством, а потом и чувених, вештих правника, државних чиновника и књижевника, пристиглих чак до Пештанског сабора – убрзало је све то, да младић, леп као бог, али скромног порекла

и образовања, брзо преломи и одлучи – ући ће у ову кућу, као зет једне од најбогатијих и најугледнијих војвођанских кућа.

И убрзо се родила она, девојчица, ни налик у почетку на своје прелепе родитеље. Живот у том богатом дому наставио се увећан за једног новог члана – видеће се, и последњег изданка те некада бројне и моћне породице.

Како се снашао новопридошли зет? По потоњим сликама (коначно) срећен живот му је очигледно пријао: глумачки затегнуто и сјајно лице се мало опустило, очи светле, постале мање фаталне. Да не би седео, дали су му посао у породичној фирми, мада је њега највише интересовао биоскоп и монденски живот. Прихватио је, пошто је и његова млада жена радила, заједно са сестром у породичној фирми и преводила сву кореспонденцију са енглеског, француског и немачког језика. Имао је сада свој ауто (црни форд, пакард, тад реткост за град, поред којег се поносно сликао), и даље је ишао на трке, сада као угледни гост и посматрач, позиван, додуше, сада ређе, на игранке у башти великог хотела, где се појављивао са својом заљубљеном женом.

Ипак, стално га је пратила та једна реч, сада можда и изразитија него пре: дођош.

Игра по правилима угледне и богате куће, не зна се колико му је пријала, можда није био човек претварања, можда је и страст меденог месеца и чудо новог положаја брзо прошла и охладила се, можда већ са рођењем детета. Јер мајка се привинула са свом новом љубављу што материнство доноси, своје чеду, а он, његова лепота, остали су сада некако ускраћени за љубав. Иако отац, та улога му је била, такође, више придодата у новом рапореду улога и, очигледно, није га много везивала, нити интересовала.

Тек, могуће је, већ на тој слици, његов поглед је помало одсутан, иако мајчин, чврст и темелан, све још увек можда држи на окупу.

Одабрао је сам, и тек је са годинама почео примећивати пустош, након своје (брзоплете) одлуке – све што је замишљао, добио је, али празнина је постепено завладала у њему. Да ли је то показивао? Да ли је то проницљива жена већ примећивала?

И даље се лепо облачио, ујутру, у њиховој спаваћој соби, пред великим раскошним огледалом. И она би, још снена, у спаваћници устала да га загрли, када би га упитног погледа пред огледалом у коме су се обоје огледали, дуже задржала, брзо би напуштао, без речи, ту заједничку собу, и кућу. Често би био и на путу по неколико дана.

Онда се десило то – можда баш убрзо после настанка ове фотографије.

Или нешто раније?

Приметио ју је на некој седељци, ван његовог града, и није очи скидао с ње. То је била она, схватао је, све више обузет, оно за чим је целог живота трагао! Сад је схватио да ју је коначно нашао. Жену какву је давно замишљао, носио њен облик у себи, обожавао пре упознавања, а сада коначно и угледао.

Живо отелотворење тог сна, схвативши да је све ово што је досад живео била – лаж!

А она – и она је посматрала њега, не одвајајући очи од његове заглађене плаве косе, елегантне појаве, манира. И не само да му је одговорила повременим погледима, већ је у том прекрасном мушкарцу, уздрхтало видела отелотворење свих својих девојачких фантазија.

Када је почео плес, стао је пред њу и поклонио се. Није сме-ла да верује – и лако му се препустила у ритму музике. Плес је кажу, метафора свих будућих говора тела, која тада, али и заувек, налазе свој међусобни, савршени, космички склад – ако се нађу. И обоје су се том складу препустили, схватајући да ће од сада само у том међусобном складу и моћи да живе. Плесали су цело вече (баш као Ана и Вронски), и мада су већ тад почела говоркања (та он је ожењен!), напустио је тај град ошамућен, неспособан да више било шта мисли, сем о њој. И код ње је било исто – упорно је ћутала пред грдњама, у салону својих родитеља, када су се позно вратили кући. (Та ти нам шкодиш имену, ти си девојка за удају, па плешеш са ожењеним човеком, уз то причају да је и даље заводник...)

Да не би одмах ишао кући, он је продужио возом у Београд. Желео је да буде што непознатији и изгубљенији у већем граду, док се не среди и не поврати барем приближно у неко своје претходно стање.

Оно што се догодило, њена слика у глави, додири тела те вечери, ни ту му нису дали мира, али је барем у кафани, за столом (не желећи да потражи ни пријатеље одавде), ходајући улицом до хотела, и у хотелској соби, могао да на миру пребире сваки сусрет и тренутак овог чудесног доживљаја и утиска.

И успео је, можда, тог пута да се прикрије и среди, пре дола-ска кући, знајући добро да од своје проницљиве жене тешко шта може сакрити. А тек од њене сестре, па свих укућана – а била их је пуна кућа.

И све то, та кућа, почело је одједном да га гуши – до неподно-шљивости.

Радио је, измишаљо било шта, само да изађе – сваког јутра у цик зоре излазио је тобож послом, седао у кола и јурио по околним равницама, пољима ван града, барем да на миру буде са својим заносом.

Шта ти је? Бојао се тог питања жениног, које ће сигурно једном доћи, своје расејаности, незаинтересованости за било шта у кући.

А кад су се њих двоје, у првом страсном загрљају срели на малој железничкој станици, и сели заједно у воз за трећи град, знао је да ће изгубити контролу, разум већ јесте, али и да, ако треба, ништа више неће крити.

Након тог првог зближавања тела, баш како је говорио њихов плес на оној вечери, постојала је само једна мисао код обоје – када ће се поново видети – јер сваки дан растанка је постајао неподношљив, немерљива патња за обоје, за њега до физичке несмирености (нигде да се скраси), код ње – болна чежња, утољена бројним писмима које није смела да му шаље, већ их је одмах цепала и бацала. Колико је то трајало – две године – од те слике до почетка рата? Ма како крили своје гнездо у великом, трећем граду, вазда будне очи паланке и језик жена, брзо је прозирао суштину.

Исувише је био упадљив ритам његових одсуствовања и њених одлазака код рођака у трећи град. Он је ужагрено живео само за тај сусрет, са вољеним бићем – све неопрезније, ништа више није постојало, сем ње – тако младе и свеже, која се расцветавала све више под његовом руком, као ремек-дело достојно његове лепоте, које је својом љубављу створио. Смучило му се и то њихово скривање. Желео је да је покаже свима – та то је Она. Коначно сам је нашао!

А када је једно писмо ипак стигло, уместо у кафану (место састанка) код железничке станице, у руке зета (крчмар му га је предао) – жена га је позвала и показала му га – без речи.

Све јој је одмах признао. Како другу воли и жели да се разведе, одмах, да је тек ту пронашао сав смисао свог живота, да се осећа бедно пред њом, јер зна колику му је љубав пружила и да га пусти да оде.

Не, не дам ти развод, само је мирно рекла. Биће све по старом.

И додала:

– А да ли си ти сигуран да ће њени то дозволити?

И код девојчиних је била драма – скандал унутар куће, претње и придики – име које је укаљала, тешке речи оца. (Шта си ти сад? Дроља, која иде са ожењеним човеком, ко ће те такву?!) Речи, увреде, непремостиве, после којих више нема повратка.

Али ја желим само њега, нећу никог другог, баш ме брига што је ожењен!

То никада нећеш дочекати! Од нас можеш само да одеш без игде ичег, без нашег благослова, грмели су родитељи. Да раставиш мужа од жене и детета, срам те било! Он у ову породицу никад неће

ући. Фићфирић, који је и у ту поштену кућу ушао на тај начин. Одрећи ћу се и тебе и ништа нећеш добити ако одеш за њега.

Ја за другог нећу!

Онда напоље из моје куће!

Излетела је из салона, није остала ни у соби.

Брзо му је телеграфисала – можда се већ ту зачала та кобна идеја.

Од кога је потекла, остаће тајна.

Сачекала га је на железничкој станици – оној истој. Као Ана Карењина, само овде су заједно одлучивали.

Дошао је и он, избезумљен.

У ону кућу се више не враћам, само је рекао.

Можда је мислио практичније, а можда стварно није имао новца, уштеђевине, ни за један једини дан заједничког живота. (Големашка породица ипак му није поверавала финансијске трансакције, све је било под будним оком и кључем старог оца).

Она га је гледала заљубљено, мада констенирано, измучено, од управо претрпљеног стреса. Упијала га је очима и губила се у његовом погледу, и не зна се ко је то први изговорио, ако је уопште изговорио.

Он је понео мали револвер, који је иначе одувек имао у фиоци писаћег стола у фирми. И он је њу гледао дуго, дуго, упијајуће, као занавек опраштање једно од другог, које желе да понесу заувек, као последњу слику у оку обожаваног, вољеног бића.

Да, у праву си, љубави, као да су се узајамно сложили.

И са новом снагом повео ју је у мразно, зимско поље, где је последњих месеци тако често лутао не налазећи мира нигде. Нашли су се ван градића, на обали реке, легли на траву, грчевито се грлећи и љубећи... Нећемо једно друго никад издати, ни напусти-ти, зар не?

Нашли су их у љубавном загрљају, чије ни мртве руке нису могли да раздвоје.

Скандал, пукао на све стране, цела штампа Краљевине, иако у сенци рата што се неумитно надвијао и претио, донела вест, после и детаљне извештаје, из броја у број слике, сведоке, нове чињенице у наставцима и под бомбастим насловом: „Трагичан крај војвођанског Ромеа и Јулије”; „Војвођански Мајерлинг”.

Народ је брујао, препричавао, узбуђено домишљавао, додајући све нове и нове детаље приче.

Девојчица је седела у свом Златном салону и марљиво писала своје домаће задатке, о томе не знајући ништа. Само је видела да тате нема. Мама и тетка су се потрудиле да ништа у кућу не допре споља, притајиле су пред њом и свој унезверени поглед, чак

ни маме дуго није било, а служавкама је забрањено, под претњом отказа, да ишта зуцну и коментаришу у кући. Тетка ју је тад пазила, и водила код мужа у оближњи биоскоп, да гледају филмове, да је разоноди, причала о Индији, у коју једном планира да оде, да ће и њу тамо повести.

Када се и мама појавила, након извесног времена, прилично омршавела и испаћеног лица, али не и у црнини, само јој је кратко рекла да се тата разболео, да је ишла да га посети, да је отишао на дуже и да се скоро неће вратити.

На тој другој фотографији – девојчица седи сама, за великим писаћим столом од махагонија, у главном салону. Има 11 година, округле главе, црне косе са раздељком и шишкама, очију спуштених над домаћим задатком. Не зна се ко ју је сликао, само на полеђини слике уредним рукописом пише: фебруар 1941. године.

* * *

Кроз месец и по дана, теча је обукао униформу и нестало незнамо куд – да би се вратио тек кроз четири године – али то је нека друга прича.

Нестало је и течиног биоскопа, где су ме мама или тетка често водиле. Био је затворен, у њему су сад били неки чудни војници, са перјем на глави.

У пространој кући мог прадеде Гаврила, чији ме је портрет сваког дана добродушно посматрао, и његове жене, моје прабабе Јулијане, у Златном салону, остале смо да живимо само нас три: мама, тетка и ја, са послугом (куварица Ержика, гувернанта, фрау Ана). Мама више није спомињала тату, а ја нисам ни питала. Мало га се сећам, и то увек је био у некој журби, као успут улазећи у кућу и излазећи из ње.

Мама је пуно радила, долазила кући уморна, није више била ни онако дотерана, као кад је тата био ту, као да је мало и остарила. Рекла је да ради да нас прехрани, и, заиста, хране више није било у изобиљу као некада. Зато сам највише волела да будем са тетком. Она ми је пуно читала, учила ме енглески (који је тад мало ко знао), чула сам да је разговарала и са великим индијским песником, који је био ту, код нас, причала ми са заносом како планира да кад се све ово заврши оде у ту његову чаробну и мистичну земљу Индију, да ће и мене водити, кад завршим све школе.

Понекад бисмо, око подне, док не почне полицијски час, прошетале до Штранда и она ми је онда причала како пише један роман, а пошто сам мала, кад порастем, даће прво мени да прочитам – да се ту спомиње и мој отац – сад сам мала и не бих разумела.

Није имала деце и ја сам јој била све, много ме је волела.

Било је много хладно те зиме, није више било ни хране, мама што донесе, распоређивале су њих две за колико дана се шта сме потрошити. Чини ми се да ја једино нисам осећала ту оскудицу – мени је Ержика увек кувала топлу чорбу са парчетом меса, док су њих две јеле само чорбу са хлебом.

И те ноћи су се чули пуцњи (мада то није била реткост), али је тетка, која је спавала са мном у соби (мама је рано устајала и водила трговачке књиге у нашој фирми), нагло устала, послушкучући и вирећи кроз прозор на улици. Пришла сам и ја: али ме је склонила од призора који сам ипак крајишком ока спазила: војници са перјем истеривали су људе, жене, децу без разлике, из кућа, и терали их по снегу. Многи су се спотицали, полуобучени, чули су се узвици на мађарском, понеки пуцањ, јаук... Нисмо спавале до јутра. Мама је утрчала у собу. Тог јутра није отишла на посао.

Ујутру је Ержика рекла да је нека рација, хватају комунисте, и да нико не излази из куће. Мама и тетка су се упитно погледаде – да смо бар малу негде склониле, рекла је тетка. Била је слична мами, имала густу, коврцаву косу и крупне плаве минђуше у ушима, старе ко зна колико, и од које чукунбабе, и исти такав прстен. Тај дан смо провеле у кући, не мичући се, а кад је дошла ноћ, биле смо све заједно у салону, нико није могао да спава. Мама ме је ипак сместила у велику зелену фотељу „бержера” и стално ушущавала, као у некој слутњи, где сам ипак заспала.

Ујутру, трећег дана, није ни свануло, а на наша врата која су развалили, нахрупили су војници са перјем – улетели су право у приземље, одгурнувши фрау Ану, хрупили у Златни салон и видевши мог прадеду Гавру на зиду, како их испитивачки посматра, опалили метак у њега, вичући: „Рац, Рац...” Метак је прозвиждао изнад моје главе и забио се у зид испод слике. (Дуго је тај траг постојао.)

Седела сам склупчана у масивној, зеленој фотељи „бержера” и гледала шта се догађа. Војник ме је грубо ухватио за руку и повукао са фотеље, вичући: „Vorwärts!”

Доле се Ержика на мађарском справљала са војницима, док су се мама и тетка отимале да се попну горе до мене.

Војник ме грубо гурну низ степенице ка њима, мајка ме загрли и тад видех први пут у њеним очима страх – не ону чврстину и ћутљиву сигурност, којом ме је увек штитила и обавијала. Ово је превазилазило и њу.

Била сам између њих две, држећи их обе за руке, кад су нас истерали из куће, на улицу. Испред нас непрегледна колона људи, жена, деце, полуобучени, у сивом и леденом јануарском јутру.

Боже, шта је ово, чинило ми се да сам чула маму како је прошаптала, док је агилнија тетка, на мађарском рекла војнику:

– Пустите дете да оде по капут, да се боље обуче, видите како је све смрзло.

И испустише ме из руку и уђох поново у нашу кућу.

Више их никад нисам видела.

Попех се у своју собу, по капутић. Кад сам се вратила на улицу – све празно, нигде никог – колона већ отерана. Ержика ме брзо увуче у кућу.

– Сакриј се, дете, горе у собу, ако поново дођу, ја ћу рећи да си отишла.

Скупила сам се у ону исту зелену „бержера” фотељу из које сам малопре онако грубо извучена, у којој је седео и велики индијски песник када је посетио – захваљујући тетки – нашу кућу, али ни та фотеља више није била она иста.

Села сам и решила да чекам овде маму и тетку и да се не померам, све док се не врате.

Пао је и мрак, а оне нису долазиле. Ту сам и заспала, а Ержика ме је покрила ћебетом, јер је свуда било страшно хладно, ватра у камину тог дана није ни наложена.

Пробудила сам се ујутро, а маме и тетке још није било.

Ержика ми је донела доручак, а ја први пут нисам могла да једем. Нешто ми се тврдо скупило у грлу. Однекуд је дошла и фрау Ана – провукла се кроз баште – и она и Ержика су дуго нешто загрцнуто говориле.

Мене су обилазиле као болесника.

Најзад је дошао ујак по мене, са ујном. Ујна је била сва поседела, мада је била млада жена, унезверена, никада је такву нисам видела. Ни трага од оне неговане даме са седељки и посета, како сам је знала. Ујак ми је само благо рекао:

– Мала, ти ћеш сада са нама, код нас, а кућу ћемо закључати, пошто се мама и тетка неће дуго вратити.

Опет нешто слично као са татом, помислих. И нешто ме штрецну.

Да понесем и ову фотељу, питала сам. Нисам тражила играчке, књиге, већ ту фотељу. У њој сам дуго и једино могла да заспим. Пустили су ме.

Ујна ми то дуго није испричала – била је у последњој колони, људи су видели шта је било са онима испред њих, цепали марамике и гњечили наочаре у страху и паници који не знају за контролу – а тамо, недалеко испред, ударцима у главу најчешће, ретко хицем, људе, жене, децу, бацали су у воду, под лед. Пуцали су баш кад би настало гушење у очајничкој борби жртава да пружи било какав

отпор. Није сигурна из те даљине, али мисли да је видела тетку како се снажно опире, отима, нешто говори на мађарском, да је чују, разумеју – а пре тога, стргли су јој оне минђуше са ушију и крв је лила. Пре тога су већ вероватно бацили и маму... Онда су, тик пред ујнином колоном, јавили да је стигло наређење немачке команде да се престане са тим дивљаштвом. Тако је ујна преживела – за сат времена оседела, а опоравила се није никад. Мање од педесет минута је делило да и моја мама и тетка буду живе.

* * *

Седим у овој фотељи и овако стара. Као да сам стално и са мамом и тетком од оног дана. Носила сам и ту фотељу свуда са собом – као једино моје покућство. Чудили су се у авиону, кад сам летела за Делхи.

– Не знате, није вредело да им објашњавам колико је моја тетка желела у Индију. Ево, ја и ова фотеља бићемо тамо – и ја ћу им на енглеском предавати о нашој књижевности. Све оно, што је моја тетка желела, а грубо прекинута, сурово, бизарно и банално, у најбољим годинама, и није успела да оствари.

И велико Златно огледало из Златног салона је овде, и прадеда Гавра, и сијасет Буда донетих из Индије. И много, много књига. И сви портрети – мајке пре удаје, тетке, па тече који се једини вратио, па ме усвојио, дајући ми своје презиме и школовао ме – све то изнето у задњи час кад су дошли ослободиоци и кућу национализовали.

Никада више нисам ушла у њу – говори стара госпођа, ни налик на ону девојчицу од девет година, између мајке и оца, на овој породичној фотографији на почасном месту, између гомиле малих и великих Буда.

Она је сад старија и од свог оца, који стоји на почасном месту, леп као Рудолф Валентино у светлокосом издању, и мајке, тешке од озбиљности и судбине која јој се на овој слици можда већ и огледала у очима. И тетка, са крупним, расним коврцама и брилијантским минђушама у овалном раму. Ту је и чукундеда Гаврило и чукунбака Јулијана – и међу њима она, девојчица са фотографије, последњи потомак чувене породице, у којој сви они живе, и који су живи док су ти предмети и слике око ње.

По будистичком схватању светлости, док светле, душе имају уточиште. И зато је толико упаљених свећица око ње, као у храму – у том стану-музеју, претрпаном књигама, она непрестано оживљава њихово присуство испод урамљених фотографија.

Све што је остало од Златног салона, ту је, сада са њом. Не крије – по истом, будистичком схватању, радује се сусрету са њима. Проживела је довољно дуго свој век, готово надокнадивши године маме и тетке заједно. Имаће пуно да им прича – колико је успела у животу (без њих), а посебно тетке о Индији, коју је толико чезнула да види, испричаће им све своје утиске и импресије о животу који нису стигле да доживе и њу да на њеном путу прате. Отац – ко зна, можда ће тамо поново срести и свог лепог оца, вечно младог, мада верује, да му мајка, ни тамо није опростила. Можда ће она успети да их поново споји! Ево, стаће између њих поново, баш као на овој сличици из детињства, поново их обоје загрлити, са истим поверењем детета, без искуства, што их чека – сада толико старија од њих. А они, њих двоје, вечно млади и леви, загрлиће и они њу, заштитнички, како су увек, сада и заувек. И она, сад старица-девојчица, са фотографије се смеши срећно.

Светиљке изнад Будине главе лелујају као знак да је још једна душа одлетела на небо, у сусрет родитељима које је коначно пронашла, и где су поново загрљени – она, старица, са двоје дивних, младих родитеља између себе.

РАДОВАН ВЛАХОВИЋ

ДВЕ ПРИЧЕ*

ЗАКЛОП ЈЕ ЗАКЛОП

Прошло је више од недељу дана како му деца воze житo. Љуба је час излазио на сокак, а час улазио у авлију и обилазио око камаре загледајући је са свих страна и чинило се као да нешто проверава терајући, махањем шеширом, живину која се код подине купила. А онда би, опет, са рукама на леђима, навратио до мале куће у дворишту где је Марија, на зиданом шпорету, кувала, у лонцу од 12 литара, пилећи паприкаш с кнедлама и грашком, а на столу јој је кисло и надолазило тесто од ’лебног брашна од ког је требало да развије гибанчице. Љуба је прилазио шпорету да види да л’ је ватра добра и да л’ су *чайурје* довољно суве. Узимао је по један *чайур* у руку, загледао га, мрштио се, бацао га на земљу крај осталих и одлазио на сокак. Марија га је гледала и чудила се, али му није ништа говорила, већ је настављала да љушти краставце стављајући на чело по неки већи окрајак како би га мало расхладила. У кујници је иза њених леђа била велика плетена од прућа ’лебара, а крај ње са друге стране је била катланка у чијем великом баграчу се лагано грејала вода да *радени* вечерас, кад дођу из поља, могу да се оперу, а онда да седну да сви заједно вечерају. „Љуба је малко нервозан”, мислила је у себи Марија, „не мож’ да дочека да се направи венац и да киту са житом метне за икону”. Она је журила да све око кувања постигне, јер друштво је велико, а сви *ћегу* доћи гладни. Марија је волела да своју децу *на’рани* и стално је говорила: „Ако можеду да радиду, можеду и да једу”. Трeбало је да остави једну од снаја да буде *шњомена* ту око вечере, али, ето,

* Одломци из романа у рукопису *Љуба*.

Љуба је каз'о „да сви иду напоље и да грабу од времена, јер ако се окиша, пропашће усев, а целе године га чекаш ко озебо сунце”. Водила је рачуна, кад је положила ватру, да не жари пуно, јер онда кроз оцак може да излети покоја варница, па да се упали камара са пшеницом. И данас, након више од пола века од како се удала за Љубу, умела је да слуша као првог дана кад су је од оца и матере довели у његову кућу. Ред се знао, старешина се слуша без поговора: од распореда *ди* ће се и шта који дан радити, до тог шта ће се кад и који дан кувати. Кад се живи у заједници, „неко је моро о свему да води рачуна и неког су сви морали да слушају, тај неко се звао старешина”, а Љуба је био прави старешина. Она је то знала и није се томе противила, већ се трудила и водила рачуна да буде прва која ће га у свему послушати, а тако је и децу научила.

Љуба је *на сокаку*, у *крај куће*, под јабланом, на балвану, завио и запалио цигару. Није му пријала, а и нешто га је гушио овај нови дуван. Био је јак и некако пресан. Гушио га је, а он је ипак пушио. Онај лањски су попушили, ту некако пред вршидбу, а ово је нови, овогодишњи, био је сув, ал' изгледа није довољно одстојао да добије прави укус. Преко пута је видео да неки човек одлази од Драге *Бешлиној* држећи преко уста неку крпу. Тај је сигурно вадио зуб. Драга Бешлин је био његов први комшија, бербер по струци, а у оно време научио је и да вади зубе и *имо је ње кљешће сас којим се њо радило*. Драга је са женом Десом имао два сина и ћерку. Ћерка му је *учила школу*, а старији син Јоца је бербер и бећар, женио се неколико пута и то углавном кад се опије, а млађи Светозар је био у логору и једва је живу главу извукао. Са друге стране, пред дућаном Илије *Радојчиној*, видео је да стоје неке жене и нешто разговарају. Из правца Дојчићевог бунара, Милинка Гузанова је *на обраницу* носила два *шавоља* воде за пиће. Њен муж је био *шнајдер* и упирали са друге стране сокака *џруниј* у *џруниј*. Звали су је мајсторица, као што су све мајсторске жене у селу звали, а мужа Ђуру су звали Мајстор Ђура и говорило се да је он најбољи *шнајдер* за *џромби* капуте у целом селу. После подне је било врело, а тмурно, и чинило се да зачас, како то лети бива, може да се изокрене, да загрми и да пљусне. *Сокак* је био на тренутке празан, а онда се из правца Иве *Цуциној* куће чуло рикање телета, јер они су увек држали краву што иде сваки дан у поље, а и за разлику од других у комшилуку, они су поред Славка *Будициној* имали најбољу земљу *на сџаро* за коју се говори да је некада, у оно време, припадала Чарнојевићима и та је земља најбоље од свих у атару рађала. Говорило се: „Наопако да посадиш, оно никне и роди”. Љуба није претерано *воло да њера комшилук*, али се са свим комшијама *добро живио*, а са Ивом је био раније и у *џалу са сувачом*, док Констан-

диновићи нису подигли *млину на њару*, и кад су сви почели да иду у нови млин, они су онда сувачу покварили, једино је камење остало од ње, а грађу су поделили, и Боново *црејоће*, док су остатак дрва узели да заграђују свињце и корлате за овце. На цркви је избило равно четири сата, а Љуба подиже шешир и почеша се по, на нуларицу ошишаној, глави. Цело село је мирисало по летњој спарини, а са јаблана су се чуле кумрије. Љуба је погледао у правцу Ритаровог ћошка, а тамо је на пању седео *’Лександор* Ритар и гледао на *сокачић* одакле су се чула кола. Није му се ишло до *’Лександора* да разговара са њим, још *јегаред* је бацио поглед у правцу Констандиновића млине и Карине кафане, кад примети са *’ладне* стране, са накривљеним шеширом, брата Милића како се гега из кафане. Сачекао га је да стигне до куће, која је била одмах ту до његове, а онда изашао пред њега:

– Јер се то тако ради, старешина? – у шали ће Љуба.

– Ја немам за кога да течем и могу како оћу – у шали ће Милић.

– Можеш како ’оћеш, ал’ не можеш докле оћеш. Весела, Жарко и Драгутин су на радњу, а ти у кафану.

– Они иму мушко дете, па им треба капитал. А ја сам мени створио за мене да имам, а они нека се за њино стару. Ајд’ уздравље! – и Милић отвори врата и уђе у *авлију*.

Љуба је остао на улици чудећи се свом рођеном брату који, за разлику од њега, осим о себи, није ни о ком другом водио рачуна. Љубина деца су Милића звали Чича, а *Милићова* деца су Љубу звала Чика. Љуба је имао два сина и три ћерке, а Милић је имао пет девојака, а био је жењен са три жене и све три су биле девојке кад се оженио, а са две је имао ћерке. Док је са трећом имао сина који је још *дејтејом* умро и она више није могла да рађа и млада је умрла. Љуба се окрене и оде према својој кући, још мало је одстојао да види Раду *Будициној* који је са возом снопова жита пролазио крај њега друмом, јавио му се дизањем руке према ободу шешира, а онда је ушао у *авлију* и прво је обишао камару са житом са свих страна, а успут је проверио да ли је велика *лоџира* добро наслоњена и да л’ добро држи кад његови *радени* дођу и кад треба да *најраву* заклоп на камари, а онда је лагано кроз *авлију* отишо у другу *авлију* *ди је сегдио* његов млађи син Јефта, чије жито је било већ овршено и већ је било *саденуџо* у камару. Обишао је и око Јефтине камаре, а онда, успут, навратио је у шталу да види *џиџа* *раду омади*, а онда је отишао до свињца *ди је била једна фришко оџрашена крмача сас џрасицима*, а у другом су била четири *рањеника*. Успут му је петао голошијан кренуо под ноге и Љуба дигне руку на њега и подвикне: „Иш, битанго једна, најо се жита па побеснио!”, а око камаре су биле квочке са пилићима које су весело чепркале,

квоцале и училе пилиће да кљуцају отршке од пшенице. Љуба и' је мало гледао, а онда поправи шешир на глави и промрмља: „Јејте ви, само јејте, све ће вас Олга у супу!”

Љуба је имао два сина и три кћери. Синови су му били у заједници са њиме све до пред рат, кад је млађи Јефта изашао из куће и поделио се, док је старији син му Рада остао у кућу. Терке су се поудавале, *једна у Иђош, једна у село, а једна се угала у Кумане*. Кад су се делили, Јефти су нашли кућу, ту одмах иза ћошка, тако да су Јефтини и Радини *џрунџови* упирали једно у друго и делила и' је *дера* на којој су била врата, тако да се могло за потребу пролазити из *авлије* у *авлију*. Браћа су заједно радила све крупније послове, а имали су заједничку и машину косачицу и рољу за ваљање и ситњење земље.

Љуба се онда врати у друго двориште, оде до сламе да види матору крмачу, која је тамо била затворена, а у задњем делу, чело сламе, био је везан пас, који се звао Бундаш. У један мах, Љуба је хтео да оде да провери да ли има воде, а онда се предомисли и оде до огризина где је једна пиргава кокошка сваки дан сносила по једно јаје, а онда су се и друге кокошке *намлечиле* да ту носе. Чуо је да какоћу, па да успут, кад је ту, покупи и јаја. Са друге стране огризина, видео је кроз *грой* мајсторицу Милинку како преврће јастуке и јоргане које је изнела на сунце да се сунчају. Са друге стране, у башти, Мара Станаћева је нешто окопавала и плевала, а крај ње је, мало даље, ћерка Бојана, девојчурак од дванаестак година, брала рибизле. Љуба је покупио јаја и ставио их у шешир, па је кренуо ситним корацима према кући водећи рачуна да се негде не саплете па да их полупа. Иза њега је, из правца *башће*, Бундаш тужно *џровириво*. Није се заустављао ни код другог свињца, ни код обора са *шиљежацима*, ни код шталских врата, већ је ишао право у малу кућу, одакле се вијорио, из два оцака, дим и одакле су већ замирисали, помешани са мирисом паприкаша, први гибањци. Стао је на врата, онако као дечкић, са шеширом пуним јаја и кад га је видела, Марија се осмехнула, једнако водећи рачуна да јој гибањак не загори, и упита га:

– Је л' има јаја, деда?

– Како не би било – одговори јој Љуба смешећи се – кад ће бити јаја ако не у жито радње. Него, де, држ' овај шешир.

– Не могу, загореће ми гибањци, имаш тамо шепру на долов, па и' тамо метни – и док је Љуба одлагао једно по једно јаје, каже му Марија:

– Била је Смиља Јовина.

– И шта 'оће?

– Ништа, већ само да каже да ћемо сад заратити сас Русима.

– Откуд она зна?
– Јова је чуо од Васе Шинтера.
– О, баграч му Шинтеров, откуд он то зна?
– Каже, послали су депешу из среза у Месни одбор, а он је њин, па му све кажу.

– Нема, жено, од те приповетке ништа. Јер нисмо ми пре неку годину те Русе, ко род рођени, код нас у кућу примили и ранили и пазили? Јер нам нису сву сланину појели и сво вино попили? Јер нису њини коњи сву детелину нашу појели, па ми готово да нисмо имали да изранимо нашу стоку? Него, мани се ти тог чула–казала, него пеци те гибањке, сад ћеду сас возовима доћи наши. Камара се мора вечерас површити, јер видиш како се од рита облачи. Сваки час може да плусне.

– Мето је Рада поњаву одозгорена – опет ће Марија.

– Поњава је поњава, а заклоп је заклоп. Него, пеци те гибањке, а ја идем да отворим капију и да их чекам на сокак.

КОЈЕ ТЕЛЕ СИСА, НЕ МОРА ДА ПАСЕ

Већ се полако *сјучићало* вече, кад је заклоп на *камару* напратљен и кад је камара, као за изложбу, површена тако да може да издржи и највећи плусак, а да не покисне. Преко врха су ставили велику куделјну поњаву за сваки случај, а преко њих *на врице* су везали *циље* и пребацили преко да, ако дуне ветар, не однесе поњаву. Мушкарци су завршавали послове око камаре, а жене су спремале, заједно са Маријом, тањире, хлеб и све остало за вечеру. Љуба је све време ишао око камаре и загледао како стоји, док је трајало површивање. Рада је имао два сина, Драгу и Љубу, а Јефта је имао исто два сина, Жарка и Живу. Једино Драга је био свеже, те зиме, чим се вратио из војске, ожењен из Павлове куће. Љуба је говорио Ради кад се Драга вратио из војске: „Немој, Радо, да му дајеш шест недеља, а да је неожењен!” Рада га је послушао и отишао је код удове Зорке Павлове и испросио за Драгу њену најмлађу ћерку Тасику. Други Радин син се звао Љуба, по деди Љуби, и ишао је у Трговачку академију и био је спреман за чиновника, док је Драга, од детињства, спреман да остане у кући и да буде паор. Јефтина деца су била млађа од Радине, оба двоје су ишли у школу, ту у селу. Јефта је био ожењен из Фаркићеве куће из Меленаца, а Рада из Секулића куће из Кумана. Јефтина се жена звала Олга, а Радина Милена. Обичај је био да нова млада, ако има млађе деверове, сваком од њих да понеко посебно име. Тако је Тасика Љубу звала Бака, Жарка је звала Баја, а Живу, као најмлађег, звала је Злата. Већ је било скоро вече, кад су сви завршили послове и кад су опрали руке

и умили се, стоку намирили и кад су сели за велики, под дудом, *асџал* крај мале куће да вечерају. Паприкаш је био са младим пилећим месом и са кнедлама, а Марија је умела да направи гибанчице *на лисџове*. Љуба је извадио две олбе вина, што се чувало, да окрепи *рагене* кад се жито коси. Породица је била на окупу и сви су некако били срећни и задовољни. Љуба је седео у прочељу и наливао је свима вина, а Рада је *секо лебац и делио комађе регом*. Јефта и Драга су седели један до другог и пушили.

– И како је било? – упита Љуба кад су сви помало напили вина.

– Покварила се везачица на машину – рече Рада.

– И шта сте онда радили?

– Ништа. Жарко оправдио.

У то се убаца Милена:

– Ти, Радо, јеси од сваког створа, ал’ те је Жарко данас над-машио.

И Милена са усхићењем исприча како је Жарко, само са кљештима и чекићем, направио да везачица ради.

– Мани, Милена, немој га фалити – убаца се Јефта у жељи умањи значај Жаркове мајсторије.

– Милена је у праву – убаца се Олга – да се Жарко није сетио шта треба да уради, питање је да л’ би данас завршили косидбу.

– О, Жараћ мој, па кад је тако, можеш и ти попиту једну чашу вина, ко прави мајстор – и Љуба му наспе.

– Немој, Чико – убаца се Јефта – млад је он још за чашу.

– А није млад да оправди машину косачицу, ’ајде само, пиле моје.

– А кол’ко је било крстина?

– Близу осамдесет – рече Рада.

– А ко је дено возове? – упита Љуба.

– Бата и Чича – убаца се Љубомир.

– Осамдесет крстина треба и саденути – настави даље Љуба – нико из нашег комшилука није доно таке возове сас житом. Гледо сам данас кад је прошо Рада Будишин, његов воз је био упола мањи.

– Сигурно његова Мара није могла да му набаца – убаца се Милена – а да видиш ти, Чико, кад су Таса и Жарко почели да се такмичиду који ће више да баци, а Жарко све виче „Ајде, снајице!”, а Таса се богоми не да.

– Ја сам рано без оца остала, па сам код моје матере свашта од тешки’ послова научила да радим. Браћа су била у војску, а ми смо девојке све морале да радимо и ништа нам није било тешко.

– Знао је Рада ди ће ићи да проси девојку – убаца се Јефта.

– А шта су радили Жива и Љубиша?

– Ми смо грабили и вукли смо снопове у крстине – преко залогаја гибанчице ће Љубиша.

– Кад овршемо жито и кад дође Свети Илија, добићете новаца да купите кретоша.

– Је л’ си био, Чико, данас код Радујкови’ да видиш кад може њин треш да дође? – упита Јефта.

– Ја сам био код Радујкови’ данас – наједном се појави Милић. Био је добро расположен и онако са накривљеним шеширом и са завијачом у устима, пре је личио на неког бећара сеоског, него на човека у озбиљним годинама.

– Радујков треш се покварио и поче је јутрос код Брандићови да меша плеву и жито, тако да га опраљу и неће бити готов можда до сутра зајтро.

– А откуд ти то све знаш? – брецну се Љуба на брата.

– Милић све зна шта се у село ради.

– Ајде, Чичо, да вечераш, ако ниси јео – убади се Милена и устане од стола да донесе још један тањир.

– Које теле сиса, не мора да пасе – јетко ће Љуба на брата.

– Да вечерам нећу, а вино ’оћу – и Милић седе на једну клупицу поред, узе чашу и полако отпије.

– Је л’ сте чули шта још има ново? – упита.

– Нека, да сад вечерамо, па ћеш после диванити шта има ново – заустави га у причи Љуба, а и сам није могао да поверује у оно што је Марија чула од Смиље да ће се заратити са Русима. Да не квари задовољство што су његова деца све на време и како треба урадила, Љуба све окрене на шалу и тако је било до краја вечере, а кад су момци отишли, жене су узеле да распремају сто и да перу судове, а за столом су остали само Љуба, Јефта, Рада, Драга, и Милић им се прикључи. Љуба у међувремену извади још једну олбу вина.

– Ајд сад кажи шта си у село чуо.

– Овај наш се окрено против Руса – Милић није волео Броза и никада му ни име није помињао, већ је говорио стално *овај наш*.

– И Руси су кренули и за који дан ћеду бити на мацарску и румунску границу.

– Ди си то чуо, Чичо? – упита га Рада.

– Читали су људи у новине, а ја сам чуо од Јолета Исаковог. А кажу да је било и на радио и млинари су слушали у млину на радио. Сви само о том приповеду и кажу да ће бити мобилизација поново.

– Неће то бити баш све тако – успротиви се Јефта – договорићеду се.

– Нема договора, јер је баћушка казо *њейи*, а ја валда знам ко је баћушка, три године сам тамо робово – каже Милић.

– Ти робово – јетко ће Љуба.

– Нисам робово, ал’ познајем оне што јесу и шњима сам попио више вина него неко воде.

Рада и Јефта су се погледали, Љуба је ућутао, а Драга, како је као млађи водник зимус отпуштен из војске, наједном се окуражи:

– Неће то бити тако, Чичо, јер имамо и ми војску, па ако треба, и бранићемо се.

И тако су седели још неко време, испушили су још по неколико завијача, а онда Љуба устане и прекине сваки разговор.

– Време је да се иде у крпе, сутра треба рано устати. Кад се жито ради, онда се не седи до јације.

– Ај, Милићу, чекаћеду те Жарко и Весела.

– Ви мени не верујете, а видићете како ће страшно да буде. Живи били па видели, ко осване сутра.

– Ћути, Милићу, и мани се ти твоји’ приповедака, иди да спаваш. Немој кварити овако лепо вече.

И Милић оде, а Јефта оде кроз *авлију* у своју кућу, Рада са Миленом оде у велику кућу, а Драга са Тасом оде да легне у собицу поред мале куће.

Љуба је лети волео да спава у конку, док је Марија спавала у *стѐражњој* соби заједно са унуком Љубишом.

Кад су се сви разишли, а било је већ близу десет увече, Љуба је још једном прошетао око камаре и по дворишту да види да ли је све у реду, а онда је сео на свој стари кревет, што је зашкрипао јетко и болно, као да је слутио неку несрећу. Извадио је чаралу са дуваном, завио је још једну, скинуо гуњ и шешир, и онако обучен је легао, са цигаром у једној руци, док је другу ставио под главу. Ноћ је била блага, јулска, летња, желео је да се смири и да, кад испуши, заспи, али сан му се никако није навлачио на очи.

ДРАГИЦА СТОЈАНОВИЋ

ЛАМЕНТ НАД БРАТОВИМ ГРОБОМ

ЛАМЕНТ НАД БРАТОВИМ ГРОБОМ

Ево ти чаша
Од мурано стакла
Иако си више волео
Пиво из флаше
Жетелац пред задругом
У јулски сутон
Узми и чашицу за ракију
Ту малу фигуру стаклену менаџерију
Не твојом вољом међу прсте
Стигло преко очевих прстију
Између два ружићњака
Мора стати чаша од танког стакла
Високе дамске ноге
Иако руб ивичњака
Величине је дубоке чизме
Најмањег стопала
Чин-чин говорио си
Пре првог гутљаја
Између пене са трагом
Посолице на брковима
Салуте саалуутее!
Одговориле би раширене руке
Радосне као да веју пасуљ
И пуне мајчине груди
У беле цакове месечине сећања...
Преко Суматре Тоскане

Сунчане Провансе
Пуне опојне лаванде
Све док у трену испод
Спуштених шалукатри трепавица
Не удари чун твојих зеница
Из подземне воде
Две плаве шапке на хоризонту земље
Као снег са Галиције Хипербореје
Са чијег се измишљеног врха
Види Срем
Чин-чин кажем и сад
Док дижем чашу
За отаџбину – земљу
Која све више узима снагу
А не вино просуто низ крв
Али то није вино
То је сок младе трешње
То су твоје очи плаве као моје
Очи моје кћери
Очи Победника
Над заласком сунца
Док кошава над Београдом
Брише поразе броји у Пирови победе
Ти међутим стојиш
Питомац Војне школе
Тек пристиго из провинције
Леп као лаж сам Бог!
Само некако збуњен без бркова
Прозрачно нежан
У превеликој официрској униформи
Обичан родов војске или гардиста
У белим свиленим рукавицама
Нем да на крају даш одговор
На само три мушка питања

ЕПИФАНИЈА

Зашто нико није оставио
Свилену мараму
Од две бар једну чарапу
Ексер налик на притуљену гусеницу
О зид окачен капут кринолину
Жарач за ватру машице
Тањир тацну са којег су прсти лаки
Узимали прах шећер ванилицу
Сито са честицом брашна
Просејаним вретенастом мишицом
А не празан обруч
Од тамног дрвета
Из којег сваког трена
Сипа и веје све већа празнина
Зашто нико није сакрио
Црну лаковану торбицу
Са шналом од сребра
Какве су носиле жене са села
Кад крену код лекара
У новом комбинезону
Кармин црвени
Срам у углу усана
Колоњску воду боје шишарке
Под пазухом
Расцветали крин са росом
Уверење о цепљењу
У доба вариоле вере
Да те нико није загрлио
И после да си остала чедна
И скути твоји чедни а голи
И кад си му родила децу
Да све то пише на папиру
Да сад имам тај папир
И грлим га
Као да на замишљеном пропланку
Грлим сену
Или бар прекинуту гумицу од тегле
Да је у руци држим
Док си отварала целофан скидала плес
У високи реп подизала косу
Поклопац од мале картонске кутије

Над коју си се нагињала
Гледајући у нове чизме за дубоки снег
Коме се и монаси на брду веселе
Зашто нико није сазидао цркву успомена
Са далеким даном отварања
Музеј у коме се купује карта
За чекање цео живот
Лакше би било чекати то јутро
Да се отворе те двери
Него ли по бледом сећању
Нејасном треперењу свеће
Градити свакога трена
У мрачном телу са ликом твојим
Свечани иконостас

ВЕЈАВИЦА

Волела бих да причам с тобом
Једноставно као да отварам замрзлу чесму
Из које дуго није текла вода
Јеси ли видео како је све поскупело
У задње време у моду долазе
Четрдесете налик на мене
У супермаркетима нема брашна
Као да се враћају деведесете
Видиш ли како у секунди нестају читави градови
Бергамо... Милано... претварајући у авет
Лепу успомену са путовања
Њујорк је једнако пуст
Као снежна падина под Грмечом
Нигде се не играју представе
А читав свет је под белим маскама
Волела бих да на моја питања
Имаш одговор неподношљиво ме дави
Омча тишине – ореол око твојих лепих уста
Волела бих да причам с тобом
Изађем из тог црног тунела
Воза без кондуктера
Колико кошта карта до острва
Које је тек пронађено
Где нема људи који би нас прекидали

У разговору цепали вокале на пола
Кидали описне придеве ипак
Страх ме је да пакујем кофер
За острво чију би лепоту пробудила реч
До тог острва водио би ме инат
Постала бих глувонема а ти
Идући истим путем уз сенку мојих уста
Постао би глувонем
Волела бих да причам с тобом
Необавезно да ћаскамо
Као преко телефона стојимо на семафору
На црвеном светлу упозорења
При случајном сусрету који сам
Читав живот са судбином договарала
Али гле! Кад склопим око јасно видим
Да светло боје жутог фењера
Даје наду да удахнемо ваздух у плућа
Кренемо једно другом у загрљај
Јасно видим да корачамо као пролазнице
Зауостављене заувек на слици Саве Шумановића
Моје око сустигне вејавица
И мој корак успори мизера
Свако корача са својим теретом
И не додирнувши чело ни руб мараме
И твој и мом кораку као да најтеже пада
Снега прва лака пахуља

ТУЖНА САМ

Као наполитанска песма
Цвајгово писмо Непознате жене
Залутало јагње побегло из тора
Са пештерске висоравни
Старица на камену Велебита
У зеници непливача
Дечак док излази из таласа
Кћер кад викнем: Не иди у воду вир је!
Риба на врху удице док је рибар
Усни не принесе пољуби
Обала Пацифика
Аеродромска писта у магли
Мелодија успаванке у којој
Уморна мати пре него ли чедо заспи
Киша над Брестом седмог дана Барбара
Сама на киши Дабора Арма у Шорпштајеру
Без кишобрана
Човек без ноге у краковском трамвају
Мигрант до њега што псује на пољском
Помешаним са пеном пива и водке
Лептир у сутон град испод града
Око моје кћери
Лепше од бездана у оку девојке из Брна
Једном сам окопавала башту
Кромпир у алеји хум на земљи
Између црног и белог лука
Вадила травку миловала перушку
Као пркос вирила је из земље
Прошао си крај мене сагнуте
Сенка твоја не додирнуше тада
Ни руб моје хаљине
Ни сјај светлости са ашова
Што падала је невино пред моју ногу

НА СВЕ ЋЕ ПАСТИ ПРВИ СНЕГ

На бригу што сад на рибу личи
Неплаћене рачуне у Валдорф Асторији
Изнајмљене неокречене собе
Плесан иза породичне фотографије
Оплату од цигле твоје издаје
Задњи корак који одмиче
Од стомака облог као балон
Стомака у коме је дете
Балона у коме је хелијум
Док хелијум мења боју вокала
Речи остани у одлази заувек збогом!
Молитву у крик
У истом трену безваздушни простор
Мења агрегатно стање плодове воде
Постељница остаје заувек у материци
Труне пањ у шуми
И на тај пањ у шуми пашће први снег
И све ће бити мирно божићно јутро
Док положајник не уђе у собу
Све ће подсећати на далеку бригу – лепу рибу
Скупи капут на чивилуку
Од ретког хрта муф за руку
Све што ме сад чини невеселом
Због чега су ми смејалице
Упале у образе са Рта Добре Наде
Увукле се у туге Чаробни брег
Јелу и смреку оденуле у игличасту хаљину
Чизме у сјају ималина у црну сенку у Генералштабу
Болничку самоћу недељом
Торањ у Фиренци
Закаснили брод из Ђенове
Насукан на једру младости
Или на слике због којих су ми смејалице
Каткад слетале на образе:
Давно кад угледах већ изумрлу врсту
Двоглавог супа у пени корита Увца
Прочитах наизуст пар песама
И једну написах тешких окретом
Сопственог зглоба прста
Одвеслах преко речне измаглице
На други језик другу обалу

Са чијег ситног песка
Јутрос је вратио талас
Чамац боцу и поруку:
Све лепоте којима по свету ходиш
Пред зраком завичајног сунца
Пашће у заборав али тај пад неће болети
Све ће бити лако и све ће се лако обрисати
Са боре већ обрисана суза радосница
Све што је снатрило између ока и трепавица
Изнад чела где лебдела је душа
Бела гуска светлости
И ти мајка бићеш опет кћер
А кћер твоја махнуће топло мајчински
Како се мајка увек нада
Да ће јој се кћер вратити
О и преко тог дуго чеканог повратка
Пашће снег ако буде још коре на усни земље
Ако буде усана дечијих које би
Пре него ли пахуља на земљу падне
У лету јеле радосно беле грудве

ПАЉО БОХУШ

ЧОВЕК ИЗ СВЕНЕМИРА

ТРИ ЗАПОВЕСТИ

Заповест прва, њу ћеш при умирању разумети.
Пожури да живиш, да не закасниш ни мрети,
у смрт да ступиш, у муклу једнакост!
Једнаког је чина свака твоја кост
као кости великодостојника дебелих к'о по стола
ако громко си живео, а ти и умри без бола.

Друга важна, но та се не исплаћа:
Све да кошуље немаш, а ни целих гаћа
и живиш само на сувој леблебији,
пребиваш у свињцу или у ћелији
подлости гнусне од сланинице
не једи,
немај те кривице!

Трећу сазнадох морен тугом врелом:
Човека не силуј чак ни добрим делом
Пророци су због тог одлазили у гробове!
Ни просјак не би у златне окове,
ако бити просјак драже му је,
прост је свакој обмане прокламује.

Амен!

ГОСТ

Нисам био гост радо виђен, но задржаван сам доста,
а за незахвалног и дрског су ме држали као госта.
У кућу домаћина примљен, чувала ме његова пушка,
плач и шкрипање зуба – дали би ми увек одушка.

Гост у кућу, или кост у грло?
Од гозбе мрске, ето то ми је преостало.

ИПАК

Држим се живота као да је самилосни сведок,
тако весели живот чини ми се нико није имао
– враћао се хром у мене врло ретко
и обитавао ме је док сам ја дремао.

А често су ме будили и помијама кропили,
и то освежење ме је скупо коштало.
Њега би к'о бедника напили
пре него што се у сан
у блато стропоштао.

DANCE MACABRE

Песницом ми је око обрисао онај што ме ударио
и обрадовао ме је црвеним параграфом,
сад сâм се пред смрт такође опаметио
згњечен омраженим шрафом.

Смрт и када се шегачи, озбиљно мисли,
на постељу меку баца ока умивена.
Као и ми – тај умире тако што виси
ужетом уздигнут, а стопала необувена.

ЛЕТЊИ ВЕЗ

Између прућа јасмина
везе сунце по земљи позлаћено цвеће;
обешена на тараби пелена
попут застави вијори,
налик белом крилу лепша
ка будућности.

После јутра дан је прилегао у виноград,
врелим дахом дахће
као косац, као орач,
и као љубавник.
За један зрео летњи дан,
вреди платити царском круном
без кајања.

Вратите се, врела лета многа,
вишњама испод лишћа да крварите
као капљицама крви,
вратите се упаљене
пожарима зрелих жита
и кајсија.

Приљубљене уз изворе, жедне
– вратите се,
као роде замишљене повише вода
– вратите се,
пуно пута налик вечерњем кикоту девојачком
– вратите се!

Жутим брковима класја обрасло лето
волим као у детињству,
дукате летњих маслачака приштедео сам их
за старе дане.
Не, не исплати се мењати травнато лето
за изанђао асфалт.

Изабрала и превела са словачког
Зденка Валентиј Белић

ЂУАН МАРГАРИТ

ШЕСТ ПЕСАМА

ДОСТОЈАНСТВО

Ако безнађе
има моћ логичке извесности,
а завист сатницу
тајну као покрет војске,
унапред смо изгубљени.

Гуши ме кастиљски, мада га никад мрзео нисам.
Ни крив није због снаге своје
и још мање због немоћи моје.

Пређашњи језик, створен за мисли,
договоре, снове,
којим се више не служи нико – подсвест је
губитка и похлепе
која пева најлепше песме.

Данашњи језик улице, измучено је
копиле, бршљен што се хвата
за рушевине историје.
Језик на којем пишем.

Језик је то створен за мисли,
договоре. За снове.
И старе песме
да спасе.

СЛОБОДА

Она је разлог живота,
рекох успаваним студентима.
Разлог је старих, изнијансирајмо сада
и скепсу и наду њену.
Слобода је необично путовање.
Арене за борбу с биковима, столице
на песку на првим изборима.
Опасност која од раног јутра
мотри нас из метроа,
часописи на крају путовања.
Слобода је водити љубав у парку.
Освит зоре на дан генералног штрајка.
Умрети слободно. Ратови лекара.
Речи Република и Грађански.
Краљ који возом одлази у егзил.
Слобода је књижара.
Ићи без личне карте.
Забрањене песме.
Облик љубави, слобода.

ИДЕНТИТЕТ

На крају, шта с речима?
Да бих знао ко сам, могу само да трагам
по детињству и сада по старости:
управо ту је ноћ хладна и јасна
као принцип логике. Остатак живота мог
збрка је свега
што никада разумео нисам:
заморних сексуалних сумњи
и бескорисних пропламсаја
памети. Саживети се треба
са тугом и срећом,
сусеткама неумољивим.
Ближи се коначна истина, најстрожа и проста.
Попут возова у детињству
што ме овлаш дотакоше, док се играх на перону.

СТРУКТУРА

Када бејаш младић
подигох торањ од гвожђа.
Пре неки месец га срушише.
Док гледам како је завршио,
живот је бесмислен.
Али смисао му даје опроштај.
Сваки пут све више мислим о опроштају.
Живим у његовој сени.
Опроштају за гвоздени торањ.
И опроштају за оне који га срушише.

ЖЕЛЕЋЕ ДА УМРЕШ

Слушаш мирно море у сутону,
пола виолончело, пола оргуље.
Смркава се. Као и сви старци,
крај свој ишчекујеш.
За то време, идући плажом,
море је свила што се одмотава.
Слушаш таласе, долазе и говоре:
они који те воле, желеће да умреш.
И, ако их волиш, жудећеш да умреш.
Неумољива логика љубави.
Неумољива логика смрти.
Олакшавајуће сазнање да су тако близу.

СИГНАЛ СЕ ГУБИ

Ноћу, на малом аеродрому,
посматраш авион који полеће.
Све су му ситнија светла.
Без имало сажаљења за оно што си била,
сажаљење је ионако краткоживо,
времена нема да се од њега било шта сагради,
и осећаш, убедили су те још да живиш,
иако без надања, још неколико година
најсрећнијих у твом животу.
Има и друге поезије, увек ју је било,
као што има и друге музике. Музике глувог Бетовена.
Када сигнал се губи.

Превео са шпанског
Предрај Шайоња

РАДИВОЈЕ МИКИЋ

ПЕСНИЧКО КРЕТАЊЕ КРОЗ ВРЕМЕ*

Књига *И ѿо би, за сад, било све* је замишљена као рекапитулација песничког стваралаштва Андреја Јелића Мариокова. Отуда није нимало необично ни то што је песник у поднаслов књиге ставио два необично важна обавештења: једно које упућује на временски распон његове стваралачке активности (1971–2021) и друго (песме, поеме, скаске, сонетни венац), које указује на морфолошки аспект његовог песништва, на чињеницу да се служио различитим књижевним облицима, од којих, примера ради, један подразумева врло високо версификаторско умеће, а други омогућава кретање ка причању прича, ка повезивању лирског и епског проседеа. А кад се томе дода и чињеница да је Андреј Јелић Мариоков сопствено песничко дело пред читаоца извео тако што је у први план поставио хронологију, разврставајући, по времену настанка, песме у деценије, а не у збирке или, како се то врло често ради, у тематске целине, постаје нам јаснија жеља да се у овој књизи да и слика генезе сопственог песничког дела, једнако као што се, раздвајањем песама које су написане у утврђеним, а понекад и у врло захтевним песничким облицима (нпр. сонетни венац), и увек уз коришћење различитих ритмичко-мелодијско-интонативних могућности, од песама у тзв. слободном стиху, читаоцу нуди могућност да овог песника види као некога ко избегава крајности поетичких опредељења, иначе, тако честих код највећег броја наших савременика, и облик за своје певање увек настоји да повеже са оним што би се могло означити као поштовање неке унутарње логике и из ње проистекле дисциплине којој се подређује чак и

* Оглед је написан као предговор за књигу сабраних песама *И ѿо би, за сад, било све* Андреја Јелића Мариокова.

песник који не скрива да су му блиска искуства и авангарде и свих оних видова песничког стваралаштва у којима је, кад је реч о чисто песничком изразу, о средствима и поступцима помоћу којих се песма утемељује у језику, могуће видети антитрадиционализам као основну одлику.

А блискост искуствима књижевне авангарде видљива је у таквим одликама поезије Андреја Јелића Мариокова, као што су начин заснивања тачке гледишта са које се обликује лирски говор и основна тематска компонента у великом броју песама, у којима је, по правилу, реч о настојању да се лирски субјект појави као неко ко доводи у питање успостављени поредак ствари и појава у свету, али и у самом књижевном стваралаштву (такво позиционирање лирског субјекта срешћемо најпре у доба пуног процвата авангарде, између осталог, у поезији Рада Драинца, али и касније, у поезији наших савременика Бранислава Петровића и Ранка Јововића, да останемо само код песника који су Андреју Јелићу Мариокову поетички врло блиски и које је он у своје песме, уз Јакова Гробарова, поред осталог, уводио и као повод за осветљавање још у романтизму заострено приказаног сукоба између појединца који појачано осећа вредносно пражњење света и свих оних који том пражњењу, на различите начине, доприносе). Тако ће читалац у првој песми у књизи *И њо би, за сад, било све*, у песми „Моја лектира”, као основну одлику слике света срести начело амбивалентности, неразрешиве противуречности, претворено у саму основу песничког говора: „Моји учитељи су тумачили / Чуване теореме / А мене је прогањала мисао / О сопственој сићушности”. Преносећи потом ово начело и у друге сфере („Ја тврдим / Да се пшеница не спознаје / На часовима ботанике / Него за сиротињским столом / У доба сушна”), износиће и тврдњу да је са коре дрвета које расте „на Пештерској висоравни” „научио више / Него из гласовитих уибеника”, лирски субјект не само што користи једну полемички засновану тачку гледишта него отвара и простор за апотеозу свега што је аутентично и елементарно у тој аутентичности, једнако као што на тај начин припрема подлогу и за малу расправу о духовној ситуацији нашег времена, времена у коме се добар део искуства прима не из живота већ из културе („То дрво је ушло / У моју лектиру / Одмах после / Шекспира и Достојевског”). Оно што читаоцу песме „Моја лектира” никако неће промаћи свакако је и настојање да се успостави динамичан однос између природе и културе, тачније да се истакне њихова преплетеност („Моја лектира / Не може да се смести / Ни у једну библиотеку света”). Одбијајући да свет природе и свет културе изједначи, али их, због потребне драматичности слике света, увек

постављајући у ривалски однос, лирски субјект у песми Андреја Јелића Мариокова прави мали инвентар оних облика лепоте који су, у аутентичном облику, могући само у свету природе (а у том свету су од посебног значаја „ждрепци бесни”, „трешње у цвату”, „медузе и веслачи”, „зидари виловити који се у небо пењу”), који су до те мере повезани са самом представом живота, да он мора да узвикне: „Моја лектира хода! Дише! Воду пије!”

И пошто се, са много разлога, авангарда повезује са појединим цртама романтичарске поетике (а једна од тих поетичких митологема би била и она везана и за идеализацију жене и њене лепоте – иначе, добро позната као тематски корпус подесан да се реализује представа позната као идеална драга), логично је што се и у поезији Андреја Јелића Мариокова јављају хибридне карактеристике. А ту је и потреба да се та, врло често и у демонски облик преведена лепота, претвори у нешто што ће дати нов импулс самој драматичности света и живота, док би се друга поетичка митологема огледала у некој врсти апотеозе авантуристичких склоности лирског субјекта, увек спремног да прекорачи границе које други људи спремно прихватају. Андреј Јелић Мариоков отуда у своју песму уноси и један облик лирске провокације („Моја лектира / Можда баш у овом трену, / Пред удивљеним матрозима / Хаљину скида!”) и слику хиперболизованих искушења са којима се лирски субјект, за разлику од других људи, редовно суочава („На непојмљивој жици, / Разапетој / Преко простора и доба, / Мој живот се лудим / Шифрама решава”). Кад је реч о тим поетичким укрштајима, о сталном активирању поетичких претпоставки авангардне књижевности, уз подразумевање, видели смо, и неких романтичарских лирских митологема, треба имати у виду и једну важну појединост која песнички свет Андреја Јелића Мариокова повезује са песничким светом Рада Драинца, а то је потреба да се на нов начин конципира представа о животној позорници. Није Драинац тек тако и само реда ради у своје песме укључивао, уз завичајну Топлицу и европске велеградске амбијенте, и такве топониме, као што су острво Самоа и Меланезијски архипелаг, пошто у томе треба видети нешто уистину важно: Драинац хоће да и непосредно покаже како је читав свет позорница на којој се одиграва животна драма његовог лирског субјекта као типичне фигуре модерног доба, доба кретања и егзистенцијалне динамике. Отуда и није никакво изненађење кад и у песми Андреја Јелића Мариокова сретнемо стихове: „Ја могу да умрем / Ноћас на Пигалу! / Ал’ ћу зором, опет, / Певати у Москви”. А у тим стиховима не само што је читав свет егзистенцијална позорница већ је и сама егзистенција уведена у један крајње амбивалентан облик

сталног кретања између постојања и непостојања, између тријумфа и пораза.

А до које мере је присуство елемената авангардне поезике у поезији Андреја Јелића Мариокова уистину значајно показују песме у којима се појављују и неке од незаобилазних лирских тема, као што је тема љубави. Примера ради, у песми „Katharsis” ова тема је уведена у типичан амбијент модерног времена, времена у коме је све померено и изукрштано, и зато љубавници припадају различитим народима и живе на различитим деловима земљине кугле (на Балкану и у Скандинавији), срећући се у некој трећој земљи: „Шведска је опет северно одавде! [...] У Шведској живи Инге / Моја једина представа / О тој земљи”. Градећи своју представу о Шведској не као о стварној земљи већ као о нечему што је означено као „опаска романтична”, лирски субјект ће, у складу са типичном романтичарском идеализацијом, Шведску из своје визије представити као „откриће / Мађионичара и месечара”, мотивишући и на тај начин удео елемената фантастике у песми (а то значи да ова песма, почев од наслова, подразумева и важну улогу читавог низа метапоетичких елемената, од којих једни имају културно-историјско, а други уже поетичко подручје деловања). И сама љубав („Замолио сам је / Да ми оближе плућа и срце!”) и мелодрамска компонента у осветљавању њеног дејства („А онда, поноћ, / Фајронт, / Пред нама Арпад / На колена пада”) воде ка укључивању и космополитске димензије (као код, више пута поменутог, Драинца, иначе и важне Мариоковљеве теме у песмама „Четири Јелисавете” и „Драинчеви дани”). А та димензија је, у типично авангардистичком маниру, праћена својеврсном просторно–временско–социјалном какофонијом („Прорадио је вулкан! / Фуџијама! Фуџијама! Фуџијама! / Лаку ноћ, Европо, / Лаку ноћ, Јожеф Атила / Мађарску тресе клаустрофобија”), али и једном сликом декомпозиције познатог света, декомпозиције коју изазива пијанством „преуређена” перцепција лирског субјекта („Тргови. Тргови, Тргови. / Улице висе у ритаму / Низ мусава окна кафана”). Чини се да песму „Katharsis”, изнад свега, одликују померања у равни поезике, померања која и омогућавају да она не буде само љубавна песма већ да у обликовање слике света у њој буде укључен и низ елемената који омогућавају да се, врло јасно, види хоризонт модерних времена као изузетно важна компонента у равни саме егзистенције лирског субјекта.

Због потребе да се тој компоненти да шире значење нешто врло слично срећемо и у песми „Соба XX в.”. Већ уводни стихови („У нашој соби / Лагано дозрева леш”) показују да то неће бити само дескриптивна песма, неће бити уобичајено обликовање слике

једног времена, пошто дочаравају неки зачудни амбијент, нешто што упућује на то да је кућа, највећим делом, изгубила улогу заштитног простора (улогу коју одвајкада има у нашој фолклорно-митошкој традицији) и постала нека демонска позорница, као у песмама Новице Тадића. И та и таква позорница је изменила и саму природу односа између љубавника-станара („Помамно се прождиремо / По ћошковима”), али је утицала и на егзистенцијалну позицију лирских јунака („И све јасније осећам, / Да леш леже међу нас”). Тако се и у овој песми, кроз померање поетичке перспективе, отвара могућност за једну врсту семантичке амбивалентности, пошто, у једнакој мери, може бити реч и о једној сасвим грубој слици пролазности (време свако људско биће, постепено, претвара у леш) и о једној, у необичну форму преведеној, љубави (љубав као нешто што је, као код великих романтичара, у самој основи, и лепо и узвишено и демонско, страшно). А тако се, коју год могућност да узмемо у обзир, долази у прилику да се прикаже барем нешто и од измењеног духовног хоризонта нашег времена и живота у том времену. Има и других и другачијих песама у којима Андреј Јелић Мариоков настоји да прикаже обресе једног новог егзистенцијалног хоризонта. Такве су, између осталих, и песме „Нема ми оца из света да се врати” и „Софија путује у свет”. Треба одмах рећи да је и у овим песмама читав свет претворен у егзистенцијалну позорницу Мариоковљевих лирских јунака, само што сада више није реч о човеку културе, песнику, који интензитет своје егзистенцијалне драме једино и може да веже за тако замишљену позорницу, већ је, у тим песмама, далеко више, реч о модерном добу у коме је велики број људи принуђен да живи изван оног света који им је, по свему, најближи и да оде у велики „свет”. У песми „Нема ми оца да се из света врати” сусрећемо се са судбином човека који је у Немачку, попут великог броја сународника, отишао да ради, и кога син, на аеродрому, жељно ишчекује. На природу синовљевог расположења, то је ван сваке сумње, утиче све оно што обликује хоризонт модерног доба, а најпре свест о различитим опасностима и врло великим ризицима по путнике („Ваздушни пирати / Не мирују!”). Из свести о различитим опасностима је непосредно простекло и сасвим посебно душевно стање и њему примерен поредак у свету: „Дрхтури тамна жлезда. / Пуцкетају, / У прах се осипају ствари”. Укључујући у песму низ појединости које воде и ка специфичној социјално-психолошкој мотивацији (лирски субјект који се, постепено, преображава у приповедача ће рећи да очекује „Уморног мог оца, / С пролећним даровима / Купљеним као случајно / И на брзину”), Андреј Јелић Мариоков, у ствари, започиње да уводи у песничко градиво прозне елементе, пошто прича о очевом

повратку из Немачке, поред осталог, тражи и ону врсту конкретизације која је могућа у приповедном, а тешко је остварива у чисто лирском тексту (а то су, највећим делом, различите појединости о социјалној страни људске егзистенције, о статусу човека у туђем свету). А свест о томе наметнула је једну хибридно књижевну форму, наметнула је потребу да се спајају компоненте два књижевна низа: песничког и прозног. Задржавајући и чак дајући изузетно важну композициону улогу тако типичним својствима лирског говора, као што је понављање (стихови „Нема ми оца, / Из света да се врати” у самој песми се понављају пет пута, постају нека врста рефрена, а дата им је и најважнија паратекстуална улога, улога наслова), Андреј Јелић Мариоков је показао да у свим дужим лирским творевинама рефрен има изузетно важну улогу (он интегрише све смисаоно-тематске елементе, и тако постаје нека врста садржинског субјекта читавог текста), једнако као што чини видљивијим и контраст између лирског и епског у песми.

Кад је реч о песми „Софија путује у свет”, у њој је у средиште постављен мотив који је врло чест у бајкама – одлазак у свет као извор великих опасности, нарочито за дете. Док, једном речи, отац долази из света, ћерка одлази у свет, напушта заштитни простор и, у очевој визији, излаже се потенцијалним, а врло великим опасностима. Приказујући своју ћерку као „ждебе јогунасто”, указујући на то како „Шепељају, / У вагон замичу / Ножице лакоми-слене”, лирски субјект у казивање о путовању своје кћери у свет уводи високо лиризоване појединости које ставља насупрот околности да то путовање започиње на „сумрачним перонима” и то у часу док „кисне престоница”. А све то је било неопходно да би се указало на душевно стање лирског субјекта који је и овде далеко више приповедач, односно неко ко посебну пажњу поклања временско-просторном аспекту слике света, мада не оставља по страни ни могућност да опише сопствено душевно стање. Сажимајући претходне квалификације изгледа и расположења своје кћери у оцену да је она, више од свега, „плава чигра”, он ће рећи да се девојчица понаша тако „као да све путеве до моје туге зна” и као да „увис је пошла / Са лакокрилом свитом”. Повезивање ћеркиног путовања на север Европе са сакралним елементима (отуда је и дошла потреба да се у симболичко поље песме призове „лакокрила свита”, скуп анђеоских бића, о којима је тако сугестивно говорио баш највећи лиричар немачке књижевности, Р. М. Рилке) има врло сложу функцију – оно треба да покаже како драматичност положаја лирског субјекта и долази, сасвим сигурно, отуда што он добро зна да у свету кроз који се креће његова ћерка човек није у прилици да сретне ту „лакокрилу свиту”. А ту су и велике културне

разлике („Врата њихова / Имају кваку / Само са унутрашње стране”) као додатни разлог за зебњу и страховање код онога ко, за разлику од своје кћери која „Са растанцима [...] још ништа нема”, јако добро зна шта је растајање, шта је губитак, шта је, коначно, „туга”. И то нам показује колико је слика света у песми „Софија путује у свет” драматизована, заснована на потреби да се дочара једна тегобна животна ситуација.

А колико и сам тип слике света и интонација лирског говора могу да буду различити у песмама посвећеним блиским и драгим бићима, показује песма „Јесен у врту моје мајке”. И за ову песму се може рећи да је врло сложена, да је тематска компонента у њој развијана на неколико равни. Због тога се и може нагласити да у овој песми постоје две семантичке димензије, једна која је, у почетку, заснована на миметички конципираној тачки гледишта, а касније се прелази на сликовно градиво („Међу хортензије, / Далије / Георгине, / Ушуњава се октобарска језа”), и друга, која је, сасвим је то очигледно, заснована на алузивно-симболичким елементима, на успостављању паралелизма између света природе и света људских бића, на потреби да се предочене појединости подвргну тумачењу („Јесен улази у врт моје мајке / Као што је, одавно, / Лоповским кораком / Ушла у њен живот”). Сама дескрипција не само што је лиризована већ су у њу укључени елементи који чине посебно видљивом временску димензију, пошто јесен „шумори / У злаћаним врховима трешања”, пошто она „У кадифицима раздувава / Последње жеравице лета”. Промена о којој је реч је тако важна да изазива и једну врсту „преуређења” бића самог лирског субјекта. А то преуређење његове перцепције се материјализује у могућности да нешто почне да гледа на нов начин, да нешто, другим речима, нагло открије: „Из зачараног замка / Наједном ослобођен / Видим старицу”. А да би додатно оснажио тај нови поглед на мајку-старицу, лирски субјект/приповедач ће опис реализовати кроз поступак подвостручавања, преношења својстава са једне ствари на другу: „Ситним корацима / Одмиче бетонском стазом, / Између ружа / У опроштајном цветању”, препуштајући читаоцу да „опроштајно цветање” из природе пренесе у свет мајке-старице и веже је за њено животно доба. Укључујући у слику мајчине старости и појединости које су, свакако, додатно допринеле том старењу („Године странствовања / Године растанака”), лирски субјект ће осетити потребу да укаже и на проблем културе у којој је табуизирано све оно што спада у сферу осећања (а ту културу, изнад свега, карактерише „Тупави напор брђанина / Да прикрије / Сваку сентименталност”). И пошто је најдубља семантичка раван у песми заснована на приказивању онога што се означава као пролазност

људског живота, логично је што је баш та тема подлога за врло ефектне контрасте: „А прошли су зумбули / Прошли тулипани / Нарциси бели, / Плави јорговани / Где гроздило се / Девојачко срдашце / Бесцвет стоји / Непотребни жбун”. Укључујући и једну лексему тако честу, баш због својих морфолошких карактеристика, код наших романтичара („срдашце”) и једну кованицу („бесцвет”) која као да је преузета из неке песме Бранка Миљковића (он, додуше, користи облик нецвет), Андреј Јелић Мариоков показује да појачана брига за сам језички израз долази из потребе да песнички језик буде минуциозно конструисан (та минуциозност је видљива и у избору речи „торжанствено” за опис испраћаја регрута у војску). Враћајући се, пред крај песме, опет „тупавом напору брђанина / Да прикрије / Сваку сентименталност”, лирски субјект се, свестан неизмирених дугова према остарелој мајци, пита: „Шта ли сам то, / Толико пута, / Одлагао да јој кажем?” Отварање етичких питања је било неизбежно и зато што се, свестан онога што мора да уследи, лирски субјект пита како ће изгледати ствари у његовом свету „Када је не буде било више, / Поред баштенских леја, / Да се загледа у сиње даљине”. А то питање нам показује да се са светом не опрашта само остарела мајка него и да ће њен одлазак изменити и синовљев положај у свету и животу.

Песме у којима се као лирски јунаци појављују отац, мајка и ћерка показују у којој мери је за градњу лирског говора у песмама Андреја Јелића Мариокова важна тачка гледишта са које се опис обликује (а та тачка гледишта увек има дубоко егзистенцијално утемељење), колико је, другим речима, важна улога лирског субјекта и његово душевно стање, пошто баш од тога зависи виђење света и људске судбине у сасвим конкретном тренутку. А позиција лирског субјекта је приказивана на различите начине. Примера ради, у песми „Изнова опевати све” лирски субјект нам се објављује из хоризонта који је близак књижевности авангарде, пошто је у први план постављено поетичко становиште, односно потреба да се нешто каже о томе како је поезија испуњавала своју улогу. Апсолутизујући, попут неког романтичара, позицију, али и моћ лирског субјекта („Само теби је остављено / Да допеваш песму”), Андреј Јелић Мариоков је у први план поставио разноликост животних садржаја који могу бити опевани (а прво што треба да привуче пажњу је тренутак кад „над сладоледом сјакте / Румени језици гимназисткиња”, тренутак тријумфа младости и лепоте, да би потом у песников видокруг требало да уђе и тренутак кад „преко колубарских мостова / Весело звоне котларске черге / И увек исте ластавице / Стреловито полећу у небеса”), а потом је, мењајући предмет описа, прешао на поетичку тематику: „Јер само ти усудићеш се /

У побуњене катрене да сићеш”. Преплићући стално елементе два низа – књижевног и биографског (захваљујући томе, у исту раван су постављени „побуњени катрени” и „очева тешка бицикла Тигар”), лирски субјект, у ствари, настоји да покаже шта је дубљи разлог за програмски поклич: „изнова опевати све”. Све треба изнова опевати да би се у певање увела нова тачка у времену, нова искуствена перспектива подесна да изрази оно што „из заумља бије”, што долази из оних сфера које уметност тек треба да освоји. Уводећи у свој видокруг и једну књижевну фигуру која је симбол баш авангардних прегнућа, потребе да се језик књижевности суштински промени („краљевски путниче Хлебњикове”), лирски субјект у песми „Изнова опевати све” као да додатно мотивише своју потребу да слави „зоре неукротиве”, да испишује апотеозу ономе што се може догодити „У тамницама и контумацима / Речника и лексикона”, у оним сферама у којима могу да се артикулишу оне могућности књижевног израза које су најподесније да се „изнова” опева све.

Опсесија оним што је Бранислав Петровић назвао „моћ говора” и претворио у једну од својих средишњих тема има важно место и у поезији Андреја Јелића Мариокова. То најбоље показује песма „Говорим говорим”. Ова песма започиње тражењем могућности да се постоји у сасвим аутентичном облику, кроз супротстављање, кроз одбацивање, кроз сталну негацију: „Научи ме, ватро, / Да се стрепње решим! / Да провалим дивље, / Ко воде планинске. / Наговори срце / Да збиља погрешити! / Доста ми је смисла, / Доста златне ниске”. Настојећи да вербалну активност, то једино средство којим располаже другачије од осталих људи, претвори у нешто што има божанску природу („Могу да кажем: / Потеците, воде! / Руку да пружим: Ено, трешња цвати!”), лирски субјект, у ствари, жели да у неку врсту егзистенцијалне динамике укључи и језик и оно што он, као творачка супстанца, може да симболизује. И у овој песми је лирски субјект виђен из нарочите перспективе („Од пророка самљи, / Ево, ходим светом”), мада је за разумевање позиције лирског субјекта, уз усамљеност, од великог значаја и оно што он пребацује богу Перуну: „Небеско копице, / Уместо муњама / Оружаш ме сетом”. Ако је логично да онај ко жели да мења ток ствари у свету прижељкује да му Перун, као божански атрибут, подари муње, нимало није очекивана појава сете, односно нови доказ амбивалентности песникове позиције, оличен у једној типично људској слабости. И кад буде рекао да: „Дуго сам певао / Над погребом општим” и кад буде додао: „Ал’ навек одвихох / Страхом да те дворим”, лирски субјект, у ствари, припрема подлогу за завршни тон у песми, тон пркоса: „Ништа ми не можеш / Говорим!

/ Говорим!“. Тако се, из једне врло необичне перспективе, приказује позиција песника – он је неко ко се супротставља вољи богова и настоји да све чини на своју руку, што се не може посматрати другачије него као призивање романтичарске представе о песнику и његовој улози у свету, али и проблематизовање те представе у другачијем цивилизацијском контексту.

Међу песмама које се могу посматрати и као апологија песниковог бића, постављена у специфичан, а по основним карактеристикама, поетичко-историјски контекст, посебно место заузима дужа песма „Аз“. Померајући, баш у складу са наглашеном културно-историјском димензијом песме, саму језичку перспективу у прошлост, узимајући за наслов прво слово старе азбуке којим се, у исто време, означава и прво лице једнине, којим се, у овом случају, самоименује и сам говорник, Андреј Јелић Марииков ову песму гради служећи се неким поступцима који су широко примењивани у модерној прози (а међу њима је и набрајање које, због екстензивности, у ствари, прераста у каталог: „Ни славуј, / Творац шумске чаролије / Ни гавран, / Сведок крвавих мегдана / Ни соко, / Тица над тицама, / Ни галеб, / Ни ћук, / Ни ластавица...“), једнако као што се, у низу строфоида, служи истоветним композиционим моделом („Аз, / Божија кућа Алефова, / Пред Алфиним храмом...; „Аз, / Стабло, / Корен и крошња“...; „Аз, / Ходочасник без светилишта, / Догорео жижак / У олујној помрчини ...“), претварајући баш на тај начин грађену целину и у поенту песме: „Аз, / Са помазаницима у роду / И са вама једнак / Аз Мариоков“. Описујући својства оног „аз“, лирски субјект се креће од сфере онога што му је блиско (словенски свет и његова култура), ка сфери онога што му је и просторно и временски врло далеко, али има снагу културно-историјског симбола („Аз, / Божија кућа Алефова, / Пред Алфиним храмом“) и себе види као неког ко је „варварин удивљен“ и ко, пред свим оним што му се указује као величина на елементарне облике сведеног постојања, може да пева само „похвалу и радовање“, што значи да се у овој песми активира опозиција на којој су поједини видови авангарде упорно инсистирали: (висока) култура – варварство, првобитни свет.

А пошто је говорно лице, у исто време, и „аз“ и „божија кућа Алефова“, пошто има и сасвим лична и важна културно-историјска својства, логично је што, у процесу самоглорификације, поставља реторичко питање: „И од мога живота / Шта ли ћеш / Раскошније показати?“. Именујући онога коме се у полемичком жару обраћа као „потуљена клијентело историје“, говорни субјект као да мотивише још једну димензију своје тачке гледишта: одбацивање историјског момента и из тог момента изведеног искуства,

што је, у специфичан облик, преведена полемичка интонација тачке гледишта са које се обликује лирски опис. Због тога је и могућа оволика какофонија, оволики поремећај у поретку ствари у свету: „Ја сам лутајућа планета, / Од које стрепи ово сазвежђе! / Метузалем, у двадесет седмој, / Пред самоубиством”. Потреба да се изједначе два уласка, улазак „у Лувр”, са „уласцима у посластичарнице”, указује на настојање да се, на један парадоксалан начин, изједначе сви облици постојања, да се, другим речима, превреднује један поредак (а то је тежња смештена у само срце авангардних програма и манифеста, због чега је авангарда и означавана као покрет „превредновања свих вредности”). Али док се подсмева „потуљеној клијентели историје”, док говори о свом „одступању од Гринича” и својој склоности „револуцијама и фантазији”, говорно лице себе види и као нешто што може бити „Стабло, / Корен и крошња / За сведочанство / Творцу по Потопу / који ниједна тица / Неће претрајати”. Детаљни инвентар птица које ће у „Потопу” нестати (наведено је укупно 26 врста) зауставља се код, за митологију значајне, птице Феникс („Тица о тицама”), и тако се оснажује она димензија која је постављена на културно-историјску подлогу, пошто она треба да споји два важна симболичка низа: античку митологију и хришћанство.

А то је знак једног врло важног облика културно-историјског кретања. Лирски субјект који је, у типично авангардистичком маниру, одбацивао све, односно налагао да треба „изнова опевати све”, односно све превредновати, у песми „Аз” већ прихвата један врло важан традицијски аспект: пристаје на ону симболику која је, долазећи из античке културе, лако могла да се integriше у хришћански поглед на свет. Захваљујући томе је неко ко је, у авангардистичком маниру, одбацивао све, ко је себе видео као „ходочасника без светилишта”, као онога ко се обрео „у олујној помрчини”, ко је посртао „до капија лазарета”, постао неко ко се најпре појавио као „првотна муња Перунова”, а потом и неко кога „узбуђују” „четири јахача апокалипсе”. А кад се томе дода и да је он „чувао у срцу звезду јединицу, / Јединосуштну са Оцем / Истоветну / И на прагу трећег миленијума / По Писму”, и да је, због свега тога, постао неко ко је „са помазаницима у роду”, постају нам јаснији обриси унутарње еволуције, померања у самој културно-историјској и вредносној оси тачке гледишта са које се оглашава лирски субјект у поезији Андреја Јелића Мариокова. А у тој културно-историјској сфери померања у тачки гледишта су морала, између других традицијских упоришта, да обухвате и нашу епiku. И то је, сасвим сигурно, разлог што у песми „Радодајница ужичкој ракији” срећемо песнички језик који је изнутра густо премрежен епским еле-

ментима: „Оој, ракијо, чиста фантазијо, / Посестримо, гујо присојкињо, / Пили смо те из сечених чаша / Док је било горских оријаша”. Градећи контраст између два времена (једног у коме је било „горских оријаша” и оног у коме таквих фигура више нема, али је ту могућност да се особени облик подвига повеже са „Аписовом заклетвом са крста”, том новом формом епског подвига), лирски субјект кроз похвалу ракији („Често ли ме, дрзнованко певна / У проклета ти саводи лијевна”) говори о ономе о чему је понекад сведочио и епски певач; мењању времена, мењању прилика у свету, свеопштем опадању. Ако „посестрима” и „вила присојкиња”, укључене као ликови у језик савременог песника, наговештавају кретање песничке имагинације кроз културно-историјску сферу, ако, другим речима, указују на један посебан облик евокације, онда то кретање, у једнакој мери, посведочују и одређени топоними, а међу топонимима у песмама Андреја Јелића Мариокова ћемо срести и Самодрезу, Грачаницу, Дечане, Милешеву, једнако као што ће се и поглед овог песника, као и поглед Милана Ракића, зауставити на Симонидиним ископаним очима и њиховој болној симболици. Врло често је симболичко поље у појединим песмама композитно: образују га слојеви настали у различитим временима. Примера ради, у песму „Смедерево небу отворено” укључен је опис једне данашње добро познате књижевне манифестације („Смедеревска јесен / Отвара ми врата / Биће ића, пића / А можда и кеша”), једнако као што су ту и други знакови нашег времена (од давнина добро позната неслога, стална социјална напетост, која се, у међувремену, прерушила у поетичке спорове и нетрпељивости: „Наоштрили клешта / Целати – барабе, / Машине за расап, / Чупање језика! Гибајуће бабе / Уз српске тарабе, / Преучене ћупе; / Постмодерна клика”) и симболи чији је основни семантички слој настао у далекој прошлости („Зависи, зависи!? / Искуство закера. / Не пита се деспот / Ни горда Ирина”). Ово укрштање историјско-симбличких кодова у песми подлога је за епилог у коме се излаз из кошмара сопственог времена тражи у ономе што је у историјском искуству потврђено, претворено у симболичку основу самог постојања ослобођеног свих неважних облика спољашне драматизације: „А град Смедерево, / Небу отворено! / Насмеј се дунавски, / Од ува до ува! / Босиок мирише, / Распи косе, жено, / Кондир твога вина / Од смрти ме чува”.

Крећући се у низу песама од похвале „Моравском кнезу Растиславу” који је „Уместо одежда пурпурних, / Уместо камења светлозарног” „Из Византије затражио учитеља”, преко „Деспоту Стефану Љубве слово”, до тренутка у коме „Лаје пуштено бесно псето / Са проклетих Проклетија” и то тако што „заурлава / На оцак

обурване куће, / На иноке и пастире”, Андреј Јелић Мариоков нам се указује као песник коме је родољубива тематика не само блиска већ је уведена и у онај облик који срећемо у песми „Гробно место за Даринку Јеврић”, облик расветљавања дубоко амбивалентних кретања у самом средишту једне културе, истовремено изложене и разорном дејству сопственог нихилизма и свести да се мора сачувати све оно на шта „лаје проклето псето / Са проклетих Проклетија”, мада родољубива тематика може, као у поеми „Србија, сестра моја”, да буде уведена у специфичан облик подвостручавања симболичке основе. Један крак те симболике иде ка свету наше епике (и то поглавито оне са темом Боја на Косову), а други захвата устаничка и познија времена и њихове актере, све до Гаврила Принципа. Тако се у овој поеми обликује један лирски путопис кроз историју, кроз оне тренутке у којима се зачињало нешто од оне симболике без које песничка имагинација, једноставно, не може. Има песама Андреја Јелића Мариокова у којима нам, пре но што обратимо пажњу на тематику, у очи најпре падну њихова морфолошка својства, а у такве, ван сваке сумње, спада и песма „Нек расте шума, Господе”. Она би, по основним морфолошким карактеристикама, морала да се посматра као молитва („књижевна врста која се говори” – Ђ. Трифуновић) и то тзв. спољашња молитва (када се „изражава одређеним речима”), с тим што се, уместо набрајања грехова за које се тражи опроштај, у песми Андреја Јелића Мариокова срећемо са једном другом врстом набрајања, набрајања облика живота чији тријумф се прижељкује и тражи: „Нек расте шума, Господе / Из крила црне мајчице, / Нек расте шума, Господе, / Из ове пуне градине, / Нек расте шума, Господе, / Из лојзја, башче, тарабе, / Из писка трубе, свирале, / Нек расте шума, Господе!” Кроз набрајања која прерастају у један разгранати каталог и онога што припада свету природе („Нек расте шума, Господе / Из танке вучје пртине, / Нек буја папрат, афтуша / Из сваке наше пречице”) и онога што је човекова творевина („Нек расте шума, Господе, / Из прага куће нахере, / Бунара, тора, капије, / Нек расте шума, Господе!”), стиже се и до националне историје („Из нађви, жбана, црепуље, / Колевке, бронзе, буклије, / Нек расту вити бадњаци / Негдањих Срба рођаци”) и до важних културно-историјских симбола („На риболовце лепенске / Винчанске брзе писаре / Још само једном, Господе / Припусти лисне покрове”), од којих неки и не припадају корпусу националне културе („Нек расте зова, оструга / Трњине, дивље датале, / Нек расту горке кукрице / Из горде Трајан-табуле”). Обликујући разгранати низ разнородних елемената, укрштајући стално у сликовном градиву природу и културу, лирски субјект на неочекиван начин гради поенту: „Нек

расте шума, Господе! / Од Ртња, Цера, Јелице, / Да из ње брат ми запева / Када ме сестра лелекне”. А у поенти се прелази на једну сасвим нову раван, добро познату из наше усмене лирике, раван митолошки интониране обраде породичних веза и односа. Оно што никако не може да промакне читаоцу свакако је химнични тон у песми „Нек расте шума, Господе”, тон који омогућава да се жанровске одлике молитве преобрате у похвалу свим облицима постојања и да се тако један изузетно важан тематски смер у поезији Андреја Јелића Мариокова, кроз ситна унутаржанровска померања, и сам преведе у нову сферу – слављење постојања у културно-историјском амбијенту који се може посматрати као оно што лирски субјект најприсније прихвата и у простору који он изједначава са појмом домовине. Због тога ми се и чини да је песма „Нек расте шума, Господе” најбоља песма са родољубивом тематиком у опусу Андреја Јелића Мариокова.

Нема сумње да лирске приповести из књиге *Наца сѝвар* имају изузетно важно место у песничкој делатности Андреја Јелића Мариокова. Мада се тзв. приповетка у стиху у српској књижевности, праћена озбиљним расправама, јавља још у 19. веку (она је тада, додуше, била жанровска ознака за поему као књижевну врсту), хибридни књижевни облици су и иначе нешто без чега превасходно нема модерне књижевности и песници су, на различите начине, долазили до њих. Најбољи пример за такве облике су дијалекатске поеме Матије Баћковића, ти специфични облици укрштања лирског и епског на особеној језичкој подлози. А кад је тематика у питању, Матија Бећковић најчешће приказује кретање између два система вредности, оног који је у епици добио потпуно оваплоћење и оног који настаје у модерним временима кад постаје врло видљиво управо напуштање епски засноване слике света (а два супротстављена света и њихова етичка начела Бећковић је, у гротескно-хуморном тону, узео за тему у поеми „Двије пјесме”). Андреј Јелић Мариоков у своје приповетке у стиху укључује разнородну тематiku (обесвећивање славске свечаности, кување пасуља, справљање дуван-чварака, топљење масти, спорове око међа, скривање оружја), али је тематика само подлога за развијање приповедне драматике у чијем ће се средишту наћи превасходно важни етнопсихолошки моменти и тренуци културно-историјског „прелаза”, разградње дотле стабилних патријархалних образаца живота. А то значи да је тема увек чврсто повезана са тачком гледишта коју приповедач користи. Примера ради, у најбољој Мариоковљевој лирској приповести, у „Слави у Гујићима”, у опису одласка „у Гојну Гору”, „код сестре на славу”, често срећемо поступак хиперболизације, нарочито у опису изгледа/телесних одлика јунака: „Митар

као брдо, / Нас тројица / Три дебела брега”: „Кад улегосмо у оцаклију / Реко би, смрачи се!”: „Мого си мрца окупати / У оно воде / Што се са нас оцедила”. Хиперболизација има средишње место и у опису необичних гостију на славској свечаности, али и у опису саме куће Гујића: „А у њину авлију / Порезник не би ушо / Ни са десет жандара”: „Код њих се деца ступцем уљуђују!”. Поред хиперболизације, ту су и, на подлози коју баш она обликује реализована, врло ефектна поређења: „Видим, / Подиже му се десна обрва, / Оно божије гавраново крило”, једнако као што се може говорити и о описима који су изузетно пластични: „Зет се окамени / Окречи образе!”

Изградивши у низу песама једну слику националне прошлости у чијем су се средишту нашли најважнији симболи стављени на апсолутни вредносни пиједестал, Андреј Јелић Мариоков је у песничкој приповести „Слава у Гујићима” показао како све то може да се преокрене, да добије гротескно-комичну интерпретацију. Ако се и у нашој епици и у другим траговима ближе и даље прошлости, слава, крсно име и обележавање тог имена, увек постављају у раван сакрализованих животних садржаја, у песничкој приповести „Слава у Гујићима” није тако. Отац и три обесна сина, понесени пићем („А ћевнули поприлично”), не само што ће нарушити уобичајену славску атмосферу („Крену ручак. / Све редно”) већ ће све учинити да ствари добију потпуно нежељен ток: „Ђипи Митар. / Сручи се трпеза! / Бог да прости, / Угаси се свећа!”. Славска свечаност се завршава не само тучом у којој учествују пријатељи већ и апсолутном бласфемijом: „Из Митра ватра сипа! / Чујем, у мраку / Опсова Светог Алимпија”. И кад побегну из куће чију су славу обесветили, отац и синови ће се, у недостатку неке противничке стране, тући између себе. И у опис те туче су укључени елементи гигантизације/хиперболизације: „Пуче шамар! / Као драгачевски бубањ / Груну песница / У нечије прси”. И као што се у епици, примера ради, у песми „Женидба краља Вукашина”, срећемо са тзв. лажном мотивацијом Видосавине бриге за живот војводе Момчила, и у песничкој приповести Андреја Јелића Мариокова важну улогу има лажна мотивација којом се, као изговором за потпуну деструкцију славског обреда, служи отац. Наиме, сестра која добро зна нарав своје браће, а поготову нарав свог оца, видећи колико они пију, снујдила се, а то отац користи да је пита: „Ти ко да си ми нешто карли, ћери!?” Прикривајући прави разлог своје снујдености, она ће одговорити: „Нисам, вели, оцко, / Нако сам сморена”. А тај одговор је оно што оцу треба: „Јесам ли ја теби дао ћер или роба!?”, викнуће он на зета. Тако је у лирску приповест укључена лажна мотивација као подлога за једну малу етнопси-

холошку студију, за приказивање аутодеструктивности која има веома важно место и у психолошком склопу оца и у психолошком склопу његових синова.

Ако у песничким приповеткама „Како се кува српски пасуљ” и „Крстићи топе маст” срећемо једну гротескно-хуморну слику припремања хране и, исто тако, хуморно интонирану слику нарави људи из једног поднебља, онда на „Молебни венац”, посвећен „Пресветој владичици Богородици и пред њом молитвенику нашем Светом Николају Жичком” треба гледати из једне сасвим другачије перспективе. Определујући се за изузетно захтевни песнички облик, као што је сонетни венац, Андреј Јелић Мариоков се одлучио и за необичну тематику, пошто се, дуж целог сонетног венца, упоредо развијају две равни. На једној равни доминантну позицију имају важне појединости из српске историје, од средњег века (од времена у коме „Кроз облаке језди шарен ждребац бесан / На њему Крањевић крвавих очију”) до тренутака које је обележила „петокрака-жаба” и „карневалска руља из тмолих предграђа”. Обраћајући се час Богородици као заштитници свог народа и његових духовних симбола („Владичице блага, мог рода заклоне, / Утегнуто огњем, с главом у облаку, / Прими своје слушче, писак фруле боне, / Спусти жежен покров на Жичу у мраку”), а час владика Николају („Лако бреме Христа док још ћуте петли, / У бденије душе насели Владико / Бесцење предања за челом нек светли / Свећицом надежном с Лазаревим ликом”), лирски субјект и настоји да мотивише то стално померање тематске перспективе, ту жељу да се, у исто време, описује и један болни тренутак из најновије националне прошлости („Гори Српска Царска Лавра Хиландарска! / Гори век за веком, Девич и Љевишка! / Понад твога дома орлушина барска / Гракће са барјака бесловесног вишка”) и да се указује на дубљи смисао оданости вери предака („Јасног числа звездо несењена гробом, / Од десница наших уклони душмане, / Да минемо светом у миру са собом, / Под крстовим тврдљем вере изабране”). Оно што читалац „Молебног венца” никако не може да мимоиђе је основна одлика тачке гледишта којом се служи лирски субјект: а та тачка гледишта је заснована на ономе што се налази у самом темељу свести која, примера ради, прожима и нашу епику: „Крагуја злог доба гдене сеже око, / Покажи нам како да се узнесемо, / Да на Газиместан претку христоликом, / С хвостанских чокота путир принесемо”. Управо свест о значају односа према наслеђу, свест о улози подвига предака у обликовању егзистенцијалног хоризонта у коме су се обрели потомци има важно место у обликовању оваквих тонова: „Ко да сутра свиће дан Страшнога Суда, / Отворена рано, ружо над тескобом”. А та потреба да се, макар од

речи, сачини „ружа над тескобом” показује да Андреј Јелић Мариоков у зрелој фази свог песничког деловања, остављајући по страни полемичку перспективу којом се служио на почетку свог песничког деловања, исходиште, и песничко и егзистенцијално, тражи у простору који обликују средишњи садржаји и симболи националне културе и националне историје, тако штедро призивани, примера ради, и у поему „Србија, сестра моја” и у „Молебни венац”. И то је, сасвим сигурно, она еволутивна тачка ка којој се он све време кретао.

Проф. др Радивоје Микић
Филолошки факултет
Универзитет у Београду
Српска књижевност са јужнословенским књижевностима
radivojemikic@gmail.com

ДУШАН ПАЈИН

ОСВРТ НА ДЕЛО ИВЕ АНДРИЋА

(СТО ДЕСЕТ ГОДИНА ПОСЛЕ ПРВЕ ПЕСМЕ, ШЕЗДЕСЕТ
ГОДИНА ПОСЛЕ НОБЕЛОВЕ НАГРАДЕ)

САЖЕТАК: О Андрићевом делу је код нас и у свету много пута писано, од времена кад је добио Нобелову награду, 1961. Овде смо се подухватили да бацимо светло на његово дело из неких нових перспектива, које други аутори нису имали у виду. Андрић је у пуној зрелости прошао кроз две тешке епизоде 20. века (Први и Други св. рат), али је своју књижевну визуру отварао и према изазовима из ранијих векова. Све заједно, то је за њега било изазов како да опстане и покаже да, упркос свему, човеков живот има смисла, а и уметност и књижевност, као потпора човеку да остане човек и у најтежим околностима, а и да остане отворен за оне привилеговане тренутке и позитивна искуства у животу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: опстати, бити човек, сачувати у себи људске вредности

У запису (4. 11. 1938), у свом тексту „Белешке за писца”, Андрић каже:

Мислим да нема писца у коме се никад није јавила мисао: како ћу изгледати у очима читаоца после сто година? Она се јављала и у мени, али никад се то питање није односило на суштину, него увек на спољашњи облик, језик, стил, правопис. Јер, што се тиче онога што сам писао, ја сам без страха и бриге; у томе има грешних и неумесних ствари, али нема погрешних и неискрених. Али кад су у питању те спољашње ствари, и код мене су се понекад јављале сумње и бојазни. [...] И видим над тим мојим речима нагнуто лице читаоца из 2038. године, са подсмешљивим, али незлобним изразом.

Тада бих хтео брзо да збришем или повучем оно што сам писао, али видећи да то није могућно, нагињем се и ја и смејем се заједно са тим будућим читаоцем, тихо и безазлено, смејем се своме тексту, али у исто време и ономе што је писано сто година пре њега и што ће бити писано сто година после њега, смејем се сваком писму и свакој написаној речи и изразу, и сваком читаоцу, и сваком суду и, најпосле, сваком смеху и осмејку и држећи руку братски на рамену тог будућег читаоца примам пролазност облика као део људске борбе и судбине.¹

1) Занимљиво је да се сличне преокупације везане за будућност могу наћи код Волта Витмена (око 1860), као и код Рабиндраната Тагора (око 1910). Андрић је иначе писао о Витмену (Walt Whitman, 1819–1892), поводом 100-годишњице његовог рођења², али не помиње песму „Прелазак бруклинском скелом”, у којој Витмен о томе говори.

У песми „Прелазак бруклинском скелом” (написана око 1860 – иначе је Бруклински мост подигнут 1883, после чега се више није користила скела), Волт Витмен говори о времену сто година после њега, али не у контексту пријема његовог стваралаштва, него о другима који ће уживати у призору у коме он сад ужива.

Дивоте нанизане као бисери на најмањим стварима које видим и чујем, кад корачам по улици или прелазим преко реке, [...]

За педесет година, други ће их видети приликом преласка, а сунцу је остало пола сата,

За стотину година, или за колико било стотина година, други ће их видети,

Уживаће у сутону, надолажењу струја плиме и у повлачењу струја осеке ка мору. [...]

Ја сам са вама, ви људи и жене једну генерацију касније, или чак много генерација касније,

Управо онако како се ви осећате док гледате реку и небо, тако сам се и ја осећао...³

У својој збирци *Градинар* (*Баџићован*, око 1910) Тагоре говори о жељи да читаоцу (који ће га читати сто година касније) пренесе приказ који га радује:

¹ Иво Андрић, „О причи и причању”, *Сабрана дјела Иве Андрића*, 12. том, Сарајево, Свјетлост, 1981, 62.

² Иво Андрић, „Волт Витмен, 1819–1919”, *Књижевни јуџи*, Загреб, 1919, књ. 4. св. 2–3, 49–55.

³ Волт Витмен, *Влајши њраве*, Београд, БИГЗ, 1974.

Ко си ти, читаоче, који читаш ове песме сто година после мене?
Не могу да ти пошаљем ниједан једини цвет из овог пролећног
обиља,

ниједан златни прамен ових облака.

Хајде, широм отвори врата и погледај сву ту лепоту!

Из расцветале баште набери мирисна сећања
на ишчезле цветове од пре стотину година.

У радости свог срца доживећеш ову силну радост која је,
певајући једног пролећног јутра,

послала свој весели глас на стогодишње путовање

(*Башићован*, песма 85).

2) Иначе, своје прво дело, песму „У сумрак”, Андрић је објавио пре сто десет година – у *Босанској вили* (бр. 26, септ. 1911, стр. 276), кад је имао 18 година (у осмом разреду гимназије):

У сумрак пјевају дјевојке. Њини су гласови меки и дахну свјежином цвијећа и љубави. Њина је пјесма блага, као кад бехар опада. Она има нешто од мојих љубави: давно, топло и лијепо. Она подсећа на сарајске сумраке, кад јабланови сјају у црвену злату, као витке поносне жене.

Као румене латице засипају ме гласови. Пјевају дјевојке. Пјевају лијепо. То личи на поздрав од старих пријатеља, на спомен онога што проживих у љубави и заносу. Оне пјевају, у сутон, као срећа моја да ми рупцем маше.

Али срце је моје тамно језеро, кога ништа не диже и у ком се нико не огледа.⁴

3) Сада, после сто десет година, скоро да нема више нема таквих призора – у сутон тутњи озвучење из кафића, а младићи и девојке (ако нису тамо), ходају другде са слушалицама у ушима.

Оно што је препознатљиво јесте исвесна сета аутора који се сећа неке пређашње љубави и осећа тугу, делом због тога, а делом ону „тугу краја” (овде везану за евокацију пређашњих осећања и крај дана, тј. сутон), о којој ће оставити трага и у једном другом запису, у *Знаковима њоред њуша*.

У мом раном детињству једна од највећих и најлепших сензација била је прва циркуска представа на коју су ме одвели. Само и ту је био један тренутак страха и плача. Кад су после прве сцене, акробација и шала, почели да савијају ћилим и припремају место

⁴ *Босанска вила*, бр. 18, Српско просвјетно-културно друштво „Просвјета”, Сарајево, 2011, 276.

за идућу сцену, дете је ударило у плач. Молило је старије да не дозволе да се смота лепо велики ћилим који му је изгледао простран и шарен као рајска ливада и да се не прекида дивна игра акробата и кловна.⁵

У овим његовим записима препознајем један део властите биографије, из детињства и младости. Памтим да ми се туга краја јављала кад би се нешто лепо „завршило” – нека прослава, или чак биоскопска представа, или утакмица. Наиме, кад бисмо кренули кући, ја бих се ражалостио, јер се „то” завршило – јер је готово. Нешто касније, у пубертетским годинама, та туга се проширила и на крај дана и лета – обузимала ме је у сутон, а и с јесени, кад бих посматрао оно што сам називао „крај лета”.

О сети везаној за сутон Андрић говори на почетку наведеног одломка из *Знакова њоред љуша*:

Над Београдом сунце сија као да никад неће заћи. Али кад стане да залази, у ове јесење дане, гаси се као жеравка у води. Изгледа ми као да не залази сунце само него и земља с њим. Потоне заједно са сунцем и модра горска коса у даљини, а затим почне да се губи и сремска равница, да се савија као насликано платно. Савијају ћилим. Свршена представа.

Тренутна илузија која прође не остављајући трага, као неразумљива језа уз кичму.

СМИСАО УМЕТНОСТИ У РАТУ И МИРУ

Иво Андрић (1892–1975) припада оној генерацији у Србији и Европи која је имала несрећу да за свог века прође и проживи два светска рата (а и два балканска, 1912–1913 – само је био поштеђен да види и трећи, 1991–1999, током кога је раскомадана његова домовина).

Ако се чита Андрићева биографија, видимо да је он у време оба рата (1914–1918. и 1941–1945) написао један број својих дела (наравно, писао је и у временима пре, између и после ратова). Наиме, он је током три године (од лета 1914, до лета 1917) држан у различитим аустро-угарским апсанама и током тих година (од своје 22. до 25. г.) писао је *Ех Понџо* (објављен после рата, 1918). Такође, између 1941–1944, живео је у окупираном Београду и тих година је написао три романа – *Травничку хронику*, *На Дрини ћурџију* и *Госпођицу*.

⁵ Иво Андрић, *Знакови њоред љуша*, Дерета, Београд, 2006, 337.

1) Његово дело, поред романа (у којима се преплићу историјско и индивидуално и по којима је Андрић највише познат), обухвата и све друге књижевне жанрове (поезију, приповетке, алегоријске приче, путописе, као и записе који садрже његову филозофију живота и човека, тј. његове мисли о историји и различитим околностима властитог живота и живота других људи, као и есеји и осврте на ликове и дела појединих уметника и других јавних личности). Све заједно, то је објављено 1981, у 18 томова *Сабраних дела*, удружених издавача из тадашњих република Југославије.

У временима огромних разарања, његов одговор на околности и својеврстан чин одржања и опстанка, било је стваралаштво. Андрић то овако изражава:

Зар се у прошлости, као и у садашњости, не суочавамо са сличним појавама и истим проблемима? Бити човек, рођен без свог знања и без своје воље, бачен у океан постојања. Морати пливати. Постојати. Носити идентитет. Издржати атмосферски притисак свега око себе, све сударе, непредвидљиве и непредвиђене поступке своје и туђе, који понајчешће нису по мери наших снага. А поврх свега, треба још издржати своју мисао о свему томе. Укратко: бити човек („О причи и причању” – говор приликом добијања Нобелове награде, 1961).⁶

У овом одломку се одражава и његов космополитизам, осећање да постоје искуства заједничка људима из различитих времена и поднебља, која налазе свој израз у уметности.

Иначе, на плакети Нобелове награде за књижевност, 1961, пише да се Андрићу награда додељује „за епску снагу којом је описао теме и приказао људске судбине током историје своје земље”.

У већ наведеном говору приликом добијања Нобелове награде, Андрић указује да је смисао уметности (приповедања) да:

[...] завара крвника да одложи неминовност трагичног удеса који нам прети, и продужи илузију живота и трајања. Или можда приповедач својим делом треба да помогне човеку да се нађе и снађе? Можда је његов позив да говори у име свих оних који нису умели или, оборени пре времена од живота-крвника, нису стигли да се изразе? Или то приповедач можда прича сам себи своју причу, као дете које пева у мраку да би заварало свој страх? Или је циљ тог причања да нам осветли, бар мало, тамне путеве на које нас често

⁶ Иво Андрић, „О причи и причању”, *Сабрана дјела Иве Андрића*, том 12, Сарајево, Свјетлост, 1981, 68–71.

живот баца, и да нам о том животу, који живимо, али који не видимо и не разумемо увек, каже нешто више него што ми, у својој слабости, можемо да сазнамо и схватимо; тако да често тек из речи доброг приповедача сазнамо шта смо учинили, а шта пропустили, шта би требало чинити, а шта не.

Дакле, видимо да је за њега књижевно дело било питање опстанка у свету такав какав је, а да је ту подршку кроз своје дело желео да подели са другима, тј. својим читаоцима.

2) Ако су неки аутори (посебно после Другог св. рата) изражавали скептичан став – да поезија и уметност више нису могући после таквих историјских догађаја и искустава као што су били конц-логори – Андрић (пре и после Другог св. рата) – слично као Андре Малро (око 1950. г.) – сматра да је дело управо протест и отпор против таквих склоности и човекове судбине уопште.

Тако Малро (Andre Malraux, 1901–1976) каже:

Свако ремек-дело представља прочишћење света, а њихова заједничка порука говори да су ти појединачни уметници победили своју подређеност, да дела постоје и простиру се као таласићи на океану времена, разастирајући вечну победу уметности над људском судбином. Сва уметност је револт против људске судбине.⁷

На један начин, тај отпор против људске судбине видимо и у Аскином плесу пред вуком (који представља претећу смрт – у причи „Аска и вук”), или (у роману *На Дрини ћуприја*) у Ђоркановом плесу на огради моста, у Фатином скоку са моста, а и у Федунском војничком самоубиству. А на други, видимо га у Андрићевим делима – то је његова *и́ра њо о́ради моси́а*.

3) Иако је Андрићево дело прожето историјом, из његових записа у делу *Знакови њоред љуи́а*, видимо да је он знао и за оне „привилеговане тренутке” (овај израз користи иначе Марсел Пруст, када доживљава надилажење уобичајених временско-просторних ограничења егзистенције), у којима човек за неко време искорачује из историје и актуелног времена у неку чудесну надвременост. Тако Андрић каже:

На махове имам пуну илузију да ми је у страховитој ломљави и пролазности свега око мене дато пет минута живота на белом хлебу, да слободно и мирно, дишем и мислим. И ја користим радосно и снажно то време мирноћом биљке и не помишљам ни кад је

⁷ Andre Malraux, *The Voices of Silence*, Princeton Univ. Press, 1978, 639.

почело ни кад ће завршити. А моја мисао протеже тих пет минута у бесконачност, изнад свих покрета, сукоба и бура и ја живим светлим, дубоким животом мисли и не могу ниједном једином од тих тренутака да догледам до краја, јер је већи од света и дубљи од среће.⁸

На примерима из двеју приповетки („Јелена жена које нема” и „Бајрон у Синтри”), а и на примеру Федуне (у роману *На Дрини ћурија*), видимо да је Андрић био свестан и различитих аспеката љубави – од благослова до проклетства.

С друге стране, он нам говори (у *Знаковима ѿоред ѿуша*) да је повремено имао и ону повишену свест о смрти, о којој говори подвижници различитих традиција (од будизма до хришћанства).

Смрт је као гром. Знаш да постоји, читао си о њој, често и размишљао... А кад се деси овако да удари у твојој најближој близини... онда тек видиш да не знаш и да никад ниси право знао шта је то смрт.

4) Ако посматрамо Андрићеву прозу, поезију и рефлексивну прозу (или филозофију живота) заједно, онда бисмо могли рећи да у њима једну од најважнијих вредности и димензија представља освешћење (или повишено осећање „свесности”), везано за темељне чињенице живота, као што су постојање и смрт, или осећања (љубав, мржња, радост и патња). Наиме, у људском искуству као да постоје две свести о истој ствари: обична и повишена, или појачана свест, о властитом постојању и (будућој) смрти, о љубави и другим великим и важним осећањима (кад је човек појачано „обузет” неким осећањем, психологија то назива афектом). Кад је реч о самом осећању постојања, Андрић то описује на неким местима у својим романима, а и у *Знаковима ѿоред ѿуша*.

Дође тренутак кад осетим снажно и необично... свеобухватну чињеницу постојања, голу, дивну и страшну. Постоји свет и ја у њему. [...] губим се у тражењу њеног израза... само један једини знак, једно слово, један звук који ће јасно и поуздано моћи казати: Постојимо. У таквим тренуцима деси ми се да застанем на сред прометног трга... међу реком аутомобила... док ме њихови шофери зачуђено-љутито гледају.⁹

Неки од тих тренутака спадају у она надилажења, врхунске тренутке, који оправдавају или надилазе патњу живота и неумитност смрти.

⁸ Иво Андрић, *Знакови ѿоред ѿуша*, Београд, Рад, 1980, 14.

⁹ Исто, 131.

Има тренутака кад су за мене вода и ватра једно исто. То су она неухватљива и незадржива магновења кад смо ношени нама иначе непознатим снагама, кад наш поглед не задржавају ова пролазна привиђења која називамо светом око себе. Тада потпуно нестане овог мучног света са његовим супротностима и ја видим јасно и савршено осећам јединство свих елемената који круже васионом. Ништа нема имена, лика, правца ни оправдања. По својој суштини и свом коначном дејству, све је једно у овом милионитом делићу секунда који се зове вечност. (Исто, стр. 76)

Нешто пре тога Андрић каже:

Будите радосни кад год вам се за то пружа могућност и кад год за то налазите снаге у себи, јер тренуци чисте радости вреде и значе више него читави дани и месеци нашег живота проведени у мутној игри наших ситних и крупних страсти и прохтева.¹⁰

Све у свему, лик и дело Андрића – по уметничком и људском опсегу – блиски су многим другим великанима књижевности. Пре свега, по томе што он артикулише кроз своје ликове и ситуације чудесну панораму људских искустава и ситуација, у целој скали – од историјско-етничке условљености до индивидуалне – од локалне до глобалне. Јер у његовим ликовима и њиховим ситуацијама, налазимо једну обухватну панораму људскости, а и ситуација и порива које називамо нељудским – као набијање на колац¹¹ – а и многе друге нељудске ситуације и поступке.

СРБИН–ХРВАТ–ЈУГОСЛОВЕН–КОСМОПОЛИТА

У неким поводима се постављало као пресудно питање – чији је писац Андрић, тј. која нација, држава или регион, могу и треба да га својатају као „свог Нобеловца”.

Неки указују да је Андрић био један од оних који су били Југословени и пре настанка Југославије, а то је остао до краја живота. У његовој биографији на сајту Андрићеве задужбине¹² пише:

Као гимназијалац, Андрић је ватрени поборник интегралног југословенства, припадник је напредног националистичког покрета „Млада Босна” и страствени је борац за ослобођење јужнословенских народа од Аустроугарске монархије.

¹⁰ Исто, 42.

¹¹ Иво Андрић, *На Дрини ћурџија*, Београд, Логос Арт, 2006, 43–46.

¹² <https://www.ivoandric.org.rs/биографија>

Некима може бити незамисливо да су Југословени постојали и пре и после постојања Југославије као државе – иако им можда није незамисливо да су Јевреји постојали и после постојања јеврејске државе у старој ери, тј. постојали су и у међувремену, све до стварања нове државе, Израела, 1948.

Можда би се за Андрића могло рећи да је био и један од оних космополита, о којима говоре још у антици, поједини кинески и грчки мислиоци, а који су припадали оној великој „Породици човека”, којој је Едвард Штајхен посветио светску смотру фотографије, 1955 (представљену и у „Цвијети Зузорић”, у Београду, 1957).

Ако овде користимо термин „космополита” у позитивном значењу („светски човек”), треба напоменути и то да је једна од „оптужби” која се у нашим приликама (тј. током 20. века, пре и после настанка Југославије) понављала (у уметничкој критици и естетици), била да се за неког каже да је изгубио везе са својом социјалном и културном средином, да се „однародио”, да не разуме психу свог народа (или Балкана), да се повео за страном модом, изгубио везу са родним тлом и бацио се у космополитизам, како се говорило између Првог и Другог св. рата, или у глобализам, како се сад понекад говори (иначе, космополитизам и глобализам, употребљене као негативне одреднице се разликују, колико се разликује и контекст унутар кога су поникле).

Истина, Андрићеви романи су управо били посвећени „родном тлу” (тј. имају то као предложак), па се ова замерка (да је изгубио везе са средином) на њега не би односила. Али мимо тога, постојала је и постоји једна сложена – некад и противречна – номенклатура замерки, у коју би се Андрић могао „упетљати” од стране оних којима је стало до ових категоризација.

Кад је реч о Андрићу, као додатни заплет, неки истичу и то да је Андрић био члан једне од масонских ложа на тлу Краљевине СХС, у времену 1925–1926. За једне је то препорука, а за друге покуда. По нама, то је неутрална чињеница (ако је чињеница) у контексту процене његовог дела отприлике, као кад би неко установио да је био члан тениског клуба или оснивач стреличарског клуба у Београду.

Све у свему, нама се чини најближим схватање Андрића као Југословена и космополите, не само због његовог југословенства из гимназијских дана него и по обухвату и пријему његовог дела, које је надишло границе словенства и Балкана, као што је – рецимо – дело Рабиндраната Тагора надишло границе бенгалске и индијске традиције.

О Андрићу и вредности његових дела писали су и многи страни аутори, а једна од бољих књига је из пера индијске ауторке,

Ваните Сингх Мукерђи (*Vanita Singh Mukerji*), која је посвећена његовом делу и биографији.¹³

ПОНАВЉАЊЕ

Међу бројним ауторима који су писали о Андрићевом роману *На Дрини ћурџија*, Петар Џацић (1957) посебно истиче понављање (цикличност) са којим нас суочава тај роман.

1. Понављање ритуалних судара моста са променама, који остаје „увек исти”.

2. Понављање егзистенцијалних ситуација ликова и њихових поступака (или колект. акција).

3. Понављање друштвено-историјских околности. Некад и форми исте врсте казне – одсечене главе, постављене на видно место на мосту.

4. Понављање природних стихија (пролећних и јесењих поплава).

5. Понављање односа генерација и цивилизације.

Ово последње Андрић описује говорећи о генерацији младића који се за време летњег школског распуста враћају са школовања (на гимназијама или факултетима већих градова у Босни, или иностранству), кући у Вишеград, а у летњим ноћима се на мосту скупљају и воде дебате о историјским перспективама. У ствари, Андрић говори о својој генерацији, јер се 1912. (са 20 год.) уписао на Филозофски факултет у Загребу, а 1913. је прешао на студије у Беч.

Сваки људски нараштај има своју илузију у односу према цивилизацији; једни верују да учествују у њеном распаљивању, а други да су сведоци њеног гашења. У ствари, она увек и пламса и тиња и гасне, већ према томе са ког места и под којим углом је посматрамо. Овај нараштај, који сада претреса филозофска, друштвена и политичка питања на капији, под звездама, изнад воде, само је богатији илузијама; иначе у свему сличан другима. И он има осећање и да пали прве ватре једне нове цивилизације и да гаси последње пламенове друге, која догорева. Оно што би се за њих нарочито могло казати, то је: да није било одавно поколења које је више и смелије маштало и говорило о животу, уживању и слободи, а које је мање имало од живота, горе страдало, теже робовало и више гинуло него што ће страдати, робовати и гинути ово. Али за

¹³ Vanita Singh Mukerji, *Ivo Andric: A Critical Biography*, Jefferson & London: McFarland, 1990.

тих летњих дана 1913. године све је то било још у смелим, али неодређеним наговештајима.¹⁴

Кад говоримо о понављању у историји, вероватно би се и сам Андрић изненадио кад би сазнао да се у Европи (и свету) обновило ропство (трговина људима), или да је регион сецесијом враћен у стање пре Версајског мира, тј. у коме је био пре стварања Југославије, итд.

Цацић уочава и понављање једне сцене, својеврсног ритуала изазова, који се понавља у великим временским размацима, кад неко од оних друштвених маргиналаца с којима остали „терају шалу“ (Мута, Ћоркан, Пецикоза), обично у пијаном стању, креће да хода (или чак игра) по огради моста. Тој рискантној акробацији прибегавају ови ликови у намери да покажу онима који их иначе исмевају, да могу нешто што ови не могу, или не смеју. На тај начин, они надилазе и своје исмеваче и саме себе, односно целу ситуацију као тривијалан однос (дефинисан друштвом и временом), у коме свако „игра“ своју улогу – јер они сада својом „игром“ на огради, уводе ризик смрти, коју, такође, надилазе својом одважношћу, или лудоријом.

НАДИЛАЗЕЊЕ

Одломак који почиње тиме што шалјивције креирају љубавни заплет између Ћоркана и девојке Паше, а завршава се Ћоркановим ходањем по огради, једног фебруарског јутра, после теревенке, по мени је један од најлепших делова романа.¹⁵ Наиме, први део је љубавни заплет, који је особен по томе што је у питању „намешталка“ – инсценација шалјивција који успевају да створе утисак код Ћоркана да је ту стварно „нечег било“ између њега и лепојке, а има своју реалну људску компоненту у Ћоркановој патњи, након (опет инсценираног) „раскида“ – кад се девојка удаје за другога. У наставку следи теревенка којом режисери-шалјивције сада (тобоже) дају подршку Ћоркану, у стилу момачког „удри бригу на весеље“ – које би требало да му помогне да то преболи. Теревенка достиже драмску кулминацију након лицитације о Ћоркановом смењу и несмењу, које води понављању нечега (ходања по огради моста), што је у другим временима и околностима било изазвано сличним поривом – смења, или несмења.

¹⁴ Иво Андрић, *На Дрини ћуприја*, Нови Сад, Логос арт, 2006, 247.

¹⁵ Исто, 201–209.

– Смије Ђоркан – виче неко од пијаница.
– Не смије! Какав Ђоркан!
– Ко не смије? Ја? Смијем ја, болан, што жив човјек не смије
– викао је Ђоркан бијући се громко у прса. [...]

Тако су се надвикивали и разметали пијани људи, иако су се и на овако широком мосту једва на ногама држали, јер су сви тетурали, посртали и хватали се један за другог. Нису ни приметили кад се Ђоркан успео на камену ограду. Наједном су видели да лебди изнад њих и, онако пијан и распасан, настоји да се одржи и да корача по плочама на зиду. [...] Ретки пролазници су застајали и, уплашени, раширених очију, гледали пијаног човека, који уместо по мосту иде по његовој уској и клизавој огради, наднесен над дубином, машући очајно рукама да би одржао равнотежу.

У једном смислу, ситуација се понавља, али су и учесници и драмски оквир другачији. Осим тога, Ђоркан као да надилази и своје претходнике, док, с једне стране, својим ходањем, Ђоркан понавља нешто што су други већ пре њега чинили, али с друге стране, он их надилази, прво, јер тај ход прераста у игру по огради, а има и духовну компоненту која даје томе једну нову димензију.

Али тај необични положај и близина велике опасности давали су му нову снагу и дотле непознате моћи. [...] Уместо да корача, он је, ни сам не зна како, почео да игра, ситно, безбрижно, као да је на широкој зеленој пољани, а не на уском ћенару и поледици. И одједном је постао лак и вешт, као што човек бива понекад у сновима. Његово здепасто и изнурено тело сада је без тежине. Пијани Ђоркан је поигравао и лебдео над провалијом као крилат.

Он, уз помоћ свог заноса и пишчеве имагинације, надилази и властито стање и ситуацију у коју га шалјивције стављају.

Игра га је носила куд га ход не би никад пронео. [...] У том изузетном и опасном положају, узвишен изнад свих, он није више онај веселник Ђоркан из чаршије и механе... Не, то је то далеко и неостварљиво путовање о коме му сваке вечери у механи говоре, са grubим задиркивањем и подсмехом, и на које је сад, ево, најпосле кренуо. То је она светла жељена стаза великих подвига, а тамо на далеком њеном крају, тамо је царски град Бруса са истинским богатством и законитим наслеђем, а тамо је негде и сунце које је зашло, и лепа Паша са мушким дететом, његова жена, са његовим сином.¹⁶

¹⁶ Исто, 206–208.

Аутор као сведоке Њоркановог плеса наводи и основце (8–9 г.), који су се задесили на мосту, што изазива помисао да је он сам (у време кад је похађао основну школу у Вишеграду, око 1900. г.) био можда сведок једне такве игре на огради моста. У вези са тим, могу да сведочим да сам својевремено (у нешто старијем узрасту) имао прилике да видим ходање (трезних младића) по огради старог Савског моста у Београду (истина, не и плес).

Андрићев опис близак је по том надилажењу или врхунским тренуцима у неким другим описима из његових приповетки, као што су *Бајрон у Синџири*, или *Јелена – жена које нема*. А ти врхунски тренуци (као Њорканов плес и лебдење) су – да их дефинишемо Андрићевим речима – *чисти њодвиј духа без болне свесџи и границе*. Овако Андрић описује Бајронов велики тренутак:

Чини му се: све што је цело његово биће одувек тражило, и много више, нашао је сада на овом зеленом вису. [...] Бајрон је први пут имао све оно што снови обећавају, што жене никад не дају и што нам живот стално одузима. [...] А у нарочито срећним тренуцима, за сутона на морској пучини, дешавало се чудо, истинско необјашњиво и неописиво: зелени брег у Синтри претварао се у небеску светлост без краја, његово хромо трчање у безгласни дуги лет, а сва чулна грозница тога сусрета у чист подвиг духа без болне свести и границе.¹⁷

А овако нека врхунска искуства везана за Јелену

Само ретко у животу, пред највећим и изузетним призорима које, удружени, земља и небо простиру пред нама, наступала је код мене иста игра и замена појачаних чула и њихово неограничено умногостручавање, све до истовременог осећања појава које иначе, изван тих празничних тренутака, упознајемо и осећамо само издвојено и понаособ.¹⁸

ПСИХОЛОГИЈА ЛИЧНОСТИ И ТРАГИЗАМ

У роману *На Дрини ћуџирија*, Андрић многе ликове представља из социјално-историјског, али и дубинско-психолошког угла. Он захвата и колективну (генерацијску, верску, националну) психологију, а и индивидуалну психологију својих ликова. Са подједнаком пажњом су обухваћене веома различите личности – свих

¹⁷ Иво Андрић, *Јелена – жена које нема*, Београд, Рад, 1977, 33–35.

¹⁸ Исто, 46.

узраста и оба пола, свих занимања, од великодостојника до најнижих слојева, од преданих домаћина, до пијанаца и бескућника, од злих до позитивних, као и разни гранични ликови (глувонеме, откачене особе) итд., који у психолошкој подели улога имају једнако важно место као и они од угледа. Поједини ликови приказани су као сплет бројних (често противречних) фактора (свесних и несвесних), у којима се сударају различите силе и чиниоци.

Међу тим силама и чиниоцима су и позитивна и негативна осећања, нагони, страсти, љубави, мржње, оданости, издаје и подлости, импулсивост, или одмереност и стрпљење, рушилаштво и самоуништење, стварање и подстицање позитивног, суровост и уображеност, као и спремност на уступање, толеранцију, или жртвовање. Некад су негативна осећања и импулси окренути себи, а некад другима. Некад су отворени, некад прикривени, прерушени. Посебно место има љубав, у различитим видовима.

У том контексту јављају се различити трагички заплети, које је Андрић могао да претвори и у самосталне драме. Два примера – који се завршавају самоубиством, различито мотивисаним – јесу Фатина¹⁹ и Федунова²⁰ трагедија. Њихови трагични заплети имају сличности и са онима које налазимо у античким грчким драмама, а и са некима које налазимо у јапанској књижевности. Ту су укључени сукоби различитих вредности (поноса или части) са обавезама проистеклим из неког другог нормативног, или вредносног оквира, тако да се самоубиство појављује као једини частан излаз. Или, у питању је успостављање ситуације која одузима јунакињи, или јунаку, неку важну вредност, или могућност (емоционални избор). Или, ствара осећање преваре (издаје) од стране живота (или других људи), као неповратног, непоправљивог, ненадокнадивог губитка – преваре, или губитка, који се више не могу „преболети”.

Фата се баца са моста у Дрину, док је воде на венчање, које она не може да прихвати, а ни да одбије (тако да одбијање добија форму одбијања самог живота).

Прешли су половину чаршије и пијац, део онога пута без излаза који је Фата у мислима толико пута прешла. Било је тврдо, стварно и обично, готово лакше него у мислима. Ни звезда ни пространства, ни очевог муклог кашља, ни жеље да време иде брже или спорије. Кад су наишли на мост, девојка осети још једном, као за летњих ноћи поред прозора, сваки део свога тела, снажно и одвојено, а нарочито груди у лаком грчу као у панциру.

¹⁹ Иво Андрић, *На Дрини ћуприја*, Нови Сад, Логос арт, 2006, 104–112.

²⁰ Исто, 168–180.

На неким местим у *Знаковима ѿред ѿуѿа* Андрић ће посебно истицати то нарочито искуство постојања, као посебну вредност самог живота. Овде, се то искуство јавља (као нека врста „последњег трзаја”) управо у часовима кад је девојка већ одлучила да заврши са својим животом.

Стигли су до капије. Као што је радила много пута у мислима за прошлих ноћи, девојка се нагну и шапатам замоли најмлађег брата, који је јахао поред ње, да јој прикрати мало узенгије, јер сад долази онај стрми прелаз са моста на камени пут који води у Незуке. Застали су, најпре њих двоје па онда, мало подаље, остали свати на коњима. Ничег необичног није било у томе. То није ни први ни последњи пут да сватови застају на капији. Док је брат сјахао, заобишао коња и пребацио узду преко руке, девојка је притерала свога на сам крај моста, ступила десном ногом на камену ограду, винула се, као окрилатила, са седла, преко зида, и полетела са висине у хучну реку под мостом. Брат који се устремио за њом и целим телом полагао по огради још је дотакнуо руком узвитлану ферецу, али је задржати није могао. Остали свати су поскакали с коња са најнеобичнијим узвицима и остали поред камене ограде, у чудним положајима, као скамењени.²¹

Федунова трагедија има исти исход, иако другачији полазни оквир. Федун (у улози војника на стражи) најпре бива заведен девојачком фигуром и погледом (пренебегавши да се некад стража на мосту, може поклопити са стражом живота). Његова ослабела будност бива искоришћена да се тражени ајдук прокријумчари преко моста, пред његовим очима, маскиран као стара нана. Истрага се постепено сужава и открива цео заплет, који постаје трагичан за Федуна. Остављен на час да се спакује, он, војнички, испалује себи пушку у подбрадак, пре него ће бити изведен пред војни суд, јер му је даље живљење бесмислено (изгубио је и љубав и поверење и војничку част).

Док је младић скидао ствари са полице изнад своје постеље, оно неколико другова који су још били у спаваоници изгубише се на прстима, затварајући опрезно и без шума врата за собом. Око њега је растао онај круг самоће и тешке тишине који се ствара увек око човека кога удари несрећа, као око болесне животиње. Он најпре скиде са клинца црну таблицу на којој је масном бојом и немачким језиком било исписано његово име, чин, број његовог одреда и

²¹ Исто, 111.

јединице у којој служи, и положи је на колено, окренувши исписану страну надоле. На црној полеђини таблице младић написа парчетом креде брзо и ситно: „Све што иза мене остане да се пошаље моме оцу у Коломеју. Поздрављам све другове и, молим старешине да ми опросте. Г. Федун.” [...] Пошто се изуо и ножићем распарао чарапу на палцу десне ноге, леже на постељу, обгрли пушку рукама и коленима да му се врх од цеви упи дубоко у подбрадак, намести ногу тако да је она рупа на чарапи запела за охарач, и окину. Сва касарна одјекну од пуцња.²²

Оно што је заједничко у случају Фате и Федуне јесте и сам исход (самоубиство), али и трагизам заплета (иако се они разликују по премисама). На те заплете они узвраћају тако што „враћају карту (улазницу) живота” јер, он за њих више нема смисла.

Трећи пример трагизма у роману је „нека мутава и малоумна девојка”, луда Илинка, која у тренутку стиче материнска осећања и статус (који значе нешто ново и боље у њеном животу), али јој игра случаја (судбине) одузима децу и тако њен полазни хендикеп (мутавост) увећава додатним (трагичким) заплетом. Она је родила мртворођене близанце, али није знала (а није могла ни да поверује, у сурову чињеницу) да су они мртворођени (и одмах сахрањени), те их је непрекидно тражила, мислећи да су они жртвовани за мост.

Тога времена се десило да је у једном селу изнад Вишеграда занела нека мутава и малоумна девојка, сирота, која је служила у туђој кући, а ни сама није хтела, или није знала да каже са ким. То је био редак и незапамћен догађај да девојка, и то оваква, занесе, и још да отац остане непознат. И ствар се прочула далеко. Управо тих дана девојка је родила, на некој појати, двоје близнаца, али обоје мртворођено. Жене из села су јој помогле при порођају који је био необично тежак и одмах сахраниле децу у једном шљивику. А несуђена мајка се већ трећег дана дигла и стала да тражи децу свуда по селу. Узалуд су јој објашњавали да су деца мртва рођена и покопана.

Како често бива у интеракцији између наших опсесија и јавног мњења – њеном уверењу (опсесији) је делом допринела и околина.

Да би се отресли њеног запиткивања, рекли су јој, или више покретима објаснили, да су њена деца однесена у касабу, тамо где Турци граде ћуприју. Онако слаба и очајна, она је отумарала у варош

²² Исто, 174.

и стала да обилази око скела и градилишта, да загледа уплашено људима у очи и неразумљивим мумлањем да пита за децу. Људи су је посматрали са чуђењем или гонили да не смета при раду. Видећи да не разумеју шта хоће, она је раскопчавала грубу сељачку кошуљу и показивала им дојке, болне и набрекле, на којима су брадавице већ почеле да пуцају и крваре од млека које је неодољиво надолазило. Нико није знао како да јој помогне и објасни да њена деца нису узидана у мост, јер на све добре речи и уверавања, грдње и претње, она је само жалостиво мумлала и оштрим, неверљивим погледом испитивала сваки угао. Најпосле, престали су да је гоне, пуштали је да луња око градилишта, обилазећи око ње са мучним сажалењем. Кувари су јој давали од радничке пуре која би загорела на дну казана. Они су је прозвали луда Илинка, а по њима и цела касаба.

Тако настаје парадоксалан (али узајамно подстицајан) савез између једног броја оних који имају потребу за легендом (о градњи) и несрећне Илинке, која не може да прихвати ону тривијалну (обичну) верзију смрти својих близанаца. „Са њом је остала и прича да су Турци узидали децу у мост. Једни су веровали у њу, други нису, али су је сви понављали и преносили.”²³

ЛЕПОТА – У ЖИВОТУ И КЊИЖЕВНОМ ИСКУСТВУ

Андрићева дела нам сугеришу да се за њега лепота јављала у два вида – на један начин у животу, а на други начин у књижевном искуству. У првом контексту као део трагизма живота, а у другом као део – или кључан аспект надилажења пролазности и ништавности.

1) Тако у запису који Андрић везује за степениште храма, у близини палате царева, у Пекингу, 1956, у време његове посете Кини, он каже:

– Ја сам морао да сам себе дозивам и опомињем и будим из заноса, да сам себи довикујем да живот није сачињен од лепоте, да се треба чувати од ње као од урока. „Ја ћу отићи”, говорио сам себи, „а лепота ће остати ту где је. Овако зачараног и ослабљеног, ускоро ће ме опколити други видици и свет који не штеди никог, а понајмање оног који се потпуно преда лепоти једног тренутка, на крају далеког света.”²⁴

²³ Исто, 30.

²⁴ Иво Андрић, *Знакови поред њуја*, Београд, Рад, 1980, 166.

Видимо да овде Андрић зазире од тога да ће га лепота смекшати и учинити неотпорним на ударе живота и судбине, „који никога не штеде”.

Андрић зна да свако „опуштање” може бити погубно, па своје негативно искуство везано за лепоту Андрић формулише још упечатљивије на другом месту:

Живећи поред толике лепоте у свету, а знајући добро да нам је ускраћена заувек, човек се често пита да ли је боље бити мртав и не знати за њу, или овако пролазити поред ње, а знати да му је заувек неприступачна и да му остаје једино њена најтамнија страна: жеља која боли. [...] Лепота – то је варка и замка на човековом путу... Не знамо је и немамо, а живимо због ње и гинемо за њом... Између њеног постанка и нестанка и нема ничег, тако да се може рећи да она стварно и не постоји... Када се каже да је нема, исто је као да си рекао „нема спаса ни излаза”, „нема смисла ни сврхе”, „нема краја” или, још тачније, „нема ничег”.²⁵

У старој тријади истина–добро–лепота налазе се и три типа пројекта и тражења, кроз историју религије, филозофије и уметности. Филозофи су тражили могућ смисао света и живота кроз настојање да открију умно устројство природе, историје, или интелегibilног поретка идеја. Верници су сматрали да су све три вредности (истина, добро и лепота) садржане у Богу. Уметници су сматрали да је могуће успоставити смисао света на основу лепоте у природи, људским односима и уметности.

Видимо да је код Андрића однос према лепоти заострен до трагизма – без лепоте живот је пуст, бесмислен и очајан, али лепота је недостижна. Не можемо је достићи, а ако окренемо главу од ње, или кажемо себи да је нема, тада нам је још горе. У јапанској естетици и код Андрића тај трагизам недостижне, варљиве лепоте, заузима оно место чежње за апсолутом, или жудње за Богом, код мистика. Код Андрића се жудња за лепотом изједначава, или повезује са потребом за смислом и значењем.

2) Знамо да оно **епско** захтева каљеног и прекаљеног јунака, оног коме ваља да убије у боју противника, чак и кад га жали као човека (ситуација је књижевно уобличена у многим класичним делима: у Индији, *Бхагавад-гиџа*, у Јапану *Хеике Моногаїтари*, кнез Данило у *Горском вијенцу*). А оно **лирско** допушта, или чак тражи – да би било у пуној мери доживљено – „раскаљену душу”, како каже Његош (у песми „Ноћ скупља вијека”):

²⁵ Исто, 162 и 172.

Пламена се споји душа ка душици раскаљеној
и цјеливи божествени душу с душом драгом слију.²⁶

Дакле, за бој и еп треба бити прекаљен, а за љубав и лирику раскаљен, омекшан, разнежен. Истина, постоји и друго виђење – блиско неким мушкарцима и женама: жене и мушкарци, за које је и љубав бој, често и ту улазе прекаљени.

У индијској кашмирској естетици сматрало се да је за рецепцију, односно разумевање уметности, тј. естетичко искуство, важно „имати срца” и бити омекшан.²⁷ Они то пореде са омекшавњем печатног воска, који – тек „омекшан” – може да одрази печат, а за човека је та омекшаност потребна да се доживе љубав и уметност.

И као што се у епској равни одважност показивала храброшћу и истрајношћу у биткама, тако се у лирској равни одважност (у обичном животу) показује храброшћу и истрајношћу у суочавању са (не)достижним вредностима лепоте и среће. У том духу Андрић каже:

Ја сам тако жељан људи и толико жедан покрета и облика да бих сатима стајао на улици и загледао пролазницима у лице и одело, само да ме није стид. Жена која прође брзо и неповратно поред мене и својим лицем привуче моју пажњу, причињава ми стваран бол, као да је нешто моје изгубљено или отето. Морам да се окренем за њом, иако ми је то зазорно и непријатно, да бих видео како се безнадно и заувек губи у уличној гужви.²⁸

Стога Андрић лепоту открива и остварује у домену књижевног искуства. Навешћемо пример из приче „Јелена, жена које нема.”

[...] Радост због њеног све осетнијег присуства, због тога што она постоји таква каква јест и што је мени дано да је гледам и имам поред себе, толика је и тако страховито брзо расте, да плави и брише наше ликове, пределе и даљине око нас, прелива се преко оштре црте на крају видика и дажди негде по свима световима. А велико чудо те радости и јесте у томе што сваког трена могу да зауставим ту плимину среће и да је вратим и ограничим на наша два тела и на уски простор купеа у којем се возимо. А већ неколико секунди после тога, поплава среће почиње поново, и у њој ишчежавамо нас двоје, и купе, и васколики бели свет са нама [...].

²⁶ Душан Пајин, „Ноћ вреднија од живота”, *Овдје*, год. 30, Подгорица, април–јуни 1998, 55–65.

²⁷ Душан Пајин, *Унутрашња свейлост – филозофија индијске уметности*, Нови Сад, Светови, 1997, 119–123.

²⁸ Иво Андрић, *Знакови поред њуша*, Београд, Рад, 1980, 160.

Те очи које се крећу полагано и мењају израз неосетно, као небо боју, личе на део глоба који, пригушено осветљен изнутра наговештава непознате, а слућене делове континената и океана. Поглед тих очију није никад почивао само на мени, и ја сам могао на необјашњив начин да уживам у свему оном што оне виде у исто време док гледају у мене, јер те очи су простирале испред себе непознате крајине невиних светова у којима се губио и мој гледани лик.²⁹

МЕДИТАТИВНА ПРОЗА

У различитим Андрићевим делима – а не само у *Знаковима њорег љуџа* – можемо наћи одломке које бисмо могли назвати медитативном прозом.

Код Андрића, почев од већ навођене прве песме *У сумрак*, или *Ex pona*, па до каснијих дела (као што су *Знакови њорег љуџа*) можемо наћи примере медитативне поезије, или прозе, као што је и овај:

Једну реч – тако сам уснио – свега једну реч могу да кажем људима и свему око себе. То треба рећи одмах, и од ње ће зависити све остало, ја и моја судбина.

Пошто сам осетио сву тежину тога судбоносног тренутка, ја сам рекао ту реч – да ли је била моја? – она је, на мој ужас, зато што није била права, остала без одговора и одјека.

Тад је наступио други тренутак – једнак вечној вечности – тренутак јасног сазнања да је све свршено, изгубљено, и то неповратно, непоправљиво.³⁰

²⁹ Исто, 45.

³⁰ Исто, 126.

МИРО ВУКСАНОВИЋ

БЕСЕДА О СРПСКОЈ ЋИРИЛИЦИ

1.

Када сам примио ваш љубазни позив да будем гост на смотри у част ћирилице, овде, у Бајиној Башти, захвалан сам пожелео да испричам, кратко али с лепом успоменом, како сам некад, у прошлом веку, јер су сад и векови чешћи, камоли дани и године, док сам био студент, сваког јулског дана, добијао разгледнице у боји вашег града и околине, увек с истом реченицом посебне оданости и увек с истим потписом, ћириличким, па сам веровао да је мало крајева код нас и код других где има толико лепих пејзажа, људи, речи и слова, али сам се уплашио да би то прешло у личну исповест која не би умела да каже истину да ли је лепши бајинобаштански предео ујутру, с првим зрацима светлости или испред ноћи када су сенке дрвећа и брда дугачке или су од свега лепше ћириличке, некадашње, речи на разгледницама.

2.

Пожелео сам да похвалим отменост коју сте дали ћириличкој баштини, свакодневно и посебним програмима који су добро осмишљени, насељени догађајима духовности, културе и људских домета вишег реда и значења, као што приличи месту које се угнездило поред реке што већ седамдесетак година протиче кроз светску књижевност и носи приче о мостовима на њој и судбинама човековим из разних времена, тако да се на педесетак језика зна и чита да је српски нобеловац својим мајсторством успео да исправи *криву Дрину* и своје главне књиге напише на српском језику и ћириличком писму.

3.

Пожелио сам да вас замолим да укупност српског језика и његовог ћириличког писма замислите као велики слив матичне реке у Србији, као Велику, Јужну и Западну Мораву у коју, са свих страна, непрекидно, са изворâ, потока̂ и језерца̂ пристижу притоке од ћириличких слова, речи и реченица под чистим народним именима Моравица, Ђетиња, Скрапеж, Бјелица, Каменица, Чемерница, Ибар, Товарница и Гружа, Нишава, Бистрица, Калиманка, Јабланица, Ветерница, Пуста река, Топлица, Врла, Власина, Џепска, Предејанска и Козарачка река, Јасеница, Црница, Раваница, Ресава и Ресавица, Лугомир, Осаница, Лепеница, Раља, Рача, Јовановачка и Каленићка река, па замислите, одједном, колико је у њиховом сливу српских речи изговорено откад се тамо тако матерњи језик назива, колико је ћириличких слова, коврцавих и малих, кудравих, отегнутих и збијених, свакаквих, уписано у сетенције, уговоре, поруке и тестаменте, у писма војницима на стажу или фронту, ђацима, студентима и свима који су од кућа некуд отишли да раде друкчије и говоре друкчије, колико је суза поквасило папире са ћирилицом која је као моравска река умрежила целу средишњу Србију и њену Шумадију, и дозвола свакога ко истим језиком говори, мисли и пише, ма где био, некад и сад.

4.

И пожелио сам да се поверавам, овде, на обали модрикасте реке која на својој саставници има кањон Невидио и још десетине таквих клисура и усека, с преградама и без њих, с притоком која се зове Лим, на чијој обали су, давно, пред крај дванаестог века, у Петровој цркви, по наруцбини хумског кнеза Мирослава, брата Стефана Немање, великог жупана и родословног зачетника светородне лозе, исписани најлепши ћирилички иницијали које имамо, украшени као нигде, у *Мирослављевом јеванђељу*, у темељној српској књизи, завршеној записом грешног дијака одакле почиње миленијум српске књижевности, заједно са житијима и усменим народним изрекама, причама, лирским и епским песмама, да би се од њих уздигла литература која се окупља у Антологијској едицији *Десет векова српске књижевности*, на почетку са Светим Савом, у досад објављених сто двадесет и три ћириличке књиге, а биће их још толико, у свим жанровима, с одабраним стиховима, приповеткама, романима, драмама, есејима, књижевним историјама и критикама, највише из прошлог и нашег века, највише штампаних први пут на основном српском писму које сада Срби сами од себе

штите, почесто окривљени да тако свој национализам појачавају више него што је допуштено, као да није природно да сваки народ држи, брани и обрађује имање које су му преци оставили.

5.

И пожелео сам да као сведок који је прву жеђ утолио на једном од дринских извора, онамо где се каже да нема воде без букова хлада, близу манастира Подмалинско, Бијела, Довоља, Добриловица, Пива, Заграђе и Шћепаница, да замолим све вас који овакву реч примате с радозналошћу и љубављу према почетку да се подсетимо светих места, задужбина Немањића, Бранковића, Лазаревића и других, паљених, рушених и скрнављених, али увек обнављаних, никад уништених, у побожном ћириличком Подрињу, из 1219. са Белим анђелом и гробиштем Светог Саве лавре Милешеве, где су штампане три књиге милешевске, богослужбене, украшене старом ћирилицом, да набројимо: манастир Бања прибојска из дванаестог века чији се старешина помиње у *Сѣуденичком ѿшѣику*, Добрун или Крушево с портретима краљевске породице, Ломница са записом о ктиторима који су се звали смирени Генадије и смирени Акакије, Мажих или Ораховица, Папраћа на извору реке Спрече, Петковица и Чокешина под Цером, зворничка Тавна, златиборски Увац и јадарска Тривоша где је јеромонах Јосиф написао познати *Родослов*, Родовашница у којој је монах Лука 1541. преписао по њој названо *Јеванђеље*, манастир Рујно где је монах Теодосије основао штампарију 1537. и штампао *Четиъворојеванђеље*, тек саграђени Соко-град владике Лаврентија с именом Светог Николаја чије књиге се све чешће умножавају и читају, манастир Рача, задужбина „младог краљевића Драгутина, праунука Немањиног”, средиште преписивачке школе, одакле су у Великој сеоби Арсенија Чарнојевића до Сентандреје, Коморана и Ђура стигли Кипријан, Јеротеј, Венцловић и други, познати као писци, као песници од којих имамо и стихове

Перо се поби,
ум изнеможе.
Лист опада,
старост достиже,

који су на дар добили фрушкогорски манастир, па вас опет позивам да понављамо истину да у свим манастирима Подриња, овако овлашно поменути, на фрескама и зидовима, као и у свим старим и српским православним храмовима, у светогорском Хиландару

и Студеници с краја дванаестог века, у седмовратој Жичи, задужбини првог српског краља и седишту првог архиепископа, у групи цркава Пећке патријаршије, коју народ зове Пећаршија, где је било седиште и маузолеј српских архиепископа и патријарха који се тамо и данас крунишу, где долазе у пратњи туђе војске, у опкољеним Високим Дечанима, у опеваној Грачаници Краља Милутина, највећег српског задужбинара, у Бањској, у Девичу и стотинама косовскометохијских цркава којима су на много места албанском руком ломљени крстови, свуда, дакле, на фрескама и зидовима, ћирилица је оставила доказе чији су ликови на живопису и шта се важно некад дешавало, што јесу прворазредни историјски извори, који обично почињу речима: „Да се зна”.

6.

Пожелио сам да издвојим, с крупним разлозима и за памћење, да је под Таром Рача крај Дрине била најсигурније место у окупацији, спаљивању храма и у Другом светском рату, упркос томе и луду времену, за *Мирслављево јеванђеље*, знамениту српску рукописну књигу, и да је Рача, по томе и другим заслугама, у нашој свести симбол побуне и вечности, као што је такво место Сопотница и у њој црква Светог Георгија где је монах Љубавић, на трагу Ободске штампарије Ђурђа Црнојевића, у Црној Гори, где је 4. јануара 1494. завршено штампање прве ћириличке јужнословенске књиге, и под мајсторском управом Божидача Вуковића Подгоричанина, на чијем гробу крај Скадарског језера пише да је био први српски штампар, што данашње црногорско читање историје оспорава а да не зна да тако спори свој корен и раст, а тај исти Божидар Вуковић, оснивач и власник познате ћириличке штампарије у Венецији, упутио је Божидача Горажданина и нареченог Љубавића да у Сопотници крај Горажда и Дрине оснују штампарију и у њој, српском редакцијом, штампају три богослужбене књиге, прве тако објављене књиге на територији данашње Републике Српске, па се овако, са почетним подацима, окупљају у дринском сливу ћириличка слова из свих српских земаља, данашњих и заједничких са другим народима.

7.

Пожелио сам да заједно опет одемо на ћирилички извор, што је требало да урадим на почетку, али је за такав позив увек прави час, да кажемо како је Свети Сава у житију свог оца, Светог Симеона Мироточивог, у карејском и студеничком типуку, па у црквеном

и грађанском *Законојправили*, великој књизи српске културе, у писму где народним језиком описује поклоњење Христовом гробу и набраја мале светиње што их је наменио као дар игуману Студенице Спиридону, свуда је први српски архиепископ и светитељ, први књижевник и правни писац, своје реченице украшавао ћирилицом и свако њено слово благословио да не бисмо заборавили које писмо је наше и да смо га давно добили и дуго пазили природним начином, као своје и за нас, увек и свуда где се српским језиком говори и пише.

8.

И пожелео сам да обновимо просветитељско градиво, да не сметнемо с ума како су Срби, најпре у манастирима, потом у школама и богословијама, у осамнаестом веку у школи за учитеље, сомборској па сентандрејској, у првој гимназији у Сремским Карловцима, потом у Новом Саду и редом, у Лицеју крагујевачком и Великој школи београдској, у читалиштима и другим установама, учили ћирилицу у различитим облицима њених слова и помоћних знакова, дуго, све до деветнаестог века, у првом његовом делу, када је Вук Карацић, некадашњи ђак манастира Трноша, реформисао српски језик, за основу књижевног језика узео говор источнохерцеговачки који се данас изгубио у четири имена истог ополитиченог језика, саставио *Српски рјечник*, прву књигу новије наше књижевности, превео *Светио њисмо*, написао граматику, објавио антологије народне књижевности и уједначио српску ћирилицу, на јединствени начин, за сваки глас његов знак, од А до Ш, како није нико, ни у ћирилици ни у латиници, укључив и ону латиницу што су је Срби прихватили као своје друго писмо, с великим ризиком да буде и једино, што би био преседан кад је реч о цивилизованим народима који воле своје а не дирају туђе, који не би као ми, у Тршићу, крај Вукове куће и Куће писца, основали Музеј језика и писма а не Кућу језика и писма, јер није жив језик и његово писмо музејска реткост, није ни *Закон благовјернога цара Стефана* познат као *Душанов законик*, донет на сабору властеле и црквених великодостојника 1349. у Скопљу, допуњен 1354, сачуван у неколико преписа, фототипски доступан у издањима Српске академије наука и уметности (САНУ) и других, није ни чувена бакрописна *Калиграфџа* Захарија Орфелина, у осамнаестом веку у Бечу отиснута у три хиљаде примерака с царском наградом од сто дуката, није ни први број Орфелиновог *Маџазина* из 1768, првог српског часописа, ни *Летопис Матице српске*, најстарији живи српски и европски часопис који кроз три године слави два века

свог излагања, јер су све то живи делови велике српске ћириличке хронике.

9.

Пожелио сам, дакле, да саставим овакав прилог, свечан у чињеницама, дубок у помињаним годинама, омеђашен метафоричким називима и именима заслужних, све тако у славу ћирилице, што је прави разлог, пожељан да буде повећаван и учестан, али и у одбрану ћирилице, јер би требало јасно рећи, ако то може било коме бити јасно, како је дошло да Срби запоставе писмо на којем су се давно описменили и ушли у учене европске народе, по којем су се прочули, којим се служе у књижевности и другим областима духа, и то дуго, читав миленијум, који су на ћириличком писму добили све најбоље што имају у својој култури, просвети и духовној историји, у рукописима и књигама, на светим местима, у храмовима, у архивским списима, у писаним траговима који су и непребројени и непребројиви, па сам згуснуто и у једнореченичним одељцима, да би што више стало у мало времена, таквим поводима сам тражио симболичне примере за опомену шта доиста имамо у свом наслеђу, али би требало, исто тако, у примерима, рећи како се према таквом добру односимо и од кога би требало томе да се учимо.

10.

Пожелио сам, на малочас реченом трагу, на месту где отварамо поглед у част ћирилице, да испричам део историје писаће машине, чија је производња обустављена 2017. у Индији, коју су енглески изумитељи покушавали да направе у осамнаестом веку, па је почетком деветнаестог века прво писмо на њој састављено за грофицу Тури, па су касније писаћу машину звали „клавир који пише” или је слушали као ударе малих чекића по систему музичког чембала, у Тирољу је градили углавном од дрвета, да би свештеник, лекар и физичар Хансен направио куглу која пише са педесет слова 1865, па неколико година касније усавршена и индустријски произвођена у низовима, с редовном сликом на којој лепа млада дама прстима проналази слова и куца а средовечни човек диктира, да би тако ручно преписивање, краснопис и мастило почели да се губе, да уступају место писаћој машини, у великом броју примерака латиничкој, само понегде ћириличкој, бар када је реч о онима што су стигле у руке Срба који су тако постали зависни од других, у првој Југославији, па још више у другој, социјалистичкој, када су писаће машине прозиводиле фирме из Словеније, „Сава” из

Љубљане и „Емона” из Јесеница, затим „Унис” из Сарајева и Војна фабрика „Славко Родић” из Бугојна, из које је стизала мала и ретка „Бисерица”, једина ћириличка, па је зато мој пријатељ пре четрдесетак година упорно тражио у београдским испоставама секретаријата унутрашњих послова да му дају личну карту на ћириличком писму, да му име Ђорђе не пишу латиницом као Џорџе, кад је само једна станица за такве послове надлежна имала ћириличку „Бисерицу”, у Улици 29. новембра и нигде више, што каже да је латиничка „окупација” ћирилице дошла као последица техничке и технолошке зависности, да Србија није производила писаће машине, да их је увозила са запада, и сад западу окренута, а не са истока, јер кад рано гледа у исток човека може да заслепи јако сунце, а тако је било и кад су стигли рачунари и остале дигиталије које су добиле ћирилицу тек када су се Срби већ били навикли на латиницу, усвојену, врло често, и као знак одважности.

11.

И пожелео сам да кажем да наша деца, данас, у Србији, букварским и другим путевима уче ћирилицу, уче да пишу и читају тако, имају ћириличке уџбенике, а онда, већ у другом разреду уче латиницу, што је у реду, увек је боље имати две могућности него једну, али због велике густине латиничких назива на улицама, где су ћирилички натписи тако ретки да личе на нешто срамотно, што треба скривати, због густине латиничких слова на телевизијским и филмским екранима, у књигама за читање, јер издавачи кажу да су ћириличка слова шира, да узимају више простора, да су таква издања скупља у штампаријама, да се прилагођавају захтевима књижара из региона, јер се регион не прилагођава ћириличарима, јер су ћириличари прилагођени другима, осим оних који се удружују и намећу као једини заштитници националног писма, као да то није брига државе и установа по надлежностима, као да то није питање које треба уредити јасним и строго применљивим законским прописима, без страха да ће им неко рећи да на уласку у савез са другим државама и народима морају нешто своје жртвовати, јер они што су већ у савезу савесно чувају и свој језик и своје писмо.

12.

И пожелео сам, у својој завршној жељи, можда наметљиво истицаној, али је то тражио стил у говорничком обраћању које није случајно састављено у дванаест реченица и одељака, јер је дванаест број општег испуњења и заштитни симбол над овом беседом

koja je htela na malom prostoru da smesti što više znakova ћирилице, као што хоће да на крају буде потписана, по реду ствари, па сам кренуо да нађем примере и за потпис, што ми није било тешко, јер сам узео слова каква је користио владика црногорски Његош,



о коме најружније говоре они што их је прославио, а његова ћирилица је од уједначених и сложних слова па сам узео рукопис Николе Тесле



чији је ћирилички потпис усред Њујорка био развучен, хармоничан у распореду слова, једноставан и леп, па сам узео потпис Михајла Пупина



који је из Америке у Идвор и Београд слао писма откуцана на ћириличкој писаћој машини, пре Другог светског рата, који је имао уметничких седам ћириличких слова у свом потпису, оригиналном по средњем слову и свему, узео сам потпис Милутина Миланковића,



читљив, различит према приликама, некако обичан кад наговештава како је његова научна мисао ишла кроз васиону и векове, па сам узео потпис са више страна завидљивошћу опањканог Иве Андрића,



у ћириличкој повезаности имена и презимена, као да је то целина, као што и јесте, само таква, па сам, после скупљања великих пет ћириличких потписа добио слободу да кажем Србима да се потписују као што су се потписивали Његош, Тесла, Пупин, Миланковић и Андрић, јер су то примери које ваља следити, јер мало таквих

узора у српској науци и култури имамо, јер им ништа није фалило што су писали ћирилицом, кад треба и латиницом, и на другим језицима, и што су се читком ћирилицом потписивали, и што су, сваки на свој начин, поручили да ученом човечанству сваки народ треба да даје најбоље што има, оно што је изворно и оригинално као што је оригинална српска ћирилица.

(Бајина Башта, на отварању „Ћириличне баштине”, 21. мај 2021)

БОШКО ЛОМОВИЋ

НАД ДНЕВНИКОМ МАРИЈЕ БАШКИРЦЕВЕ

Има, у многочему, космичке правде, па и у судбини даровитих којима је предодређен кратак овоземаљски живот. Постарала се *vis major* да им нимало не ускрати од онога што би им, иначе, следовало у просечном људском животу, да им буде дарезљива у знању, мудрости, надахнућу и истрајности – да све те одлике средњих и позних година „пресели” у детињство и младост. Тако им је допустила, та виша сила, да дарове свога талента принесу свеопштом храму културе и живе изван заборава.

Примера је напретек, а да подупремо речено, навешћемо неколицину: Римски лиричар, јасан и класично савршен, Тибул, поживео је 36 година; Рафаел, сликар бројних *Магона* које су му осигурале светску славу, живео је колико и Тибул, а годину мање Моцарт који је, са шест година, свирао концерте по европским престоницама. Не заборавимо Ван Гога (живео 37 година), Шелија (30) и Китса (25), Рембоа (36), Љермонтова (26), Пушкина (37), Петефија (26) и Јесењина (30). „Најдуговечнији” беху Шарлота Бронте, А. Е. По и Шопен (39), али нико не дочека 40. рођендан. Кратко трајаху, а много нам завешташе и наши: Његош (38), Б. Радичевић (29), П. Кочић (39), В. П. Diss (37), Ј. Скерлић (37), Милутин Ускоковић (31), М. Бојић (25), Милена Павловић Барили (26), Б. Миљковић (27). Има их још.

Најдрастичнији од знаних нам је случај Марије Константинове Башкирцеве (1860–1884), руске аристократкиње из украјинске Полтаве чији је женски део породице живео у Ници и Паризу. Судбина јој је одредила да се упокоји једанаест дана пре 24. рођендана, али је и наградила свиме што једва може да стане у педесет и више година живота. Марија је имала диван мецосопран, свирала

мандолину, гитару и клавир, насликала 120 уљаних слика (излагала и у париском Салону), оставила око двеста цртежа, акварела, скулптура. Читала је класике и савременике на француском, италијанском, енглеском и руском, говорила је и украјински, а оставила је запис да је „научила грчки и латински”. Данас су њене слике (сликарство јој беше основна преокупација) у музејима Атине, Амстердама, Београда, Беча, Нице, Париза, Чикага, у Третјаковској галерији у Москви. За свога прекратког живота обишла је, возом и кочијама, музеје и галерије Нице, Париза, Мадрида, Севиље, Гранаде, Беча, Берлина, Петербурга, Москве, Кијева („мајке руских градова”), Рима, Напуља... Оставила нам је и 85 свезака *Дневника* у рукопису. В. Г. Корољенко је (открио је и увео Горког у књижевност) приметио „типичност” *Дневника* у односу на духовну ситуацију *fin du siecle*. Песник В. Брјусов записа у свој *Дневник* (1892): „Марија Башкирцева – то сам ја, са свим својим мислима, убеђењима и маштањима”, а футуриста Хлебњиков га је сматрао јединственом појавим светске културе, „исцрпним дневником сопствене духовности”. Насупрот, Толстој је указао на тобожњу „извештаченост”, а Чехов је *Дневник* сматрао безначајним, додавши да је „при крају прострујало нешто човечно у њему”. Било овако или онако, *Дневник* је превођен на европске језике, а руски читаоци су га целога добили у *Северном веснику*, осам година по Маријиној смрти (превела Л. Ј. Гуревич), годину потом и као посебно издање у Санкт Петербургу.

Шта знамо о Марији Башкирцевој? Ништа, готово ништа. Због тога и ради упознавања ње као феномена, позабавићемо се *Дневником*. Има он, видећете, неке везе и са нама.

Марија је на француском водила дневник, безмало из дана у дан, од јануара 1873. до октобра 1884. године (Матица српска га је објавила 1996. године у преводу са руског Драгиње Рамадански). Када читате редове које је исписивала о догађајима и људима око себе, о својим путовањима и сусретима, о љубави и уметности, о смислу и бесмислу живљења, закључујете да из пркосне, таште, самољубиве, каткад и дрске, крхке девојчице говори образована, искусна и веома талентована особа бар средовечне доби. Почујте шта пише ова стармала на првим страницама *Дневника*, заљубљена већ у извесног грофа Г: „Мили, ти ћеш бити заслепљен мојим гласом и заволећеш ме, видећеш мој тријумф, а ти си, у ствари, и достојан само такве жене каква ћу, надам се, бити ја” (док сања да буде велика оперска дива). Или, размишљање девојчице од 12 година и четири месеца о браку:

Не разумем како се жена може односити према мужу као према некој домаћој животињи, док све до свадбе упорно жели да му

се допадне? Зашто не остати према мужу исто толико кокетна и зашто се не односити према њему као према страном човеку који вам се допада, с том разликом што странцу, наравно, не дозвољавамо неке ствари?

Можете ли да замислите дете од 13 до 15 година, а да то није Марија Башкирцева, које у дневник записује следеће редове:

Не рачунати ни на пријатељство, ни на верност, ни на част; смело се издићи изнад људске ништавности и заузети позицију између људи и Бога

и

Ако постоји душа, ако је она та која телу удахњује живот, ако је тој прозечној супстанци дато да једина осећа, воли, мрзи, жели, како је уопште могуће да једна једина огреботина тог трошног тела, некакав унутрашњи неред, сувишак вина или хране, како све то може да примора душу да напусти тело?

Башкирцева је непрестано тежила господству и слави. („Ако ми сликарство не донесе довољно брзо славу, убићу се и готово”, записује 10. јануара 1879). И зато свакодневно слика, али даје и критичке судове о великим мајсторима палете:

Ајшинска школа тог истог Рафаела је, свакако, величанствена и неупоредива, као и друга његова дела, чак и она на гравирама и репродукцијама. Ту има осећања, мисли, правог генија. Молим да приметите да сам ја исто тако непријатељ Рубенсових телеса, као и лепих, али беживотних тела код Тицијана. Потребан је спој духа и тела. Потребно је, попут Веласкеза, стварати као песник, и притом размишљати као паметан човек (10. октобар 1879).

Двадесет дана потом закључује:

Француски сликари су веома снажни; али, осим Жерикоу и сада Бастјен-Лепажу (њен учитељ сликања – Б. Л.), њима недостаје божанске варнице. И никада, никада, никада, Француска неће створити оно што су створиле Италија и Холандија у извесном смислу.

Колико је или не била у праву, ни данас се неће сложити критичари и теоретичари уметности.

Марија Башкирцева је рано обољела од туберкулозе и то је ваздан било присутно у њеном животу и стваралаштву, дакако, оставило је трага и у *Дневнику*. Зато покушава да сваки дан испуни радом. Уверава себе, сасвим на прагу смрти,

да нико не воли тако свеобухватно као ја: уметност, музику, сликарство, књиге, друштво, хаљине, раскош, буку, тишину, смех, тугу, патњу, шалу, љубав, хладноћу, сунце, сва годишња доба, свакако време, спокојне равнице Русије и планине око Напуља, снег зими, јесење кише, пролеће са својим узбуђењима, мирне летње дане и ноћи са звездама које бљеште...

Суочена са скорим крајем, тражи утеху:

Мора да постоји нешто осим овог живота. Он није довољан, сувише је кратак и ништаван у поређењу са нашим мислима и стремљењима. Мора да постоји нешто осим њега – без тога је и сам живот неразумљив и идеја Бога бесмислена.

Крај је слутила још у четрнаестој години: „[...] и ја се бојим да је та жеља да се живи пуном паром знак кратковечности” (24. август 1874).

Најависмо напред да смо се и ми нашли у видокругу Марије Башкирцеве. Благодарехи чињеници да је, упркос томе што је живела и стварала на Западу, остала верна славенству и православљу. Затекла се, 12. августа 1876, у Петербургу:

Била сам пријатно изненађена појавом дванаесторице гардијских официра и шесторице војника у белом, са заставама. Ова сјајна омладина управо прати двојицу официра који, са дозволом владе, одлазе у Србију. Судбина Србије овде је веома присутна; пошто цар (Александар II – Б. Л.) не жели да ступи у рат, цела Русија се дигла у заштиту Срба; круже приче о многим херојским смртима. Заиста треба саосећати са нашим браћом, а не препустити их овим ужасним дивљацима Турцима [...]. И ја бих се пријавила у војску – да могу!;

записује у *Дневник* ова петаестогодишњакиња.

Два дана потом је на станици у Харакову и оставља траг свом одушевљењу:

Ту је маса света, због одласка педесет седморице добровољаца у Србију. [...] Поклици су потрајали неко време и утишали се тек када је хор запевао *Боже, цара чувај*. Али молитва за Господара испале

бледа после молитве за оне који су одлазили да мру и спасавају своју браћу.

Ево прилике да, ако већ не знате, сазнате о једном нашем кнезу који је био део интимног круга Марије Башкирцеве. Реч је о Божидару Карађорђевићу (1862–1908), нама, попут и Марије, непознатог или мало знаног. Божидар је други син Сарке (Мишине) Анастасијевић и, кнеза Ђорђа Карађорђевића, брата Александра Карађорђевића, кнеза Србије (1842–1858). Живео је у Француској, писао путописе (за нас битна књижица *Пућевима Балкана*, Гор. Милановац, 2018), био сликар, ликовни критичар, преводилац, сарадник *Енциклопедије Британика* и часописа *Le Figaro*, *La Revue de Paris* и *Magazine of Art*. Његове слике *Непознати њезајж*, *Призор из Венеције*, *Мосћар* и *Црква у Француској* данас су у Народном музеју у Београду.

Иако Божидара у *Дневнику* спомиње десетак пута, само у два наврата, 1883. године, даје нешто више о њему. Дана 21. јуна описује га као

интересантно биће: основна црта ове словенске природе – занесеначке, безбрижне – јесте склоност ка најразличитијим неочекиваним измишљотинама... Уосталом, када је некоме пријатељ, целокупна његова уобразиља служи за прослављање тих пријатеља; страшно се везује уз људе за извесно време...

У међувремену Марија ради на Божидаревом портрету (властито Народног музеја у Београду – Б. Л.). А 9. октобра ће констатовати у *Дневнику*:

Портрет Божидара је чини се... добар. Жилијен (један од њених учитеља сликања – Б. Л.) каже да може имати великог успеха, да је то веома оригинално, ново... У очима свих сличност је изванредно велика, али ја бих желела да видим још нешто. Глава и тело су веома верни, чак и по мом мишљењу. Остаје само још да се уради рука.

Ни кнез Божидар, као ни многи други, није био равнодушан према Маријином господству, лепоти и шарму. Уочила је она то и записала: „Bojidar est amoureux de moi” („Божидар је заљубљен у мене”). И не само наш кнез, многи су племићи и уметници у њеној близини патили због њене равнодушности према њиховим излицима љубави, а она их је држала на „дугом канапу”, иако се кроз читав *Дневник*, уз господство и сликарство, љубав провлачи као лајтмотив њеног живота:

Онај ко воли постаје праведан, добар, великодушан и спреман да са крајњом једноставношћу извршава најсмелије подвиге. Љубав омогућава да свет замишљамо онаквим какав би требало да буде (30. мај 1880).

Снажне индивидуалности, самосвојна и охола, снева о удаји којом ће задобити висок друштвени углед и материјално обиље, али не налази дораслог младожењу међу удварачима. Ни при крају живота не успева да одговори на питање које сама себи поставља и које је у добром делу одсликава:

Зашто – од времена када сам била у стању да повежем две мисли, од моје четврте године – живи у мени та потреба за нечим великим и славним, нејасним, али огромним?

У том питању без одговора је њен проблем. Најчешће куца на врата која се не могу отворити: „Читам и обожавам Зола! [...] Учинила бих све да заслужим љубав таквог човека” (Зола је ожењен, има 44 године и двоструко је старији од Марије – Б. Л.).

Марија Башкирцева, рекосмо већ, много чита: античке писце, класике и своје савременике. Чита на матерњим језицима писаца, с обзиром на то да је полиглота. А писца *Нане* и *Жерминала* обожава: „Читајући *Рај и мир* Толстоја, била сам до те мере потресена да сам узвикнула: па то је други Зола!” (15. јул 1884). Чита док обедује, „то је навика од које се тешко ослобађам; читам чак и док вежбам на мандолини” (12. март 1880). Описује своју свакодневницу у нади да ће то неко некада читати: „Знате ли ви како је велика утеха писање? Има ствари које би вас дотукле да их не *намењујете* читаоцима” (курзив М. Б.).

Наилазимо, при читању *Дневника*, на сентенције достојне великих мислилаца, праве биљуре мудрости, вредне да се овде препишу:

Постоје ствари, догађаји, људи, које би требало издвојити и закључати у драгоцене ковчежић златним кључем.

Не загорчавати себи живот ситницама – никада! Не обраћам никакву пажњу на ситнице и, односећи се презриво према ситним, свакодневним непријатностима, с осмехом пролазим поред њих.

Човек, ако је сиромашан, губи половину свога достојанства; чини се малим, јадним, има изглед некаквог шаховског пешака.

Оно што нас стаје сувише велике патње, губи сваку цену када се најзад добије: чини нам се да смо могли да очекујемо и нешто боље.

О, каквом моћи располаже реч, чак и кад је научена напамет, чак и када представља пуку красноречивост!

Геније може да уради лошу ствар, али будала никада неће направити добру.

Нема пријатнијег осећања од оног када чините добро које вам не доноси никакве користи.

И за крај: Марија Башкирцева је феномен *sui generis*. Учини́ла је у веома кратком животу толико колико се, уз таленат и велики напор, постиже при троструко дужем животном ходу земаљским шаром.

Иван В. Лалић
(1931–1996)

Поводом две песникове годишњице

О ЈЕДАНАЕСТ ПЕСАМА ИВАНА В. ЛАЛИЋА

Уредио Александар Јовановић

УВОДНА РЕЧ

1. У претходна два месеца навршило се деведесет година од рођења и двадесет пет година од смрти Ивана В. Лалића (8. јуни 1931 – 27. јули 1996). Лалићева поезија је непрестано, у истој мери за време његова живота колико и после изненадног, могуће и раније наслућеног, песниковог одласка, добијала нова тумачења и нове читаоце, тако да у овом случају и није реч само о датумској заокружености коју треба обележити него о њеном живом и незаобилазном присуству у српској књижевности. Две и по деценије песниковог одсуства нису нашкодиле његовој поезији. Напротив, она се – и код читалаца, и код књижевних тумача – потврдила као један од наших песничких врхова, а њен аутор као несумњиви модерни класик. О томе сведочи више тематских зборника, неколико изузетних студија о његовом делу, магистарски и докторски радови, као и многобројни текстови у часописима. Лалићева поезија ушла је у школску лектуру, присутна је на бројним електронским изворима/адресама, непрестано се преводи.

Песникова тиха слава почела је још од првих збирки *Бивши гечак* (1955) и *Вейровићо њролеће* (1956). Са сваком својом новом књигом – што није чест случај у нас – Лалић је песнички растао и заузимао све значајније место у савременој српској поезији. Битне тачке на том путу су *Време, вајре, вршови* (1961, књига у којој је свео рачуне са првом фазом свога певања), *Изабране и нове њесме* (1969, са новом, изузетном збирком *О делима љубави или Византија*), *Смејње на везама* (1975) и *Сѡрасна мера* (1984), да би у завршним збиркама *Писмо* (1992)

и *Четири канона* (1996) Лалић досегао сопствене песничке врхове и испунио своју службу поезији.

У своме певању Лалић је изградио изузетно осетљиве песничке механизме и сложену организацију песама, са специфичном песничком сликом, да би описао сложени и изнијансовани доживљај света. Отуда код Лалића модеран и прецизан песнички говор, да би се у песничку слику ухватила једва приметна а суштинска дешавања у људском бићу и око њега, на самој граници између видљивог и невидљивог, постојања и непостојања: „Видљиво, то је сигурност / [...] / али / Невидљиво – оно нам стално измиче, / А шапуће нам своју присутност и упорно приморава / Да делујемо, да га преводимо у слике” („Елегија или Дунав код Доњег Милановца”).

Захваљујући управо овом поетичком својству, широк тематско-мотивски распон Лалићевог певања краси нерасплетива унутарња јединственост: певања о предвајању лета, сећању на минулу пуну емоцију, о трајном и трошном, смрти, културном памћењу и забораву, дати су кроз песникове сложене временско-просторне, синестезијске и вишеслојне, готово опипљиве и истовремено високо симболизоване слике – *йаслике*, кроз које се прелама емоционална, чулна и интелектуална ситуација онога који пева. Зато се ова поезија прима и као изузетно модерна и са великим читалачким узбуђењем. Он је не само високо уздигао поетичку и културну самосвест српске књижевности, створио целовито и аутентично песничко дело него је и, као ретко ко у нас, ујединио тумаче и читаоце своје поезије. Иван В. Лалић је, једноставно речено, изузетно модеран и сложен песник који се воли.

2. У овом тематском блоку, посвећеном двома песниковим годишњицама, доносе се тумачења његових појединачних песама. Једанест проучавалаца савремене српске поезије, различите генерацијске припадности, сами су бирали по једну песму и сагледавали је сходно своме поетичком сензибилитету. У интерпретативном приступу, који се кретао између научног и есејистичког, текстови су настајали као својеврсни дневник сопственог читања одабраних песама, кроз које све време просијавају љубав и оданост према Лалићевој поезији у целини и поезији уопште.

Учињено је то из више разлога који су се, сасвим природно, слили у један. Лалић је аутор целовитих и изузетних збирки, али је, слободно се може рећи да је за своје читаоце, најпре, аутор изузетних песама. Чини се да су управо те најприхваћеније песме недовољно прочитане, да се често у њиховом тумачењу задовољавамо општим местима и похвалама које су довољне саме себи, односно: да се у њима види само оно што се тражи и да се не нађе ништа више од онога што је већ потврђено као вредност. Такође, Лалић је песник бројних стихова који су постали практично гномски искази, што сведочи о њиховој уметничкој избрушености и о прецизности његовог језика – али се понекад стиче утисак да су два или три *леја* стиха потиснула у

позадину целу песму. А ови (и овакви) стихови су леви само у оквиру те песничке целине унутар које постоје и тек унутар ње добијају своје пуно значење. Не може се остати само на њиховом препознавању и прихватању, а да се тиме не наруши разумевање онога што нам песма хоће да каже.

Новим читањима се песма брани од препознавања и аутоматизоване рецепције: тумачећи песме, аутори текстова их разјашњавају најпре себи, па тек затим читаоцима (такво је, готово увек, и искуство уредника овог темата). Тиме се откривају до тада неуочена језичка и композициона својства, лепота и прецизност песничког израза, њени нови слојеви и правци смисла. Конкретно, у већини овде тумачених песама, кроз песничке слике згуснутог доживљаја ненадане лепоте и меланхоличну атмосферу која се конституише у песни и све време лебди над њом, до нас допире стишани глас наслућене смрти и беле боје вечности. Интерпретацијско *ошваране* песме не убија *шајну* (како понекад воли да се каже у повишеном поетичком заносу), него потврђује сву њену сложеност и оснажује првобитни читалачки доживљај. Разумевање песме у потпуности је истоветно узбуђењу и задовољству у тексту њеног читаоца.

Усмереност на појединачну песму значајно је и из уже књижевних разлога. Иако се може рећи да иза сваке песме стоји целокупна поезија њеног аутора, тумач (а са њим и читалац) у суочавању са конкретним текстом из почетка креће у његов опис. Мада свака песма тражи одговарајући приступ, она се најпре мора прочитати и разумети на основном нивоу, почев од *доњих* слојева, најпре од језика, лексике и основног значења речи, преко синтаксичког и стиховног склопа, композиције песме, да би се потом интерпретативна пажња поступно померала ка њеном лирском свету и сложенијим смисаоним путањама. Не може се прећи у више разреде, ако се прескоче основни, уз напомену да све оно што се у тумачењу наводи сукцесивно, у тексту се (као и у нашем разумевању током читања) успоставља напоредо – следећи пут којим нас песма води и логику самог тумачења. Песнички текст је изузетно динамичан, прожет хоризонталним (од почетка до краја песме) и вертикалним линијама (међу својим различитим слојевима), истовремено затворен у себе, али се, многим својим одликама, укључује у све веће целине, у опус свога аутора, епохе или стилске формације, све до националне књижевности и културе, односно књижевности и културе уопште.

У таквом раду, ако је важећи, нема много места за празан ход, понављање општих судова о конкретној поезији (или, још горе, о поезији уопште). Једном речи, ако и има симулирања тумачења, оно је одмах видљиво. Претходна књижевна и културна знања, тумачево лично и читалачко искуство јесу неопходни, али нису довољни. На тренутак, он је пред песмом беспомоћно сам. Парафразирајући познату античку изреку *Hic Rhodus, hic salta*, може се рећи: *Овде је шексић*,

сага ја тумачи. Јер текст и његов тумач се све време међусобно самеравају: у мери у којој тумач испитује текст, исто толико и текст проверава тумача. Зато је тумачење текста увек писање са личним улогом и нека врста аутобиографије развоја лирске осећајности. Такав је случај, надамо се, и са текстовима у овој тематској целини.

3. Радови који се налазе пред нама морали су – ако оставимо по страни ограничење дужине због часописног простора – да у себе укључе податке о настанку песме (за већину песама сачувани су рукописи са датумима) и првом објављивању у збирци, као и да донесу текст тумачене песме у целини. То је учињено да би читаоци могли одмах на почетку текста да виде место песме у Лалићевом опусу, што је од посредног, али битног значаја и за њено разумевање, односно да би током читања непосредно пред собом имали песму о којој је реч.

Редослед текстова у темату одређен је временом првог објављивања тумачених песама у збиркама. Изузетак је текст о песми из рукописне заоставштине „Податак о Сизифу”, који се даје према времену њеног настанка. Уколико је писано о више песама из једне збирке (што је двоструки случај), текстови су поређени по редоследу песама у њима. Из песничковог раног (закључно са збирком *Време, вајре, вршкови*) и средњег периода (до збирке *Сирасна мера*) тумачене су само две песме. Ти изузетни – и са књижевноисторијског, и са поетичког становишта – периоди Лалићевог стваралаштва, са сигурно бар петнаестак антологијских песама, делом су још у сенци његове три изузетне завршне књиге. Највише тумачених песама, њих пет, јесу из Лалићеве збирке *Писмо*. Што је и логично, ако се узме природа овог темата и истраживачки разлози: готово све песме ове збирке су прихваћене као ванредне, било је време (бар када је реч о овим конкретним песмама) да тумачи крену за својим читалачким доживљајем.

Лалићев песнички глас, да се парафразира стих из песме „Писмо”, *тпраје, јер значи*: свако ново читање је продужетак тога гласа који нам у садашњи песнички и културни тренутак, већ је извесно, подједнако стиже и из прошлости и из будућности.

А. Ј.

МИЛОШ М. КОВАЧЕВИЋ

(ПРА)ПЕСНИК И ПЕСМА

„Тако је певао Орфеј”, *Бивши дечак* (1955)

Песма Ивана В. Лалића „Тако је певао Орфеј”, коју овде подвргавамо лингвостилистичкој анализи, написана је новембра 1953. године, а објављена у првој песничковој збирци *Бивши дечак*, изашлој у Загребу две године касније (Лалић 1955). То је време када се песник највише служио „затвореним формама” (Лалић 1997: 265). Песму преузимамо из збирке *Песме* издате у Београду 2009. године (Лалић 2009: 41):

Он певао је као грм пун ружа,
Гласом од бакра, од воћа и пене.
И свака грана бивала је дужа
И мека испод коре, ко да пружа
Црнкасто тело миловању жене.

А дивне звери нису чак ни знале
Како им крв се у мед златни груша.
Најежене су, велике и мале,
Ко исечене из тишине стале,
С језером светла у уху што слуша.

А он је време учинио чујним,
Дао му гипкост воде бистре, плитке,
Пуне пастрмки са тачкама рујним;
И боју траве с цветовима бујним,
И укус земље, сунчане и житке.

И певао је и под кишом млаком,
Мокар, сред љубичасте детелине,
Крвав под кожом, и скривено лаком
На одјек зрелог гласа под стењаком,
Где вребао је први вал тишине.

Песма је изострофична: састоји се од четири квинте, са изосилабичним једанаестерачким стиховима, који су у свакој строфи истоврсно римовани: *abaab*. Рима дистрибуцијски није, дакле, ни парна, ни укрштена, ни обгрљена – него је комбинација умножене дистантне риме (реализоване у првом, трећем и четвртном стиху: *abaa*), парне риме (остварене у трећем и четвртном стиху: *aa*) и обгрљене риме (реализоване у другом и петом стиху: *baab*). Иако дистрибуцијски еквивалентна, рима у две почетне и две завршне строфе ипак није потпуно истоветна: у почетне две строфе све риме су женске отворене (*aXaa*), док се у последње две строфе комбинују отворене и затворене женске риме: дистантна умножена рима остварена је као женска затворена, док је обгрљена (*bXXXXb*) реализована као женска отворена рима. То се не може сматрати случајношћу, него је очигледно условљено инхоативном и финитивном структурном улогом почетних и завршних строфа. На тај је начин свака од строфа умрежена вишеструким на рими заснованим еквивалентностима.

Еквивалентност није, међутим, одлика само римованих јединица песме. Она је основно структурно начело како различитих делова песме тако и песме у целини: потврђују је и изострофичност, и изосилабичност, и строфична хоморимност. А уз то се у наведеним типовима начело еквивалентности у Лалићевој песми „Тако је певао Орфеј” не исцрпљује. Еквивалентност је, како ћемо видети, темељна карактеристика међуодноса лексичких и синтаксичких јединица у структури делова песме и њене целине. Јер основна структурна доминанта песме јесте паралелизам као еквивалентност. А сам термин паралелизам или еквивалентност готово да је иманентан поезији, јер призива Јакобсонову поетску функцију језика, која „пројектује принцип еквивалентности из осе селекције у осу комбинације” (Јакобсон 1966: 296).

Будући да је паралелизам као еквивалентност основно структурно начело Лалићеве песме „Тако је певао Орфеј”, ова је песма више него добар репрезентант „засићене” поетске функције језика. Па поменимо оне најизразитије (формалне) лексичко-синтаксичке на еквивалентности засноване паралелизме остварене у овој песми, и то с обзиром на структуру стихова, строфа и песме у целини. Уз риму, у Лалићевој песми паралелизам најексплицитније репре-

зентује полисиндетон као једна од у поезији најзаступљенијих фигура паралелизма. У овој Лалићевој песми полисиндетски се реализује везник И у трећем и четвртом стиху прве строфе („*И* свака грана...” / „*И* мека испод коже...”), као и у четвртом и петом стиху треће строфе („*И* боју траве...” / „*И* укус земље...”). Уз то, полисиндетски копулативни везник И повезује први стих последње, четврте строфе са двама завршним стиховима претходне, треће строфе („*И* певао је и под кишом млаком”). То у песми завршно полисиндетско И није значајно само по томе што структурно кохезивно повезује стих са почетка четврте са завршним стиховима са краја треће строфе, него још више по томе што први стих завршне строфе повезује рекурвенцијски са првим стихом прве строфе. Наиме, друга по реду језичка јединица (овде синтаксема) подударна у првој и завршној строфи јесте глагол *їеваїи* у форми перфекта *їевао је*. У оба случаја компоненте перфекта су линеаризоване тако што иза пунозначног глагола (*їевао*) следи копула (*је*). Таква морфолошки истоветна јединица битно је синтаксичко-стилистички различита у првом стиху прве и првом стиху последње строфе ове песме. У првом стиху последње строфе постпоновање копула (*је*) у односу на пунозначи глагол не само да је уобичајено него је и нужно, јер иза везника И не може доћи ниједна енклитика (уп. **И је* певао...). У првом стиху прве строфе постпоновани положај енклитике је стилстички маркиран, друкчије речено: стилематичан, онеобичајен, свесно остварен с циљем да се посебно нагласи садржај самог глагола *їеваїи*, тј. да се мање битном представи морфолошка (перфекатска) форма у којој се тај глагол у песми остварује. На тај начин изоморфични предикат *їевао је* у првом стиху прве и завршне строфе готово да се на синтаксичко-стилистичком плану показује контрастним. У последњој строфи то је нормативна, једино могућа линеаризација, у првом стиху прве строфе то је „намерна”, стилематична, стилски онеобичајена линеаризација компонената перфекатске синтаксема. А тој синтаксички задатој стилстичкој маркираности разлог је, пре свега, наглашавање двају интерферирајућих значења које лексема *їеваїи* има у целој песми: а) изводити мелодију, тј. бити певач, и б) писати стихове, тј. бити песник.

Стилематични (синтаксички онеобичајени) распоред компонената није у овој Лалићевој песми везан само за перфекатски облик глагола *їеваїи* него неупоредиво чешће за положај адјективних лексема (пре свега придева) као конгруентних јединица. Општепознато је да је уобичајени положај конгруентног атрибута у супстантивној синтагми препозиција у односу на супстантивну реч коју одређује. Такав препозитиван положај није редак ни у

овој Лалићевој песми (уп.: *црвенкасти* тело, *дивне* звери, *љубичаста* детелина, *зрелој* гласа, *свака* грана, *први* вал). У свим тим случајевима атрибут има класификационо-идентификативну функцију, и његово је значење комуникативно секундарније од значења именичког појма. Неупоредиво су чешћи у овој Лалићевој песми постпоновани придеви у форми конгруентних атрибута, чиме се остварује анастрофа као фигура реда речи.¹ Анастрофичне синтагме „разасуте” су по целој песми „Тако је певао Орфеј” и безизузетно су не само стилематичне (структурно онеобичајене) него и стилогене (естетски валидне). Основни разлог постпоновања конгруентног придева у односу на супстантивну лексему свакако је тежња да особина добије комуникативно значајнији статус од самог именичког појма коме се додаје. Постпоновањем се, друкчије речено, по комуникативној битности придевски садржај надређује именичком. Уз то, с том комуникативно-стилистичком функцијом неретко се преклапа и функција и позиција клаузуле придевске лексеме, тј. реализација придева у позицији клаузуле ради риме. Тиме се остварује двострука структурно-комуникативна маркираност анастрофичке лексеме (као нпр. [...] са тачкама *рујним*; [...] с цветовима *бујним*; ...под кишом *млаком*; ...гипкост воде бистре, *илијке*). Стилистичка двомаркираност анастрофичких придева не остварује се само из разлога интерференције комуникативног значаја придева и његове реализације у позицији клаузуле. Постпозицијом придевских лексема песник, наиме, често мења њихову синтаксичко-семантичку категорију, из категорије конгруентних анастрофичких атрибута преводи их у синтаксичко-семантичку категорију апозитива. И то двоврсног апозитива: а) правог присупстантивног апозитива, и б) предикатског (припредикатског) апозитива (о карактеристикама тих синтаксичко-семантичких јединица в. Ковачевић 2013). И у једном и у другом случају придеви губе атрибутску класификационо-идентификациону функцију, будући да износе карактеристику именичког појма чија се битност ограничава временом реализације радње, односно датим песничким контекстом. На апозитивни карактер постпонованих придева песник, по правилу, упућује ортографски, јер их од именичког појма одваја запетама (нпр. И укусу земље, *сунчане и жијке*), а на статус предикатског апозитива њиховим осамостаљењем, тј. употребом без навођења именичког појма с којим морфолошки конгруирају (као нпр. Најежене су, *велике и мале*; *Мокар* [...]; *Крвав йог кожом* [...]).

¹ „Анастрофа подразумијева измјену мјеста двију компонената које у општеупотребној конструкцији по правилу слиједи једна за другом.” (Ковачевић 1998:30).

Ови примери анастрофе показују да кохезивне (синтаксичке) везе прерастају у кохеренцијске (семантичке, смисаоне) везе. То значи да структурно „савршенство” песме није довољан критеријум за добру, а камоли „савршену” песму. Мрежа паралелизама што чине строгу кохезивну структуру песме готово да захтева еквивалентну кохеренцијску структуру песме. А њу, пре свега, чине начини семантичко-смисаоних веза остварених у стиховима и међу стиховима, у строфама и међу строфама и у песми у целини. Да би се уопште могло говорити о кохеренцији било ког текста, најпре је неопходно одредити његову тему. Кад је ова Лалићева песма у питању, готово да се самим насловом недвосмислено идентификује тема: тема песме је Орфеј, најчувенији, чудотворни певач, свирач и песник из грчке митологије. Иван Лалић у својој песми, међутим, не опевава мит о Орфеју, нити митскога Орфеја. Не опевава, зато што сматра „да у савременој поезији није више могуће опевати неки мит, неки традиционални мит, као што је то чинио Овидије, на пример. (Могуће, али као наивност, као анахронизам.) Савремена поезија разара, односно витопери традиционалне митове, да их затим ре-креира у духу и облику што га изискује песников исказ.” (Лалић 1997: 273).

Мит о Орфеју је повод да песма проговори о песнику уопште, посебно о савременом песнику. Јер речи су Лалићеве, „када кажем Орфеј, ја мислим и на оне ’трачке брегове, илирске горе’, тај прототип песничке судбине обликован је негде ту.” (Лалић 1997: 269). Зато су особине што се у песми приписују Орфеју, иманентне особине свакога песника, па следствено и, пре свега, песника Ивана В. Лалића. Јер Лалић, певајући о Орфејевој, пева о својој песми.²

А које су то темељне карактеристике Орфеј-Лалићевог певања? Оне су очигледно двоврсне: једне су квалитативне (каквоћне), а друге последичне перцептивне (рецептивне). Првим се казују како песник пева, а другим какав утицај на слушаоце и/или читаоце има песничково певање.

Првих је, и не случајно, у Лалићевој песми много мање него других. Прва два стиха парадигматична су у начину на који Лалић песнички осликава Орфејево певање: „Он певао је као *џрм њун ружа*, / Гласом *од бакра, од воћа и њене*.” Неочекивано, да не кажемо неприродно поређење, јер „џрм пун ружа” не пева, он једино може да „мирише”, тако да је стих могуће схватити као синестезијски:

² Посредно на то упућује и чињеница да мимо наслова Иван В. Лалић у песми ниједном не именује Орфеја, него на њ упућује трипут заменицом ОН, која, међутим, не мора бити кореферентна само са Орфејом као митским песником, него, чини се, пре упућује на Орфеја као симбола песника. Друкчије речено, упућује на песника уопште.

певање по квалитету одговара „омамљујућем” мирису грма ружа. Или је пак у питању поређење са метафоричним „распеваним грмом”, што онда упућује на епитетску вредност певања: *йева лейо, очаравајуће баш као што је лей, очаравајући „јрм йун ружа”*. Дато поређење подразумева, дакле, врло неуобичајено јединство интерферирајућег синестезијског и епитетског поређења. Реч је очито о музичком певању, будући да се у другом стиху метафорски осликава квалитет Орфејевог гласа: глас је „од бакра, од воћа и йене”, што у интерпретативном „преводу” метафоре значи да се у гласу уједињене три изузетне особине: он је најпре соноран, звонки глас (од бакра), потом сладак, освежавајући глас (од воћа) и на крају прозрачан, етеричан глас (од пене).

Од квалитативних у песми су бројније *йоследичне* особине Орфејевог као (опште)песниковог певања. То певање прожима и мења биљни и животињски свет. Од њега је „свака грана бивала дужа / и мека испод коре”; од њега се у „дивних звери” „крв у мед златни груша”. Песник је притом песмом „време учинио чујним”, дајући му „гипкост воде”, и „боју траве”, и „укус земље”. Та синестезијски детерминисана „чујност времена” упућује на свевременост природе и/или живота у поезији, на немогућност човековог изоловања од природе и/или живота. Та нераскидива веза човека–песника кроз живот у времену и кроз време налази реверзибилни одјек: одјек у песми, али и одјек песме. Јер колико год песма свој настанак захваљивала песниковој *йаслици* живота³, толико, ако не и више, песма ж и в и од одјека у другом, у читаоцу и/или слушаоцу. Јер, по Лалићевом схватању, писање песмама јесте „комуникација која, као и свака друга комуникација, бива обесмишљена ако не постоји или ако је блокиран пријемник. Поезија без читаоца (или, некада, слушаоца) буквално не постоји” (Лалић 1997: 284). И управо као песничку потврду комуникацијске функције песме, њене жељене и неопходне перцепције код читалаца и/или слушалаца, Лалић ће навести завршне стихове песме о Орфеју. „Ја сам” – речи су Лалићеве – „у једној од својих ранијих песама замислио Орфеја, дакле, прापесника и прапевача, како пева ’крвав под кожом и скривено лаком / На одјек зрелог гласа под стењаком / Где вребао је први вал тишине’. То бојазно ослушкивање сопственог одјека, другим речима, та провера да ли је комуникација успостављена, у основи је људског егзистеницијалног статуса песника” (Лалић 1997: 284). Наведене речи експлицитна су потврда да је

³ „Паслика је виртуелна, унутарња слика која још тренутак остаје у свести после опажања неког предмета када се затворе очи – лажна, тачније привидна слика. У Лалићевој поезији она је, међутим, права слика јер додатно у свести задржава оно што је у стварности већ nestало.” (Јовановић 2009: 15–16).

песма „Тако је певао Орфеј” једна од најзначајнијих аутопоетичких песама Ивана В. Лалића.

ИЗВОРИ

Лалић 1955: Ivan V. Lalić, *Bivši dečak*, Zagreb: Lykos.

Лалић 1997: Иван В. Лалић, *О поезији (Критика и дело. О поезији дванаест̄и џесника. Остали есеји и разговори)*, Дела Ивана В. Лалића, IV том, редакција и приређивање Александар Јовановић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Лалић 2009: Иван В. Лалић, *Песме*, избор и пропратни текстови, Александар Јовановић, Београд: Завод за уџбенике.

ЛИТЕРАТУРА

Јакобсон 1966: Roman Jakobson, *Lingvistika i poetika*, Beograd: Nolit.

Јовановић 2009: Александар Јовановић, „Стих, слика, емоција и култура: о песничкој уметности Ивана В. Лалића”, предговор у: Иван В. Лалић, *Песме*, Београд: Завод за уџбенике, 7–29.

Ковачевић 1998: Милош Ковачевић, *Стилске фигури и књижевни џекси*, Београд: Требник.

Ковачевић 2013: Милош Ковачевић, „Предикатски апозитив без непосредне везе с предикатом”, *Зборник Мајице српске за слависџику*, бр. 83, Нови Сад, 243–256.

Др Милош М. Ковачевић

Редовни професор

Филолошки факултет Универзитета у Београду

Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу

mkovacevic31@gmail.com

АЛЕКСАНДАР М. МИЛАНОВИЋ

СТРАНАЦ И РЕКА

„Странац”, *Ветровићо њролеће* (1956)

Песма „Странац” спада међу ране Лалићеве песме које су издржале строги песников суд самовредновања. Судићи на основу рукописа, настала је у октобру 1953, објављена је први пут у збирци *Ветровићо њролеће* (1956), а потом је из ње издвојена за збирку *Време, вайре, врићови* (1961), у којој је сажео прву фазу свога певања, и *Изабране и нове њесме* (1969), да би се, потом, нашла и у књизи *Време, вайре, врићови* (Дела Ивана В. Лалића, том I, 1997). Песму доносимо у целини:

То је река, мало плава, спремна да уђе кротко
У завијутак, тамо где полако рђају
Три зелене оштрице јабланова; где рибе
Матица скрене благим притиском на пераја.

Обала од песка се ненаметљиво пење,
Као случајан покрет руке; и онда стане
На свежем рубу густе шикаре тополика,
Најежене од ветра што прође с друге стране.

Кораци остављају безвучан траг на песку.
Он се помиче замишљено, и као пега
Нестаје међу лишћем, па појави се опет
На песку, непотребан, питомо спуштених руку.

Песма је птице склизнула низ крљушт сребрнату
Шикаре тополика. Реком пливају рибе

И прве мрље вечери. Вече је свеже
Ко задрхтале рибе, тек просуте из мреже.

Он корача низ влажни песак равномерно
И мало укочено, већ скоро као лутка.
Ко да лебди на страху да ће га следећи корак
Извести из пејзажа, много пре завијутка.

Песма представља развијену песничку слику на којој је јесењи пејзаж са реком и њеном обалом наоко само допуњен неименованим странцем, који се у песму уводи прво посредно, његовим корацама, а потом и директно заменицом *он* тек у трећој строфи. Лалић га је читаоцу у средиште пажње, међутим, довео већ Камијевским насловом песме, и тиме предодредио и читаочев доживљај описа пејзажа, почев од прве строфе. Песма је мотивски не сасвим уобичајена за позније Лалићево песништво. Лалића, наиме, књижевна критика углавном препознаје као песника мора и Медитерана, али се и мотив реке дискретно провлачио кроз његову поезију, нарочито у првим збиркама.¹

Река је у песму „Странац” уведена најдиректније првим речима песме, готово непесничким исказом блиским децјем говору („То је река”), али се јасне контуре развијеног песничког језика почињу рађати већ атрибутивним конструкцијама које следе („мало плава, спремна да уђе кротко / У завијутак”). Увидом у настанак песме и стварање њеног коначног облика², међутим, може се закључити да је привидна једноставност дуго тражена. У једној од претходних рукописних варијаната, наиме, почетак песме је гласио: „Још мало па ће плавакаста река / ући у завијутак, сасвим кротка”. Поред потпуне промене перспективе, пажњу одмах привлачи апозитивна конструкција *мало њлава*, коју песник бира као боље, вероватно необичније, песничко решење у односу на уобичајену кондензовану атрибутску форму *њлавкаста*. Завијутак реке је даље описан двоструком метафором, једном везаном за боју, а другом

¹ Наглашавамо да су Лалића у поезији привлачиле различите водене површине. Поред неизоставног *мора* и наведене *реке*, у првим збиркама појављују се, ређе, још и *језеро*, у песмама „Requim” („Он који зацело није имао шта да каже / Зачуђеној маслинастој дубини опорог језера”, Лалић 1997: 273), „Два гласа на обали језера” („Доле је језеро. / Окупај се у овом затвореном језеру”, Лалић 1997: 288; „Удахни дубоко пре него што уђеш у језеро”, Лалић 1997: 289) или „Јер си љубав” („Твоје име пада као камен у језеро слуха”, Лалић 1997: 290), као и *бара* у песми „Преци” („Изронили су из шума и бара, и кренули су / На путовање”, Лалић 1997: 283).

² Рукописне варијанте песме добили смо од Александра Јовановића, којем дугујемо велику захвалност.

за облик крошње јабланова („тамо где полако рђају / Три зелене оштрице јабланова”). Овај завијутак није описан само „споља”, оне-ме што је видљиво посматрачевом оку, већ и „изнутра”, нечим што се само може наслутити („где рибе / Матица скрене благим притиском на пераја”). О значају који је Лалић придавао односу између атрибута и прилошких одредби сведочи и рукопис песме: песник је завршни стих прве строфе започео речима „Матица благо скрене”, да би прилог *блаіо* прецртао, а стих наставио речима „благим притиском на пераја”.

Прецизирање и нијансирање пејзажа наставља се и у другој строфи, сада описом обале („Обала од песка се ненаметљиво пење”), у којем је стилски опет нарочито ефектан неочекиван избор прилога у функцији прилошке одредбе: у првој строфи река је *кројко* улазила у завијутак, а сада се обала *ненаметљиво* пење. Видели смо већ да је у једној од верзија река била *кројка*, а да је у коначној верзији овај атрибут замењен прилошком одредбом *кројко*. Селекцијом наведених прилога створена је слика питомог пејзажа, готово идилична слика. Ненаметљивост успона дочарана је и првим поређењем у песми („Као случајан покрет руке”), које је, судећи на основу рукописа песме, уведено тек након што је Лалић првобитни стих: „Обала од песка се као случајно пење”, заменио стихом: „Обала од песка се ненаметљиво пење”, да би првобитно сажето поређење потом развио у лепшу слику. Песничку вештину у избору неочекиваних и ефектних одредби Лалић демонстрира и метафоричним атрибутима *свеж* и *најежен* („На свежем рубу густе шикаре тополика, / Најежене од ветра што прође с друге стране”). Хладан ветар с друге обале, међутим, већ благо ремети потпуну идиличност слике.

Трећа строфа почиње стиховима који изненађујуће уводе људско биће у песму. Њега, наиме, уводе његови тихи кораци по песку, исказани упечатљивом синестезијом („Кораци остављају безвучан траг на песку”). Странац није уплашен, већ замишљен, што, још једанпут, није исказано атрибутном већ прилошком одредбом, па је фокус са вршиоца радње пренет на саму радњу („Он се помиче замишљено”). Друго поређење у песми такође је у функцији прилошке одредбе („као пега / Нестаје међу лишћем”), а избор именице *йеіа* отвара могућност вишеструких тумачења: за читаоца највероватније је то пега у оку, тј. погледу, која брзо нестаје, али на основу контекста песме могла би то бити и пега на листу, па чак и пега на риби (пастрмци, липљену) у реци.³ Наредним стиховима

³ За последње могуће тумачење оквир стварају прва и четврта строфа песме, као и стихови из песме „Тако је певао Орфеј”, настале у истој фази песни-

већ се успоставља однос између лирског субјекта и лирског јунака, конкретизован актуелним квалификативом *нейошребан* („па појави се опет / На песку, непотребан”). Опис странца допуњен је и синтагмом *ийшомо сйушшених руку*, на основу које се може закључити да се странац сродно са карактеристикама пејзажа.⁴

Четврта строфа, у четири стиха и три реченице, опет је у служби описа песничке слике. Наглашена је метафоричност ових стихова, а тип метафора открива стапање слике у јединствену целину, коју чине птице, стабла и рибе, између којих као да се границе неповратно бришу, па *шикара шойолика* добија *крљушш* низ коју је склизнула птичја песма („Песма је птице склизнула низ крљушт сребрнасту / Шикаре тополика”). Ефектност стихова додатно је наглашена редом речи, односно раздвајањем именичке синтагме *песма ишшце* интерполацијом енклитике *је* („Песма је птице склизнула” ← „Песма птице је склизнула”), као и инверзијом придевског атрибута („низ крљушт сребрнасту” ← „низ сребрнасту крљушт”). Мотиву речних риба, уведеном у првој строфи, Лалић се у опису још једанпут враћа, али поред њих сада реком пливају и *прве мрље вечери* („Реком пливају рибе / И прве мрље вечери”). Опет се, наиме, оно што није доступно оку лирског субјекта из воде стапа са оним што се огледа на површини реке у форми вечерњих *мрља* у одблеску. Именице *иџа*, у опису странца, и *мрља*, у опису пејзажа, сада улазе у занимљиву корелацију. Да у питању није некаква замрзнута песничка слика, већ да време у овом „кратком филму” тече, показује наредна реченица: прве назнаке вечери на површини реке из претходне реченице у њој су се већ прелиле у *вече* („Вече је свеже”), чија се свежина у трећем поређењу у песми доводи у везу са хладноћом риба тек извађених из реке („Ко задрхтале рибе, тек просуте из мреже”). Стих је у рукопису првобитно гласио: „Ко задрхтало јато рибе, просуто из мреже”, али је Лалић потом, очито незадовољан семантиком синтагме *задрхтало јашо*, избацио именицу *јашо*⁵, ускладио конгруенцију и додао прилог *ишк*.

штва („Дао му је гипкост воде бистре, плитке, / Пуне пастрмки са тачкама рујним”, Лалић 1997: 91). Именица *иџа* са метафоричним значењем појављује се и у песми „Кућа” („Оно твоја кућа. Она жута / Пега је прозор”, Лалић 1997: 251), као и придев *иџав* у песми „Мирис мора” („Светлост уплашена између два стопала, / Пегава једина светлост”, Лалић 1997: 294).

⁴ Чак је и притисак речне матице на риблиа пераја у четвртог стиху прве строфе, видели смо, *блаи*.

⁵ Да је семантички проблем сагледан на синтагматском, а не на чисто лексичком плану, сведочи присуство именице *јашо* у другим раним песмама: „Туноловци” („Глатко небо слуша страх великог сребрног јата”, Лалић 1997: 293), „15 прелудијума за љубав” („Без тебе ја ћу у чвор мојих дана / Ко камен међу јато риба пасти”, Лалић 1997: 302), „Септембар” („Тамо где тишина светлуца као мртво јато / Риба покланих ноћас српом младог месеца”, Лалић 1997: 318).

Након интермеца унетог четвртог строфом, Лалић се у завршном, петом катрену, опет враћа странцу. Опис је и даље у презенту, странац је још једанпут именован искључиво заменицом *он*. Лирски субјекат запажа промене у начину странчевог кретања („Он корача низ влажни песак равномерно / И мало укочено, већ скоро као лутка”). Четврто поређење, готово пејоративно, заправо показује необичност, неприродност странчевог кретања. У почетку он се кретао само *замишљено*, али са доласком вечери кретање је постало и *мало укочено*, а прилог *већ* показује да је прерасло у кретање налик луткином.

Зашто је странац променио начин кретања? Последњим двама стиховима Лалић се усредсређује на лирског субјекта и на процес настанка песме. У рукопису су стихови гласили: „Корача ко да ће га следећи мекани корак / Извести из пејзажа, много пре завијутка.” Чини се да је Лалићу засметало понављање глагола *корача* у првом и трећем стиху катрена, па се определио за редукцију предиката и парцелацију поређења. Парцелисано, а самим тим и посебно наглашено, поређење („Ко да ће га следећи корак / Извести из пејзажа, много пре завијутка”) заправо говори много више више о лирском субјекту него о лирском објекту: нестати из *пејзажа*, и то истакнутом одредбом *много пре завијутка*, дакле, много пре физичке препреке у нечијем погледу, може се само у очима онога који пева (или слика). Странац, који сада већ као да *лебди на сираху*, у очима лирског субјекта заправо је у страху да не нестане из песме, из уметности.

Отуда једна развијена и детаљна песничка слика из песме у њеним завршним стиховима добија сасвим други смисао, и читаоца суптилним средствима преусмерава ка размишљању о суштини поезије и снази песничких поступака.

ИЗВОРИ

Лалић 1956: Ivan V. Lalić, *Vetrovito proleće*, Zagreb: Društvo književnika Hrvatske.

Лалић 1961: Иван В. Лалић, *Време, вајре, вршови*, Нови Сад: Матица српска.

Лалић 1969: Иван В. Лалић, *Изабране и нове њесме*, Београд: Српска књижевна задруга.

Лалић 1997: Иван В. Лалић, *Време, вајре, вршови (Бивши гечак, Вејровићо њролеће, Велика враћа мора, Мелиса, Арјонаући и грује њесме)*, Дела Ивана В. Лалића, том I, редакција и приређивање Александар Јовановић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

ЛИТЕРАТУРА

- Јовановић 1997:** Александар Јовановић, „Иван В. Лалић или висока мера песничке уметности”, у: Иван В. Лалић, *Време, вајаре, вртјови (Бивши дечак, Вејеровићо пролеће, Велика враћа мора, Мелиса, Арјонауџи и друје њесме)*, Дела Ивана В. Лалића, том I, редакција и приређивање Александар Јовановић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 9–83.
- Христић 1969:** Јован Христић, „Предговор”, у: Иван В. Лалић, *Изабране и нове њесме*, Београд: Српска књижевна задруга, V–XX.

Др Александар М. Милановић
Редовни професор
Филолошки факултет Универзитета у Београду
aleksandar.jus@gmail.com

Сизиф је био Србин
У животу најпре, затим у смрти, одлаганој увек
Усудом који га води до камена и враћа
Са каменом, тешким колико божја суза.

Они што тврде да је Сизифов камен сунце,
Што тврде дакле да је Сизифов занат светлост,
Разлог да кажемо: јутро – Они проповедају
Да је светлост старија од несреће.

То што није објављена у књизи може да укаже на песников однос према песми: да је можда није сматрао сасвим довршеном и да је хтео да је дорађује (мада је он песме углавном записивао тек када је био задовољан њиховим коначним обликом) или јој је предвидео место у некој будућој збирци итд. Али, такође, може бити показатељ неких од момената тадашњег књижевног и културног, па и друштвеног живота у нас почетком седме деценије прошлога века (1970–1975). У свом првобитном подстицају песма је свакако била и реакција на тадашња национална померања у Србији и на, иако скромна и ограничена, важна испољавања културног патриотизма, у који је била уграђена и свест о његовом систематском и друготрајном потискивању и разграђивању.¹

У контексту Лалићеве поезије „Податак о Сизифу” јесте изузетно значајна песма. То се видело тек по доступности песникових рукописа и објављивању ове песме. Њен основни мотив – подударност Сизифове и судбине српског народа – Лалић је, потом, изванредно уградио у антологијске песме „Војничко гробље” (написане 24. септембар 1973, а објављене у збирци *Смејње на везама* 1975. године) и „Плава гробница” (запечете на Крфу 1985. године, завршене у Београду 9. септембар 1989, а објављене у *Писму* 1992). Са мало слободе се може рећи да је, по унутарњој сродности, мотив Сизифа у Лалићевој поезији у седамдесетим и осамдесетим

¹ Нешто више о томе Лалић је проговорио, на свој ненаметљив начин, у разговору за *Књижевне новине* (вођеном 1987): „Међутим, тешко је замислити, данас, песника који је Робинсон Крусо, а који уз то још и пати од губитка памћења... То значи тешко је писати песме које су сасвим изван „ангажованог” и „критичког” контекста. Могао бих вам навести низ мојих песама које су – на овај или онај начин – настале под непосредним притиском неке политичке (значи, микроисторијске) ситуације. Може ли као неки мали кључ да вам послужи податак да је моја песма ‘Над Тацитом’ (из књиге *Смејње на везама*), она која почиње стихом ‘Мутна времена, сурова, посувраћена...’ настала у јесен 1972. године? Реч је о транспонувању основног мотива... А песник не може изван свог времена – ако је песник” (Зубановић, Пантић 1992: 86). Лалићеве стихови, као и у песму унет цитат из Тацитових *Анала*, песнички прецизно описују шта је све тих година могао да осећа узнемирени песнички субјект / сам песник забринут за свој народ и своју културу.

годинама прошлога века наставио и, делом, преобликовао певање о Гаврилу Принципу, из педесетих и шездесетих година. Сложени однос између ова два мотива (гачније, мотивска круга) тражи знатно шире разлагање, али нека сада се остане само на овом запажању.

У истој свесци у којој је записан „Податак о Сизифу” налази се рукопис песме „Војничко гробље”. Најпознатије српско гробље из Првог светског рата, на Зејтинлику у Солуну, још један је повод песнику да призове Сизифа и његов узалудни напор. Песми претходи забелешка-скица, недатирана, али по месту у свесци сигурно настала између марта и октобра 1972. године. У њој, најпре, видимо да је први наслов песме и био „Зејтинлик”. Затим читамо:

Из ровова у геометрију... (подтема сестре! (јунака... жене | сватови – ратови) – Помножи осам хиљада Сизифа / са (каменом... рат, крш... планине... преци... → Сећања на реалне (именоване) битке, Иду, Албанија... (слика–пејзаж). Операција развијања слика | па ћеш добити војничко гробље на Зејтинлику; геометрија размножена у ружама на крстовима каменим, кипариси... XXXX; Они напољу и они у казетама дужине бедрене кости... Српска имена... трансфузија крви Сизифове – шанса за спас... Сизиф = камен = сунце; његов закон: светлост.

У рукопису песме, у којој је првобитни наслов постао поднаслов (дописан испод новог и коначног наслова), Сизиф је, сасвим у складу са припремним белешкама, присутан у три стиха. На почетку пете строфе читамо:

Шта сања Сизиф кад грли стену?
Пмножи осам хиљада Сизифа
Са стеном што се умнажа у складу

а у претпоследњој, шестој:

оно што је изван слике
Разносе ветрови по годинама:
Спокојну срџбу Сизифа, тишину
Неоствареног

У коначној верзији песме изостао је поднаслов, а у стиховима пете строфе „Сизиф” је замењен речју „војник” („Шта сања војник кад грли стену? / Помножи осам хиљада војника”). У оба случаја, реч је искључиво о поетичким разлозима, јер је песнички простор очигледан, а условно сизифовска атмосфера битни чинилац сми-саоног поља песме.

Мотив Сизифа Лалић није могао да заобиђе ни деценију и по касније док је стварао своју „Плаву гробницу”. Заправо, нова песма почиње тамо где се са „Војничким гробљем” стало. „Плава гробница” је записана у свесци са жуто-браон предњом корицом (на којој усправно пише Skitch и хоризонтално Strathmore 400 series) и тамнобраон задње корице (са налепницом са песниковим именом и презименом), са листовима без линија, повезаних спиралом. У овој свесци је записана већина песама *Писма*. Два-три месеца пре коначног завршетка песме, песник је направио белешку о њој, недатирану, али по месту у свесци, она је настала између 10. јуна и 5. јула 1989. године:

Плава гробница – (варијације на „Војничко гробље” – у форми узорка...). Евокација грудоболног песника...

Напомена „у форми узорка”, будући да се налази у заградама призива поменути Лалићеву песму, али није сасвим искључено да је песник мислио и на песму од које зајми много више од наслова.²

Осећање узалудности историјског жртвовања плави Лалићевог песничког субјекта: уместо о Бојићевим „прометејима наде” и „апостолима јада”, он доследно, већ у другом стиху треће строфе пева о српским Сизифима: „Овде где се Сизиф са Сизифом грли”. Неколико строфа касније Сизифу се придружио и Тантал: „Зато ту се Сизиф са Танталом грли”. Занимљиво је да је овај стих у рукопису песме „Плава гробница” доживео троструку трансформацију: „Зато кажем, Сизиф ту Сизифа грли” → „Зато се ту Сизиф са Сизифом грли” → „Зато се ту Сизиф са Танталом грли”. Песник је у први мах хтео да понови стих из треће строфе, али је на крају дошао до Танталовог лика из истог симболичког круга да би тиме нагласио немогућност остваривања тако блиских циљева.

Али није Лалић посегао за Сизифовим ликом само да би конкретизовао и универзализовао певање о немогућем ходу сопственог народа. У певање о Сизифу уградио је најдубље поетичке разлоге и следио налог културног патриотизма.

Песма је испевана (у то време, за песника преовлађујућим) слободним стихом. Дужина стихова (најчешће 14–15 слогова) и број акценатских целина (4, 6 и најчешће 5) чини да она асоцира на антички хексаметар. Њен ритам се у доброј мери држи на фигурама понављања. Током целе песме се понавља или варира њен основни мотив: „Сизиф је био Србин” → „Био је свакако Србин” → „Сизиф

² Више о „Плавој гробници” Ивана В. Лалића видети у: Јовановић 2020: 135–151.

Слика Сизифа међу људима и међу небесницима и његове отворене судбине лако се да пресликати на судбину народа на склиској граници између опстанка и нестанка, распетог између практичних циљева и највиших етичких налога. *Средокраћа* у овим стиховима мање сведочи способност за налажење мере, а више несналажење и колебање у историјском ходу. Сизифове особине, дате у два завршна наведена стиха, покривају његово укупно понашање које знамо из мита, али су, истовремено, и својства народа којем песник припада без остатка. При томе, стихови су врло прецизни и траже пажљиво читање. Сизиф није мудар него је „зван врло мудри”, а његова *мудросић* се показује кроз све његове поступке: *мудар* у љубави, у побуни, у инату, у сплетки. Није то иста и истовредна мудрост (једно је бити *мудар* у љубави или побуни, а сасвим друго у инату или сплетки): отуда је истовремено читамо и у дословном и у иронијском кључу – и као похвалу, и као укор.

Након ових стихова готово нужно следи именовање античког јунака као нашег *родоначелника*, са низом додатних мотива-сигнала који га потврђују:

Родоначелник оних који ће ковчега камене
 Са мртвим краљевима венчаним горком ватром
 Вући преко брегова, река и димних долина
 С југа на север и натраг, у дугој вежби векова
 У којој дах се губи и тле измиче стопи –

Сељење камених ковчега са севера на југ и натраг, понављано „у дугој вежби векова”, изједначава Сизифов напор са нашим културно-историјским искуством. Овим стиховима дата је снажна симболичка, кондензована и прецизна слика српских судбинских сеоба, у напору да се сачува опстанак и идентитет (од Велике сеобе и албанског страдања до више пута понављаног избеглиштва). Песма је овде, у једном смислу, стигла до своје највише тачке.

Зато после њих логично следи појачање интонационе линије у песми (са познатом Лалићевом цртом испред претходног стиха и скраћени изузетно наглашен наредни стих „Сизиф је био Србин”). Овај три пута наглашени песнички исказ појачан је, прво, наредним стиховима: „У животу најпре, затим у смрти, / одлаганој увек Усудом”, о непрестаном боравку у граничним ситуацијама које се нити могу укинути, нити превладати, а три стиха ниже, суптилним смисаоним поређењем (или, прецизније, епитетом у поредбеној улози): „и враћа / Са каменом, тешким колико божја суза”. Одредницом „божја суза” судбина античког митског јунака обојена је и библијским искуством, свеједно да ли се *божја суза* односи

на страдални Христов пут ка Голготи или на њено одсуство у часовима када мислимо да нас је напустио Онај чија нам је помоћ тада најпотребнија. У оба случаја, која се међусобно не искључују, слика пута на којем *дах се љуби и њиле измиче сивоји* додатно се изоштрава. Певање о Сизифу јесте заиста *йодайџак* о нама.

Поменута асиметричност композиције, са несразмером у дужини строфа, може се разумети као не баш далека (графичка) асоцијација на Сизифову ситуацију: на дуго и мучно гурање камена уз брдо и на његово брзо враћање у подножје. Али композициони прелом између строфа јесте она унутарња тачка у песми која, истовремено мењајући и потврђујући њен смисаони ток, боји и одређује све.

Мотиви сунца и светлости на крају песме јесу асоцијација на повезивање Сизифа са богом Сунца, а суђеног камена са сунчаним диском (Гревс 1990: 191–192). То је био потребан и нужан (мада, свакако, не и основни) подстицај песнику да би, у складу са основном поетичком и културно-историјском замисли, водио песму ка другачијем и *свејлијем* завршетку:

Они што тврде да је Сизифов камен сунце,
Што тврде дакле да је Сизифов занат светлост,
Разлог да кажемо: јутро – Они проповедају
Да је светлост старија од несреће.

Јер насупрот причи о безнађу и умору пред непрестаним кретањем с каменом узбрдо, осећај узалудности код Лалићевог митског јунака и у нашем историјском ходу преображава се у завршној строфи и завршном стиху, ефектној поенти о односу светлости и несреће, у уздизање изнад усудне задатости. Светлост, у широком распону свог симболичког и метафоричног значења, једнака је превладавању непрекинутог националног растакања и давању (макар и накнадног) смисла колективним искушењима, страдањима и лутањима.

„Они што тврде да је Сизифов камен сунце” и „што проповедају да је светлост старија од несреће” могу бити, у контексту песме и њеног завршног стиха, културни предводници и народне путовође, али, најпре, јесу сами песници. Светлост стоји на почетку свега, на крају се до ње доспева радом културе и културном осећајношћу, односно (Лалићем речено), „унутрашњим оком путника певача”. Именовање и певање светлости јесте старије од несреће не само у временском него и у вредносном смислу: оно је трајније и важније. У овој светлости живи се, мре и траје.

ИЗВОРИ

Лалић 1997: Иван В. Лалић, *О делима љубави или Византија (Чин; Крућ; О делима љубави или Византија; Смейње на везама)*, Дела Ивана В. Лалића, том II, приредио Александар Јовановић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Лалић 2009: Иван В. Лалић, *Песме*, избор и пропратни текстови Александар Јовановић, Београд: Завод за уџбенике.

ЛИТЕРАТУРА

Гревс 1990: Роберт Гревс, *Грчки митови*, Београд: Нолит.

Зубановић, Пантић 1992: Слободан Зубановић и Михајло Пантић, *Десеј њесама, десеј разговора*, Нови Сад: Матица српска.

Јовановић 2020: Александар Јовановић, *О свейлосији сѝаријој од несреће: есеји о срјској њоезији и кулѝури*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Др Александар Т. Јовановић

Редовни професор

Учитељски факултет Универзитета у Београду

aleksandar.jovanovic@uf.bg.ac.rs

СВЕТЛАНА ШЕАТОВИЋ

ДАМАРИ НОВОГ ВРЕМЕНА

„Последња четврт”, *Сћрасна мера* (1984)

Песма „Последња четврт” написана је 20. маја 1983. године и објављена у збирци *Сћрасна мера* (1984). Текст песме који се доноси у овом раду преузет је из трећег тома *Дела Ивана В. Лалића* (Лалић 1997: 11–12). Све податке које доносимо припадају белешкама које су објављене у напоменама на крају овог тома, а на основу бележака у рукописној заоставштини (Лалић 1996: 257–259). Као прва песма у збирци *Сћрасна мера*¹, „Последња четврт” већ тиме има пролошку и ширу контекстуалну улогу у разумевању ове песничке књиге, а потом и Лалићевог опуса. Песма се доноси у целини:

Die stillen Kräfte prüfen ihre Breite

Рилке

Месец је себе узео на зуб
На низбрдици јуна: последња четврт,
А столеће се једе као месец, усмерено
У ушћу, и убрзава под углом.

Над океаном плотун: плови флота,
Југ–југозапад. Звук се распркава
На крхотине чујне у слоју озона;
Мрља мазута вуче се три миље,

¹ О значају настанка и контекста разумевања Лалићевог „ослушкивања” времена налазимо у белешкама у рукописима које су објављене на крају Трећег тома *Дела Ивана В. Лалића*: „Хвала ти, Господе, за снагу – за ову незапамћену моћ дугог ослушкивања, за Страсну меру”. На Велики петак, 1984.” (Лалић 1997: 258).

данашње тачке гледишта, после 90 година од рођења и 25 година од смрти, неке од његових песама видимо још јасније у токовима историјских и друштвених таласања која су трагично преплавила и простор Балкана, а свакако погубно деловала на српски народ.

Иван В. Лалић је од прве збирке песама, а посебно од сабра-них пет збирки у једну *Време, вајре, вршови* (1961) препознат у књижевним и критичарским круговима као нов глас који доноси ерудицију обојену емоцијом, отвара хоризонте српске поезије ка наслеђу античке културе и митова, обнавља сонет у поеми или циклусу сонета *Мелиса*. Сасвим тихо одбија да учествује у сукобима модерниста и традиционалиста, обезбеђујући себи место аутохтоног песничког гласа. Од средине шездестих година Лалић гради своју везу са Византијом која ће бити објављена у *Изабраним и новим ђесмама* (1968) као циклус од десет песама под заједничким насловом „Византија”. Тада ће у предговору овом издању Јован Христић писати да Лалић и он трагају за „новом традицијом”, објашњавајући да је то потрага за прекинутом везом која сеже до Византије, а преко Византије до античке културе и хеленског наслеђа. Тиме ће пред нама бити један правац у коме ће се спајати почетак наше културе и српске књижевности, самоспознања о коренима који су насилно прекинути крајем 18. века, а потом сасвим заборављени у 19. веку. Тек ће Лаза Костић у „Певачкој ’имни Јовану Дамаскину”, а потом Милутин Бојић у историјским драмама, Станислав Винавер у путописима, подсећати на нашу везу са Византијом. Иван В. Лалић је био песник невероватног знања, полиглота, један од најбољих преводилаца поезије са немачког, енглеског, француског језика, човек апсолутног слуха јер није случајно био унук Исидора Бајића, чији је прстен увек носио на десној руци. Син Влајка Лалића, новинара и члана „Младе Босне”, није могао да заборави ни сложеност националне историје и контроверзе савременог света чије убрзање је гледао помно и промишљао посебно током осме и девете деценије 20. века.

У збирци *Сћрасна мера* (1984) Лалић је у песми „Последња четврт” наслутио и указао на убрзани распад века и миленијума, на ново прекомпоновање света и Европе уједињењем и подизањем Немачке када ће у његовим стиховима пред нама „неустрашиво ходити, опевани синови Алпа” и казати да „сад опасност расте/храни се искуством, пије црно млеко”, алудирајући на цитат из „Фуге смрти” Паула Целана и трагедију холокауста. У истој песми, песник који је знао историју и несумњиво даром интуиције је записао: „Месец је себе узео на зуб / На низбрдици јуна: последња четврт, / А столеће се једе као месец, усмерено / У ушће, и убрзава под углом”. Он је песник најшире културе коју су најбоље и пре

српских тумача разумели Франсис Џонс², Лалићев преводаца за енглески језик и Силвија Хоксворт који су већ крајем 80-тих година дефинисали његову поезију као Византију и Медитеран. Они су први тумачи који споља разумеју да је он медитерански песник. Он није песник само због љубави према Ровињу, Венеције из које ће настати антологијска песма „*Asqua alta*” већ по историјској вертикали када уграђује античко наслеђе у *Време, вайре, вришови*, потом циклус песама о Византији из 1969. године када излазе *Изабрране и нове њесме*.

Вертикала Медитерана се открива кроз трагање за „новом традицијом” која ће се сада пронаћи у везама са грубо пресеченом везом са нашом старом средњовековном књижевношћу. Но, треба се сетити да и Иван В. Лалић у песми „Плава гробница” баш у подне „пуно срме” спознаје заблуде српског народа и узалудна страдања која препознаје пловећи поред острва Вида и на таласима плаве гробнице. Лалићево подне у „Плавој гробници” је подне горких спознања, историјских заблуда српског народа и страдања које се са дистанце од 70 година види као апсолутни промашај. Албанска гоглота јесте понос српског народа, али у том подневу које је „пуно срме” и у коме „сунце црно бива”, Лалић указује на највеће облике страдања и масовне смрти, колективних гробница које нису постале света, светла места сећања. Уместо тога, медитеранско подне у „Плавој гробници” је слика наших колективних пораза, сједињавајући подне и смрт. Нажалост, ово подне није епифанијско подне „срећног умирања”, већ једно мучно сусретање са светом порушених идеала и трагичних смрти које нису постале светле тачке нових генерација. Тако подне у Лалићевом опусу од оног идеалног, епифанијског може да се развије у подне пораза у коме „сунце црно бива”, призивајући контекст и „Фуге смрти” Паула Целана у песми „Последња четврт”.

Никола Бертолину је већ у рецензији ове збирке написао: „Атмосфера ових песама је често у знаку ’последње четврти’, која открива свест о јесени живота, али симболише и *Fin de siecle*, па можда и коначну етапу читаве једне цивилизације. Као реакција на то осећање блиско резигнацији јавља се повећана мера страсти, духовне ватре којом се потискује и обасјава пустош, а одсутност претвара у присутност” (наведено према: Лалић: 1997: 237). Због тога се и цела збирка отвара у знаку *сѝрасне мере* и последње четврти века и миленијума. Испред текста песме стоји као мото

² Видети: предговор Френсиса Џонса за енглеско издање *Сѝрасне мере* у коме преводаца и тумач јасно указује на смисао предвиђања друштвених и политичких промена равнотеже у Европи (Џонс 1989: 7–12).

Рилкеов стих: „Тихе снаге окушавају свој распад”.³ Тако се алузијама и цитатом на Рилкеов стих који указује на распад света у постојећим оквирима наслућује долазак нових снага и, као што смо већ навели, поновно уздизање Немачке и синова Алпа. Ако су песници пророци, онда је Лалић и у овој песми наслутио уједињење две Немачке, нови распоред снага који ће се успоставити у Европи рушењем Берлинског зида и бујања „језик страха и језик наде” које ћемо осетити и сами на нашим просторима. Лалић у аутентичној песничкој слици указује на распад века и миленијума на низбрдици јуна као једној од његових константних слика које ћемо налазити управо у јуну и јулу као месецима вегетативног врхунца. То су симболи после којих долази пад и сурвавање годишњег доба, али и најави смрти. Песничка слика смрти на крају јуна у „Последњој четврти” је најави и алузија и цитата на „Фугу смрти” Паула Целана, али и оксиморон „црно млеко” у коме ће се осликавати страдања Холокауста. Призивање друштвених процеса који долазе, јачање Немачке и синова Алпа који прете остатку Европе, доносе повратак мрачних делова историје континета, али и слутња фаустовског духа: „Неки ти злодух ноћу испретура / Смицао једне књиге завољене / У златно доба прве равнотеже”, алудирајући на *Библију* и таму која долази да наруши прву, исконску равнотежу света. Са данашње тачке гледишта, ми видимо успон Немачке која дикитира политичку и економску ситуацију у Европи, а одједи те снаге су били јасно видљиви у процесима формирања нових држава на простору бивше Југославије, кроз отворену помоћ Хрватској и јасну захвалност те државе немачкој политици. Трагични губитници *последње четврти* јесу Срби на просторима западних крајева Хрватске, Босне и Херцеговине, а све алузије усмерене на „Фугу смрти” Паула Целана и холокауст могу се данас видети као слутње етничког чишћења одређеног простора обављеног војним и полицијским акцијама Бљесак и Олуја током 1995. године.

„Последњу четврт” данас разумемо много боље и са књижевног и са друштвено-политичког аспекта краја века и миленијума, као и „упоредног речника / језика страха и језика наде”, који су оставили пустош и створили нови свет у новом миленијуму. Тај нови свет глобалног села, шумове на везама, слом идеја и агонију страха „једног злодуха” Лалић ће нам у *Писму* и *Четири канона* оставити као слике стварности садашњости и јасне будућности.

³ Више о Лалићевом односу према Рилкеу у студији Јована Делића *Иван В. Лалић и њемачка лирика: једно индустријско-културно исстраживање* (Делић 2011: 117–137, а конкретно о овом Рилкеовом стиху и цитатној подлози „Последње четврти”, 126–130).

Ко каже да песници нису пророци? Иван В. Лалић је у „Последњој четврти” казао све што нисмо ни слутили, а били смо сведоци, и још гледамо крхотине разломљеног огледала „прве равнотеже”.

ИЗВОРИ

Лалић 1997: Иван В. Лалић, *Сћрасна мера (Сћрасна мера; Писмо; Четири канонона)*, Дела Ивана В. Лалића, том III, редакција и приређивање Александар Јовановић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

ЛИТЕРАТУРА

Бертолино 1984: Никола Бертолино, предговор издању Иван В. Лалић, *Сћрасна мера*, Београд: Нолит, 1984.

Делић 2011: Јован Делић, *Иван В. Лалић и њемачка лирика: једно интeрtекстуално исћраживање*, Београд: Српска књижевна задруга, Институт за књижевност и уметност – Источно Сарајево: Филозофски факултет.

Микић 2000: Радивоје Микић, „Слика, убрзање, огледало”, у: *Песнички йосћу-йак*, Београд: Народна књига, 69–125.

Џонс 1989: Francis R. Jones, „Introduction”, in: Ivan V. Lalić, *The Passionate Measure*, translated by Francis R. Jones, Anvil Press Poetry, 7–12.

Шеатовић 2003: Светлана Шеатовић, „Развој интертекстуалности у песништву Ивана В. Лалића”, *Сћоменица Ивана В. Лалића*, Београд: САНУ, 13–23.

Др Светлана С. Шеатовић

Научни саветник

Институт за књижевност и уметност из Београда

svetlana.seatovic@gmail.com.

ДРАГАН СТОЈАНОВИЋ

ИВАН В. ЛАЛИЋ ИЛИ О МИЛОСТИ

„Kunsthistorisches Museum”, *Сѵрасна мера* (1984)

Шта песник очекује од посете музеју? Шта тамо тражи? Људи одлазе у музеје – бар до скоро је било тако – да виде оно што је пробрано и вредно да буде сачувано за потоња времена. Музеј, иако се говори о његовом „депоу”, није напросто складиште; музеј је склониште. У њему је похрањено оно што би свако требало бар једном да види, иако само најупорнији виде већи део оног што у разним „поставкама” бива изложено. У велике музеје треба ићи више пута, у разним животним добима.

Али песник? Он, чији је позив да у језику уметнички уобличи нешто што ће имати вредност за друге људе, који ће га читати, у музеју налази слике (или скулптуре) већ уметнички уобличене, с Хегелом говорећи: нешто што је у духу рођено и препорођено. Могуће је, није нужно, али је могуће, да то што је видео буде подстицај за његов сопствени песнички рад у језику. Оно што је некад инспирисало сликара, сада, на другачији начин, у другим временима, са различитим мотивима и могућностима, а ипак у блиској спрези, инспирише њега да се лати пера. Већ уобличена форма наводи на то да настане нова, сада језичка уметничка форма. Интенције и значењски смерови, естетски доживљаји, вредносни судови неће бити исти. Ко зна с чиме ће песник изаћи из музеја, куда ће га одвести та посета њему?

Лалић је, наравно, боравио у Бечу, а шта је прече, када се човек затекне тамо, него отићи у KUNSTHISTORISCHES MUSEUM. Да ништа друго, толики Бројгел.

Ако не и пре, најкасније од збирке *Сѵрасна мера* јасно се примећује да се Иван В. Лалић као песник суочава са неким од

основних питања религиозног искуства, а у песми „Kunsthistorisches Museum”, коју садржи ова књига, и са једним од најтежих од тих питања: откуд толико зла у свету који је створио Бог, откуд такав покољ у фламанском селу у 16. веку, који се одвија под надзором војводе од Албе, за историчаре важног, за неке и веома заслужног војсковође – покољ невиних, ненаоружаних људи, као и жена и деце, какав је насликао Бројгел; што је важније од свега, како тада, 1984, када је песма написана, схватити улогу Богородице, толико пута сликане, у свему што из историје и из садашњости знамо?

Пут ка Богородици водио је Лалића преко касније књиге *Писмо до врхунца његовог опуса*, последње збирке *Четири канона*. Песник је дао довољно елемената да препознамо на коју слику из бечког музеја мисли. Да ли је реч о копији или оригиналу, о чему је међу историчарима уметности вођена расправа, за њега, односно за песму није битно. Јесте битно да за песника обраћање Богородици није нека анахрона, „превазиђена” тема; напротив, она је за њега, па онда и за нас, актуелна у дословном смислу речи. Ту је и недвосмислен лексички сигнал у којем се времену налазимо: то је време ласера и „снопова” какве само та справа може да произведе. Упркос поновљеном „можда”, Милост је пресудна противтежа и одлучујући противаргумент схватању да је зло какво видимо и домаштавамо на Бројгеловој слици, а и иначе, све и свја, такозвана *последња реч* о томе како ваља схватити људски живот и историју. Лалић се већ овде, доста пре *Четири канона*, показује као мајстор контрапункта ове врсте. Пут у Египат је много пута сликан, девојка Марија се на скоро свим сликама смеши: „све сама сведочанства / О ласерском снопу милости што сврдла / На месту предодређеном, да се потврди запис / И предсказање”.

Да ли оличење милости, Марију, треба доводити у везу са светом ласера, поготову ако се зна чему све они иначе служе или могу да послуже? Да, Лалић мисли да треба. Милост се у овој песми, с обзиром на страхоту приказану на Бројгеловој слици, у велебној колористичкој раскоши, мора појавити:

Благодатна, ти можда најбоље знаш
Како милост зрачи у узаном снопу
(А и *ти*би самој *пробошће нож душу*)
Да обасја сан изабранога;

реч спасоносна

Није за свачије тврде уши. Милост
Покреће точак, никад у празном ходу.

На једној слици из 1566, фламанско село
Под танким снегом запечатила је чета
Оклопљених коњаника војводе од Албе;
Она бди над несметаним покољем
Невине деце, што пословно се одвија
У живописном једном метежу и тишми
Хаљина јарких боја, коња у покрету, и жена
Распамећених; све то са позадином
Загаситог зимског неба, што истиче призор
Преузет из предања и прерушен у мору
Мајстору знану;

а група од три лица

Којих на слици нема, на другој некој слици,
Датираној двадесетак година касније,
Путује за Мисир, опомену та али
Чиста од последица –

све сама сведочанства

О ласерском снопу милости што сврдла
На месту предодређеном, да се потврди запис
И предсказање. Ти можда најбоље знаш,
Ти која се на већини слика смешиш
(*А и шеби самој њробощће нож гушу*)
Помирена са покретом точка
Који пева: радуј се...

За контрапункт какав је потребан Лалићу важна је курзивно истакнута, поновљена заграда, као допуна, боље рећи уметнута „корекција” управо реченог (*А и шеби самој њробощће нож гушу*). Упркос томе, упркос болу у коме се сједињује сав бол људског рода, упркос *свему* што Марија зна или песник мисли да треба да је подсети на то, што ће морати да претрпи јер њен син, као Син човечији, биће распет, она спремно има да каже, и каже: „Да. Радуј се!”, знамо да је рекао гласник. „Да”, знамо да је рекла девојка Марија. Преузеће она то што се од ње тражи на себе.

Лалић није хтео натуралистичке слике, мада би Бројгел могао повести и у том правцу. Радије ће посегнути за иронијом и сарказмом, који се граничи са цинизмом.

Глагол *сврдла̑ти* не призива такве именице, као што су *бла̑ос̑и̑*, *нежнос̑и̑*... Читаоцу пре пада на памет *бу̑шили̑ца* или нека још окрутнија справа којом „сноп милости”, призван у овој песми, немилосрдно ради „на месту предодређеном, / да потврди запис / И предсказање”. Овако оксиморонски конструисан значењски комплекс говори о неумољивости кад је реч о „потврђивању” *зайиса*

и *ипредсказања*, светог текста – упркос свему што видимо на Бројгеловој слици, и, да ли тако закључити, управо зато што видимо какво се сулудо, немилосрдно зло збива у људској историји, за шта су све људи способни и на шта су спремни; и шта неки други људи морају да претрпе. Чета оклопљених копљаника „бди над несметаним покољем / Невине деце” – чиме су та деца „оклопљена”, о томе читалац не стиже да мисли, јер, као да ово није довољно, одмах се каже да се цела сцена *ипословно одвија* „у живописном једном метежу и тишми / Хаљина јарких боја”: војвода од Албе очигледно има под својом командом професионалце, који се разумеју у свој крвави посао. Песник то не каже експлицитно, али читалац сам себи говори да и ласери, исто тако као некад копља, могу да створе метеж пун „жена / Распамећених”, које гледају шта им се збива с децом. Лалићев век, не мање него Бројгелов, а у ствари, на још страшнији начин, пун је оваквих и сличних призора. У концентрационим логорима за децу и одрасле; ван концентрационих логора.

У ком правцу скренути поглед с оваквих слика? Лалић нас упућује да га окренемо ка девојци Марији, ка Милости.

Шта је он још видео или могао да назре кад је излазио из чувеног бечког музеја? Да ли већ и нож који пробада душу оне која може да опрости све? У збирци *Четири канона* сучељавају се Велики ратник, односно Велики грнчар из Старог завета, о којем се говори одговарајућим, старозаветним тоном, и Марија, о којој се проговара тоном сасвим другачијим, јединственим у српској поезији. У песми „Kunsthistorisches Museum” унеколико смо припремљени и за једно и за друго.

ИЗВОРИ

Лалић 1984: Иван В. Лалић, *Сћрасна мера*, Београд: Нолит.

Др Драган С. Стојановић
Професор емеритус
Филолошки факултет Универзитета у Београду
drst@eunet.rs

МИЛОСАВ ТЕШИЋ

ПЕСМА КАО МЕРА ТАЈНЕ ПОСТОЈАЊА

„Језеро у јесен”, *Писмо* (1992)

Писмо (1992), чувена књига песама Ивана В. Лалића, почиње песмом „Језеро у јесен” (написаној још 14. новембра 1976. године), која гласи овако:

Све тањи дани у брдима
Све ближе снегови прилазе;
А шуме силазе, силазе
У риђим и мрким крдима

У језеро, у оклевање
Сопствене слике што боји се
Са непознатим да споји се
Ко дух и дах у певање

О слатком страху виђеног
Што невиђено враћа се,
О страсти која плаћа се
Грозницом непревазиђеног –

Године? Можда часови
Помичу те теразије;
Незнана мера на снази је
И још оклевају тасови:

Јесмо ли сабрали тегове?
Шуме у језеро силазе
И сећања се разилазе
У светлост, у страх, у снегове.

Првом строфом ове песме, кроз благо нанесено осећање егзистенцијалне језе („Све ближе снегови прилазе”), обухваћена је слика јесењег брдског пејзажа, а у оквиру ње најављен скори крај вегетативног циклуса и његов прелазак у зимско мировање: дани су све краћи, осећа се хладноћа. Неминовност годишњег преображаја природе сугерисана је фигуром понављања (епизеуксом) „силазе, силазе”, која се односи на шуме, чије је лисни покривач, будући да је „у риђим и мрким крдима”, захваћен мешавином засићених боја у наранџастоцрвеним и тамнонаранџастим нијансама. Шаренило, распоред и „кретање” шумских колора дочарани су фигуром „крдима”. Такво флорно стање у судбинском смислу упоредиво је са човековим животом на измаку.

Предеони оквир песме даље је минимално проширен на почетак друге строфе, где се језеро означава као простор у који се „спуштају” шуме.¹ То „спуштање” шума оставља утисак да оне кроз јесенску светлост улазе у свој одраз на језерској површини. Ту се одједном и завршава овај сугестивни опис природе и прелази се на доживљај са знацима које се дотичу загонетног и сложеног процеса стварања и обликовања песме. Песничко „ја” региструје неодлучност и страх нематеријалних шумских одраза у води да се сједине са својим стварним, материјалним ликом. (То потврђују изрази: „оклевање”², „боји се”, „сопствене слике”, „споји се”). Неспремност за спајање слике шумског пејзажа у води са његовим ликом над водом заснована је на страху од непознатог. С друге стране, уколико би се то двоје сјединило, у том сједињењу одраз шума на воденој површини био би „дух и дах” у *Њевању*. Међутим, изостанак тог сједињења – узетога као неодазив на прећутни призив лирског „ја” – може се схватити и као подстрек да се, у обухвату и садејству стваралачке струје и творбене страсти, створи песма инспирисана природом. Тај напор нагриза ствараоца („плаћа се”), али га не лишава ни задовољства насталог у „слатком страху виђеног”. То *виђено* у песми као „невиђено враћа се”, у ствари оно постаје мисаони приказ створен певањем који не имитира природу него је преображава у вишу естетичку творевину, изведену из „страсти која плаћа се / Грозницом непревазиђеног”. Тим стихом синтагмом завршава се трећа строфа ове песме.³ У

¹ У варирајућој фигури понављања и једно и друго (и шуме и језеро) чине јединствену песничку слику у другом стиху пете строфе: „Шуме у језеро силазе”.

² И у „Равнодневици”, још једној песми из *Писма* (у којој је тематизовано лето као годишње доба), постоји пејзажни мотив оклевања: „Два кљуна ваге у пољупцу скоро, / А лето као да оклева, цеди / Још кап, онда још једну, тако споро, / Као да мери својом метафором / Колико бивше вреди и не вреди”.

³ Ту строфу, како је ја разумем, требало је завршити тачком, а не повлаком после које четврта строфа почиње питањем: „Године?”

њему је, како ми се чини, сконцентрисан снажан доживљај природе у пуној и за осетљиво биће веома изазовној раскоши њеног јесењег колорита, али и као феномена чија се својства не могу превазићи нити надмашити. То обоје више су него довољан разлог да се осећајни регистар песничког „ја” испољи у најјачем интензитету, односно да пређе у грозницу.⁴

Лалићево лирско „ја” и у овој песми налази се „у сабирању овом земном”, како пише у песми „Осмех” (опет из *Писма*). Оно је дубоко свесно удеса неумитне пролазности, јер точак времена, нарушавајући макар и привидан склад и равнотежу међу појавама и стварима овог света, све разара чинећи човека егзистенцијално несигурним и неспокојним, што га уводи у сферу горког сазнање да: „Још увек бол је за повратком // На средокраћу, равнотежу, / У стање мировања ваге: / Ал године се косо слежу / И мрве у архипелаге”. То би могло значити да људско биће обитава у вечитој и неостваривој чежњи за рајским стањем света и сопственим спокојством у том блаженству. Тако и у песми „Језеро у јесен” време има своју логику мерења ствари, за човека несазнатљиву, јер: „Незнана мера на снази је”. Оно, са *годинама* и *часовима* као својим мерним јединицама, не допушта међусобно усклађивање и уравнотежење животних токова него их држи на немирним и неуравнотеживим *тџеразијама* неизвесности, чинећи да све измиче и постаје недохватљиво. Сходно томе и њихови *тјасови* „оклевају” да се уравнотеже, док све, што је парадоксално, изгледа да је једнако близу и далеко, једнако дохватљиво и недохватно.⁵

Уз слику у којој и даље „Шуме у језеро силазе”, песничком субјекту још преостаје да се реторички запита: „Јесмо ли сабрали тегове? То значи да се он, са свешћу о тегоби живљења и у тренутку кад „сећања се разилазе/ У светлост, у страх, у снегове”, спрема да зађе у област страха и неизвесности, али и у белу боју вечности, у чему је песма, као вид трагања за смислом живота, мара тајне постојања.⁶

⁴ У речи *грозница*, употребљеној у овој конструкцији, има у мањој или већој мери понешто од свих њених фигуративних значења забележених у *Речнику САНУ*: „2. а. *прејшерана узнемиреносиј, узбуђеносиј; одушевљење, занос. б. велика ужурбаносиј, узнемиреносиј, нервоза; в. сијрах.*”

⁵ Као у већ поменутој песми „Равнодневица”: „Липа / Грезне у жуто, црвени се шипак, / А сви дохвати подједнако близи // Или далеки, и сви недохвати”.

⁶ Песму „Језеро у јесен” чини пет катрена са обгрљеним римама (*абба*). Од њених 20 стихова 14 је у деветерцима, а 6 у осмерцима (осмерци: *Ко дух и дах у њевање; – О слијком сијраку виђеној / Што не виђено враћа се / О сијрасији која њлаће се; – Године? Можда часови / Помичу ње тџеразије*). Рачунајући првенствено на звучну енергију рима и њихове ритмичке ефекте, Лалић је знатно ублажио силабичку неподударност између та два метра, као и ритмичке неравнине у појединачним стиховима. Да би употребљене риме по учинку биле и ритмич-

Лалићева песма „Језеро у јесен” тек у обрисима и најуопштен-није наговештава драму једног певања коју ће он наставити да естетички и ритмички продубљује, изоштрава и конкретизује у наредним песмама *Писма*, те она зато у извесној мери има и програмски карактер.

ИЗВОРИ

Лалић 1992: Иван В. Лалић, *Писмо*, Београд: Српска књижевна задруга.

Лалић 1997: Иван В. Лалић, *Сћрасна мера (Сћрасна мера; Писмо; Четири канона)*, Дела Ивана В. Лалића, том III, редакција и приређивање Александар Јовановић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Милосав Т. Тешић
Академик САНУ
milosav.tesic@sanu.ac.rs

ки и семантички делотворне, то се једино могло постићи њиховом пуноћом и чистотом. Од укупно десет рима (у свакој строфи по две) 6 су пуне, а 4 чисте. У првим (пуним) иза истоветних акцентованих вокала (у једном случају иза неакцентоване дужине: *виђеної–нейпревазиђеної*, на којој је језгро риме) долазе исти гласовни скупови: *оклевање–йевање, боји се – сїоји се, враћа се – йлаћа се, часови–йшасови, йшеїове–снеїове*; – у другим (чистим) истоветни вокали у акцентованим слоговима подударају се и квантитативно и квалитативно, а иза њих се налазе једнообразни гласовни склопови. То обоје у оба римовна члана има једнак број слогова, то јест идентичан слоговни опсег: *брдима–крдима, йрилазе–силазе, йеразије – снази је, силазе–разилазе*. Све ове риме су тросложне, односно дактилске.

ГОРАН РАДОЊИЋ

ОБЛИК БУДУЋЕГ ВРТА

„Похвала несаници”, *Писмо* (1992)

Настала 5–6. VII 1975. године, „Похвала несаници” друга је пјесма првог циклуса збирке *Писмо* (1992) Ивана В. Лалића. И на тематском и на формалном плану она успоставља везе са пјесмама из те збирке, као и са ранијим Лалићевим пјесмама, и даје неке од кључних елемената његове поетике.¹ Пјесма се доноси у цјелини:

Бесане очи које виде више
Но мрљу јутра, шару на тапету,
Прочитаће у рукопису кише
Читаву повест о будућем лету:
За усуд сваког листа једна црта
Сведочи облик: семантика капи
Садржи облик будућега врта
Ил празног неба што блиста и вапи.

У страшном благослову ноћног бдења
Стрепња изнутра размрежава очи
И корен вида шири се и мења
да новим путем нова слика крочи —
На некој звезди море се расцвета,
у чаши воде заискри тишина,
Свака је прошлост стално започета,
А море, то је најлепша горчина.

¹ На значај те пјесме за разумијевање Лалићеве поетике указао је Бојан Чолак (в. Чолак 2007).

У несаници другог сна је корен:
Способност да си другачије будан —
и нови дан, по слици прошлог створен,
добије сенку, није узалудан;
Облачиш капут, палиш мотор: тачност
Покрета твојих инородна бива;
На семафору пева вишезначност,
Тробојна шара неког новог ткива...

Онај што ноћу посумња у време
Друкчије дан ће, час по час, да споји —
И поштујући прости закон шеме
Питаће себе: да л шема постоји?
У несаници другог сна је корен:
Сна који пуни, ко пустињу вода,
Јаву у којој изнова си створен:
у несаници светлуца слобода —

Д р у г е су ноћи оних који бдију —
На некој звезди море се расцвета,
Прадавне шуме загрцнуто пију
Ваздух и воду будућега лета;
Последња слика: као ретровизор
Пун друма што се одмата у ништа
Бесане очи рајски назру призор
Потоње несанице, уточишта.

„Похвалу несаници” чини пет октава, стих је једанаестерац са цезуром иза петог слога, са два пара укрштених женских рима (ababcdd). Ритмички (риме) и интонацијски (паузе, означене интерпункцијским знацима) октаве се могу подијелити на два дијела, два катрена, а те цјелине јесу и синтаксичке.

Наслов упућује на хибридноћ текста, на спој једног лирског жанра (пјесме) са једним реторичким жанром (похвалном бесједом). Могло би се видјети и као својеврстан спој интимног, субјективног говора и „објективности”, дистанциране расправе. Конвенције похвале, жанра који се развио у античкој и средњовјековној традицији, и у коме се исказује дивљење према некоме или нечему, чувају се и преносе неке вриједности важне за неку заједницу, Лалић је већ користио, у пјесми „Похвала Дубровнику”. Тамо се служи и реторичком и пјесничком фигуром, апострофом („граде / Лепото без упоредног речника / Твари нестварна”). У „Похвали несаници” прва, прецртана верзија уводне строфе гласи: „Мајко,

а у густом рукопису кише / Читава повест о будућем лету, – / Тако бесане очи виде више / Од мрље јутра, шаре на тапету”; Лалић је, дакле, не без колебања, отклонио конотације које би довеле пјесму у додир са молитвом. Без обзира на то, веза и са пјесмом „Шапат Јована Дамаскина” остаје – општа ситуација обраћања у бдјењу, бројни мотиви, од односа дијела и цјелине па до уточишта.

Износи се похвала нечему што је иначе обиљежено као негативно, јер то је заправо поремећај, недостатак сна, и носи опасност од тежих поремећаја. Оксиморон у наслову указује да је оксиморон у основи те пјесме: у њој се јавља „повест о будућем лету”, „страшни благослов”, „прошлост стално започета”, „најлешша горчина”, несаница је „корен другог сна”, будућност се види као у ретровизору. Оксиморон је за пјесника „страсне мере” не само стилско средство него је у основи његовог разумијевања свијета и стварања – то је начин да се у исти мах сугеришу ужаси и наде свијета, патње и радости стварања, и да, најзад, своје пјесме доведе „у некакав савез са светом”.

У првом стиху јавља се опкорачење, које чини да за тренутак застанемо на крају стиха, задржимо се на његовом значењу – по претпоставци, то су очи које виде више од оних наспаваних. То је парадоксално изокретање, које указује да у стварности постоји један невидљив слој, недоступан „обичном” погледу, и до њега се може доћи само узимањем једне нове, необичне перспективе. Као да је за јасније виђење стварности бољи замућен поглед. Доводи нас у близину симболистичке поетике, и чувеног Рембоовог става: „Песник постаје видовит прибегавајући дугом, огромном и смишљеном *расширојавању свих чула*” (Рембо 2004: 266, истакао аутор). Асоцијација српског читаоца и на Лазу Костића у овом контексту очигледна је: похвала једном стању међу јавом и сном.

У наставку, умјесто мрље и шаре, појава без значења, очима се указује облик, смисао. И киша добија рукопис. Наговјештава се и аналогија између аутора и кише (то је и синегдоха за свијет), као и између аутора и читаоца. Читава стварност постаје нека врста текста, чије се значење може прочитати. Лирски субјект јесте нека врста читаоца, интерпретатора свијета. Кореспондира са насловом збирке, а у истоименој пјесми каже се: „Свет је писмо”, „читамо га свакодневно”, и, важно, „свет траје јер значи” – један постмодернистички став.

То није само текст, него и „повест”, прича, и о „будућем лету”. Открива се значење садашњости, уз отварање према будућности, али, као повест, историја, и према прошлости.

У другом дијелу прве октаве то што сваки лист има усуд може се тумачити као да све има значај, судбину, а о њој постоји и свје-

дочанство. Нема ништа безначајно и узалудно на свијету, сваки његов дио важан је и сваки говори о цјелини. То је можда и надовезивање на Волта Витмена, чије је *Влайти њраве* превео Лалић (рецимо, у Витменовој пјесми „Последњи пут кад цветао је јоргован у дворишту” налазимо: „сваки лист је чудо”). Лист је аналоган човјеку, лирском субјекту, чији ће „усуд” садржати сама пјесма.

„Семантика капи / садржи облик будућега врта”: ствара се аналогија између микрокосмоса и макрокосмоса. У садашњој капи могао би бити не само знак него и најава. Тај врт можемо разумјети као рај. Друга могућност у тој амбивалентној слици је неизвјесност, јер у капи је можда и облик „празног неба што блиста и вапи”: небо без смисла, без Бога. То је и вапај неба – свијета за смислом.

Знак је то и једне дубоке спојености лирског субјекта и свијета. Као што дјелић свијета (кап) има исти облик (а самим тим и значење) као цјелина, тако и лирски субјект као микрокосмос представља слику свијета, макрокосмоса.

Може се, на основу облачења капута у трећој строфи, као и усуда листа (то је, онда, лист који вене, опада, умире), закључити да ситуација у којој се налази лирски субјект јесте зимско или јесење јутро. Облик у капи био би облик врта који ће настати од те кише, а празно и блиставо било би будуће ведро небо. То је слика цикличности, митског времена, аналогна цикличности која је у основи општег кретања, повратка ка рајском врту. На то ће се надовезати завршетак пјесме.

Тема је онда и вријеме, вишеструко: као линеарно кретање од искона ка циљу; као циклично, јер је то и повратак у првобитно стање; као укинута, јер се у једном истом тренутку спаја прошлост, садашњост и будућност – наговјештај вјечности.

На другом нивоу, с обзиром на однос свијет – текст, отвара се могућност за још једно значење: будуће љето би онда могло бити оно у којој ће настати сама пјесма.

У првом стиху наредне строфе даје се двострукост несанице. Она је благослов, јер омогућава ново виђење, откривање свијета на нов и аутентичан начин, а из њега долази и до стварања. Несаница је и нешто страшно, јер цијена за све то огромна је, улог је сам живот. Поново је у вези са Рембоом и истицањем стваралачких патњи. Оксиморон се додатно истиче ломљењем цезуре. Једна од верзија тог стиха гласи: „У благослову страшном ноћног бдења”, гдје је цезура након петог слога. Измјена говори о свјесном поступку, намјери да се на том мјесту наруши ритам и изневјери очекивање читаоца. Ломљење цезуре поновиће се и у посљедњем стиху пјесме, што и њега, као поенту, наглашава, а и повезује са првим стихом друге строфе.

Наредни стихови карактеристични су за Лалићеву трансформацију пјесничке слике и онеобичавање. Стих: „Стрепња изнутра размрежава очи” можемо тумачити као развијање слике очију након непроспаване ноћи. Глагол који у речницима налазимо у повратном облику Лалић користи као прелазни, персонификујући стрепњу, а асоцира и на коријење, потцртавајући визуелну аналогiju између очних капилара и жила коријена. То се онда развија у метафору: „корен вида шири се и мења”, која говори о унутрашњој трансформацији која доводи до другачије перцепције свијета. Не помиње се узрок стрепње, можда знак да је она егзистенцијалне природе.

Истовремено се (поново) јавља веза са тим свијетом, и текстом, односом коријен–лист–врт. Можда се у том споју може назрети и једна шира, митолошка слика: Космичко дрво, *axis mundi*. Јавиће се у посљедњој строфи и као „прадавне шуме”.

Персонификује се и сама пјесничка слика: „Да новим путем нова слика крочи” – лирски субјект је пјесник, и циљ је да се дође до нове слике и до сазнања. Стварање је дато као нека врста кретања, путовања у непознато. Гради се једна нова, удаљена стварност. Она се тек слуту, па је то слика која нема реалног референта: „На некој звезди море се расцвета”. Сљедећи стих: „у чаши воде заискри тишина” усмјерен је управо према референту, објекту. Пјеснику се открива ново значење једне, рекло би се, обичне, свакодневне појаве. Затим се, у наредна два стиха усмјереност окреће према референцији: дефинишу се, на нови начин, два појма, прошлост (или, узето по принципу синегдохе, вријеме) и море: „Свака је прошлост стално започета, / А море, то је најлепша горчина”.

Несаница је довела да пјесник ствара нове слике, да на нови начин разумије стварност, и да преиспита саме појмове којима се служи у разумијевању свијета. Формулисано на семиотички начин, он рedefинише сва три аспекта знака: симбол, референцију (тј. појам) и референт (тј. објекат) – језик, појмове у којима разумије стварност и сам свијет.

И унутар, међу тим сликама, веза се успоставља, мотивом воде. Осим визуелног аспекта, укључен је и аудитивни, а и укус (који је још једном оксиморонски – „најлепша горчина”). Сугерише се и један синестезијски спој (синестезија је, знамо, облик психолошког оксиморона): чаша воде (елемент који асоцира и на укус) у којој заискри (визуелни елемент) тишина (звучни елемент).

Мотив мора упућује и на неке друге пјесме збирке *Писмо*, од оне непосредно наредне, „Елпенор”, па до посљедње у збирци, која и носи наслов „Море”, а и на бројне друге Лалићеве пјесме. За Лалића море је један од централних симбола. Формулисано,

рецимо, у пјесми „Море“: „Па кажеш: море, а мислиш на свашта, / На летњи дан, на бродовље, на луке – / Поступком уходаним, којим машта / Претвара слутњу у слике и звуке“.

Исто важи и за вријеме, које не само што је кључно код Лалића на тематском плану него је, такође, концепт који се стално преиспитује.

И почетак треће октаве илуструје како Лалић употребом неких мотива и израза, варира и проширује значење: „У несаници другог сна је корен: / Способност да си другачије будан“. Асоцира на источне мислиоце, и идеју буђења, као и на стару аналогију између живота и сна (поменимо само Чуанг Цеа и Калдерона). Сјетимо се да су код Грка сан и смрт, Хипнос и Танатос, близанци. Ређају се супротности: несаница, сан, будност, али оне су повезане, и свака садржи и своју негацију. Тако је онда, са свим на свијету. Назире се свеопшта повезаност, Цјелина.

Несаница чини да дан добије сјенку (метафора), доводи до изласка из узалудности трајања. Практични покрети и предмети постају необични и вишезначни, и сам лирски субјект себи постаје стран – он је, како је говорио Шкловски, изашао из аутоматизма опажања. Креће на путовање, новим путем, слично пјесничкој слици из друге строфе. „Шара неког новог ткива“ на семафору одјек је шаре на тапету из другог стиха прве строфе. Поново се граде везе између удаљених појава, и однос између дијела и цјелине, микрокосмоса и макрокосмоса. А „ткиво“ се може схватити у смислу живог организма или као ткање, текст.

На почетку четврте октаве уочава се помјерање лица у говору. У прве двије строфе то готово да је обезличено казивање: очи виде, читају итд, а не лирски субјект. У трећој строфи прелази се на друго лице „способност да си“ – може бити знак стварања новог себе, али и обраћање другоме, читаоцу. У четвртој строфи то постаје „онај“, па поново „(ти) си“, да би у посљедњој то били „они који бдију“. Помјерање лица може се видјети и као кретање од усамљености ка свим људима. И у највећој самоћи, несаници, открива се веза са другима, ближњима.

Несаница доводи и до проблематизовања времена, и до још једног сазнања: „шема“ која у основи свијета има „прост закон“ који налаже да се све преиспитује, па и само њено постојање. Сан који пуни јаву (парадокс) упоређен је са водом која пуни пустињу, што нас враћа на кишу са почетка пјесме: откривање значења у пустоши свијета, поновно стварање себе.

Пјесник, у посљедњој слици, као у ретровизору назире будући рајски приказ. Тако је од почетка пјесме: гледајући у будућност, указује се прошлост, као и обрнуто, у освртању ка прошлости

проналази се наговјештај будућности. Кретање је двосмјерно. Други стих посљедње строфе поновљени је пети стих друге, као што је и пети стих четврте строфе поновљени стих треће. Завршни рајски призор дозива „будући врт” из прве строфе. Цикличности као кључном мотиву аналогна је цикличност у композицији саме пјесме.

Лалић несаницу трансформише у виђење, откривање природе времена, тајне живота и смрти, у њој је једна виша егзистенција, осјећање вјечности, извор стварања. И могућа утјеха за оне који бдију.

ИЗВОРИ

Лалић 1997: Иван В. Лалић, *Стирасна мера (Стирасна мера; Писмо; Четири канона)*, Дела Ивана В. Лалића, том III, редакција и приређивање Александар Јовановић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

ЛИТЕРАТУРА

Рембо 2004: Artur Rembo. *Sabrana poetska dela*, prevod: Nikola Bertolino, Beograd: Paideia.

Чолак 2007: Бојан Чолак. „О неким поетичким аспектима Ивана В. Лалића (анализа песме „Похвала несаници”)”, *Посимболсичка ѿеишка Ивана В. Лалића*, зборник радова, ур. Александар Јовановић, Београд: Институт за књижевност и уметност, 445–457.

Др Горан М. Радоњић
Доцент
Филолошки факултет у Никшићу
Универзитета Црне Горе у Подгорици
gmradonjic@yahoo.com

РАДИВОЈЕ МИКИЋ

СЛУТЊА, СТРАШНО И УСПОМЕНА

„Носталгија”, *Писмо* (1992)

У песничкој књизи *Писмо* (СКЗ, Београд, 1992), сачињеној од песама антологијске вредности, посебну пажњу привлаче и песнички облици и типови повезивања стихова у њима. Један од врло честих облика повезивања стихова/типова строфе је и октава. А колико је песнику била важна ова строфа показује и то што је и у наслов једне од песама унета реч октава – „Октаве о лету”. И кад се нешто пажљивије погледају песме са овом врстом строфе (а у књизи *Писмо* их је укупно седам), види се да су неке од њих („Похвала несаници”, „Октаве о лету”, „Носталгија” и „Записано над једним стихом”) и тематски блиске, упркос томе што је песма „Записано над једним стихом”, као и сонет „Никада самљи”, постављена на цитатну подлогу, семантички уведена у простор који је, барем у основним елементима, засновао шпански песник Блаз Де Отеро. А шта је то што повезује четири песме испеване у октавама? Најкраће речено, повезује их један врло стари песнички мотив, који срећемо и код неких наших романтичара (Бранко Радичевић, Ђура Јакшић, Јован Јовановић Змај, Лаза Костић), али, нимало неочекивано, и код песника који су, макар по склоности мистичном, блиски романтичарима, код симболиста (Владислав Петковић Дис, Јован Дучић, пре свих других). Тај мотив би се, уз много упрошћавања, могао одредити као слутња, као имагинативни продор у просторе изван емпирије, тачније речено, изван за њу везаног искуства, односно то је оно стање чије су основне одлике унете у стих: „Што само слути будуће, а не зна”. А да је један такав мотив могао бити близак Ивану В. Лалићу показује и то што је он у својој „Белешци о поетици” навео дефиницију поезије

коју нам нуди Готфрид Бен: „Писање поезије јесте уздизање ствари до у језик непојмљивог” (Лалић 1994: 46).

У „Октавама о лету” то „уздизање ствари до у језик непојмљивог” се огледа у повезивању свега онога што имагинативно кретање може да усмери ка метафизичком доживљају времена (а треба ли додати: тај доживљај времена је код Ивана В. Лалића, увек, у највећој могућој мери, повезан са самом људском судбином): „Кад већ почетком лета сенка чврсне / И протка јуни као жила мрамор / Тад знаш да лето рано ће да прсне / Изнутра, и да предвоји се само / О Илиндану...” Осећајући, једном речи, промену у самом ритму постојања, онај „тајанствени ход времена”, о коме је, поводом песме „Поноћ” Ђуре Јакшића, говорио Љубомир Недић, лирски субјект у песми Ивана В. Лалића каже: „снаге истоврсне / Напете некад твоје конце држе; / Сад пуштају их бестрасно, све брже”. А у Јакшићевој песми се управо „непојмљиво” помаља из времена, јавља се у поноћном амбијенту, и претвара у подлогу за дијалог са умрлом мајком. „Тајанствени ход времена” омогућава да се, толико је то већ и очигледно, мења/преображава оно што су романтичари радо описивали и што се код њих увек може препознати као природа, која и сама, у процесу мистичне трансформације, постаје оно из чега се испреда градиво људског живота. Лирски субјект у песми Ивана В. Лалића, пролазећи маштенски кроз све ситуације у којима човек осећа да је: „И одступницу предао у залог / Одсутној некој милости”, да се, другим речима, потпуно препустио ономе што му неумитношћу судбине стиже из самог времена, долази и до једне особене визије онога што се смешта на крај, што је, другим речима, слутња нестанка: „А срце мотри за крилатом петом / Гласника, мери размак и брзину; / И слуша крике ждралова што плину / У магли мрака, мокрим мимолетом”.

А то што песма „Октаве о лету”, песма у којој се појављује наговештај гласника који, више од свега, може бити гласник смрти, непосредно претходи песми „Носталгија”, никако не треба схватити само као конвенционално питање композиције једне песничке књиге, пошто је више него очигледно да постоје и одређене тематске подударности у овим песмама. „Носталгија” је написана 10. фебруара 1992, а објављена је у збирци *Писмо* (1992):

Можда је био ветар, који склизне
Чујно, ко нападали снег, са грана,
А можда помак пламена што лизне
Ивицу листа јесењег платана,
Ил можда дух залутао у собу
Кроз закључана врата празног стана,

Ил давно лето макну се у гробу –
А можда је то била она Ана;

И звук и слика, мало асинхроно
На позадини августовског злата;
Глас из даљине, као ситно звоно,
Зуј бумбара у чашки суноврата;
Покрет тек уобличен, а већ плине
Ко кварна светлост, ко фатаморгана,
Видљива пена на рубу празнине –
Да, можда је то била она Ана;

Ана из књиге коју ветар листа
у трави, поред заспалог читача;
Ана из раја што накнадно блиста
Удаљен иза пламеног мача;
Ана, кнегиња оградe балкона
Над језером, у чипки пузавице,
Ана у пени чипке свог жипона,
Брбљавој прози своје реченице –

Случајности се у сећање слежу
Ко шећер на дно неопране чаше;
Ситнице само чине равнотежу
Том убрзању пролазности наше.
Можда је био ветар, можда киша
Заостала у сећању платана;
Можда је хтела смрт да ме преслиша,
А можда је то само била Ана.

Песма започиње мотивом недоумице око садржаја онога што долази из времена, односно спољашњег света: „Можда је био ветар, који склизне / Чујно, ко нападали снег са грана, / А можда помак пламена што лизне / Ивицу листа јесењег платана”. Укључујући у своју интерпретацију и друге могућности (да се кроз тај звук, у ствари, оглашава „дух залутао у собу / Кроз закључана врата празног стана”; али допуштајући и могућност активирања кретања ка другој временској равни: „Ил давно лето макну се у гробу”), лирски субјект, сасвим је то очигледно, том изненадном кретању, за које још не зна да ли је стварно или је у питању нешто у самој основи машинско, извор тражи и у душевном стању, у садржају сопственог душевног живота (а том животу обележје дају успомене, сећања на „ону” која се, очито, издваја међу другим

женским бићима: „А можда је то била она Ана”). И тако је у песми Ивана В. Лалића образована основна дихотомија, оличена у два семантичка поља: на једној страни је све што се збива или се могло збити у свету око лирског субјекта, а на другој страни је Ана, замишљена као из успомена захваћена контратежа свему што је, у мањој или већој мери, егзистенцијално/емпиријско, што заиста може бити ту.

Када се погледају и друге песме Ивана В. Лалића, а посебно оне из књиге *Писмо*, лако се види да је реч о песнику коме летњи пејзаж врло често представља повод за имагинативне узлете (ако по страни оставимо „Октаве о лету”, као песму у којој је то више него очигледно, тако је, примера ради, и у песми „Похвала несаници”, у којој се, у једном посебном душевном стању, исписује „читава повест о будућем лету”, али и у песми „Записано над једним стихом”, песми у којој је реч о некој разоритељској сили која се објављује из самог срца времена – „Упорне кише, благе киселине, / Боже мој, ево нагризају лето”). И да би временска подлога песничке визије у песми „Носталгија” била конкретизирана у потребној мери, каже се, у једном високо метафоризованом опису, да се све одвија „На позадини августовског злата”. А представљајући оно што би Настасијевић назвао „бивањем у стварима самим” („И звук и слика, мало асинхроно / На позадини августовског злата; / Глас из даљине, као ситно звоно, / Зуј бумбара у чашки суноврата”), укључујући у песнички опис нешто што је тешко конкретизовати, нешто чији се облик, у исто време, и помала и губи („Покрет тек уобличен, а већ плине / Ко кварна светлост, ко фатаморгана”), нешто што се указује у готово несхватљивом облику, на самој ивици досега перцепције („Видљива пена на рубу празнине”), лирски субјект ће опет све то да конкретизује и мењајући одједном семантичко поље, прећи ће, са онога што је могао видети и чути, на оно што само наслућује: „Да, можда је то била Ана”.

И пошто је и у завршном стиху друге октаве Ана добила средишње место, пошто је, још једном, баш она основно средство за тумачење свега што се збива, морало се приступити некој врсти конкретизације представе о њој. Читава трећа октава је, отуда, и претворена у настојање да се каже ко је Ана и у којим то сферама треба трагати за њом. То што Ана може бити „из књиге коју ветар листа / У трави, поред заспалог читача” и то што она може доћи „из раја што накнадно блиста / Удаљен иза пламеног мача”, једнако као и то што она може бити „кнегиња ограде балкона / Над језером, у чипки пузавице” и што се може наћи „у пени чипке свог жипона / Брбљавој прози своје реченице”, може да, више од свега, упућује на онај тип постојања о коме и Дучић говори у песми

„Залазак сунца” („Опет једно вече... И мени се чини / Да негде далеко, преко трију мора / При заласку сунца у првој тишини, / У блиставој сенци смарагдових гора – / Бледа, као чежња, непозната жена, / С круном и у сјају, седи, мислећ на ме...”), претварајући такву егзистенцију у подлогу за један сасвим особен опис простора („Пред вртовима океан се пружа, / Разлеће се модро јато галебова; / Кроз бокоре мртвих доцветалих ружа / Шумори ветар тужну песму снова”), простора чији је садржај у тој мери естетизован да и не може припадати свету емпирије, као што ни та жена не припада сфери емпирије, већ је њено место постојања оно што се назива евокација, песничка визија, или душевно стање, како би рекли симболисти.

Нема никакве сумње да Ана из песме „Носталгија”, поред тога што настаје у чину евокације, долази и из високо естетизоване сфере (она је „из књиге коју ветар листа”, она је „из раја што накнадно блиста”, она је „кнегиња оградe балкона [...] у чипки пузавице”, она се оглашава и тако што се објављује кроз „брбљаву прозу своје реченице”), што, добрим делом, указује и на њену улогу у Лалићевој песми, улогу која се јасније види тек у завршној октави. У тој октави је, најпре, реч о томе како „Случајности се у сећање слежу / Ко шећер на дно неопране чаше”, а онда се јавља један у поезији Ивана В. Лалића изузетно важан мотив: „Ситнице само чине равнотежу / Том убрзању пролазности наше”. Укључујући у песму „Носталгија” мотив протицања времена, старински речено, мотив романтичарима тако важне пролазности и живота и сваке овоземаљске лепоте и дајући том мотиву и другу језичку одору, иначе честу у бројним песмама овог песника (*убрзање*), Лалић је припремао подлогу за увођење још једног изузетно важног мотива. А тај мотив, уведен после тако пажљиве припреме, мења наш доживљај песме. Наиме, после стиха: „Можда је хтела смрт да ме преслиша”, сви семантички тонови у песми добијају ново средиште, почињу да се везују за нешто што, својом подразумеваном страхотом, свакој ствари и сваком доживљају мења садржај. Ако се, дакле, у свему што лирски субјект чује и види оглашава и смрт, а (како Рилке каже у песми „Искуство смрти”, у преводу Б. Живојиновића: „Тајна је ово одлажење, које / за нас је вечно немо” и свесни да морамо отићи: „Ми настављамо своју глуму”), онда је песма „Носталгија” један облик конкретизације слутње онога што мора доћи и што је, само по себи, страшно, толико страшно да нам је потребно неко уточиште.

Имајући у виду то да оглашавање смрти никако не може да се одвоји од онога што је тајанствено у самом начину оглашавања, у мистичном кретању од „звуча и слике” који се јављају „асинхроно”,

Иван В. Лалић је прибегао једном оригиналном решењу. И он је, као што је то пре њега и из других разлога, урадио Јован Дучић, ономе што је страшно придодео и оно што потиче из успомена и што је високо естетизовано, чак толико естетизовано да је немогуће у свету саме егзистенције. Сврха тог додавања је била у настојању да се читаоцу понуде две семантичке перспективе: или се, из самог средишта нечега необјашњивог, огласила смрт или се, у том истом тренутку, нуди једна у врхунску лепоту заоденута илузија/сећање („А можда је то само била Ана”). Нема сумње да нам је лирски субјект у песми „Носталгија” тако омогућио да „настављамо своју глуму”, да сенку смрти која је увек уз нас покријемо сликом неземаљске лепоте која долази из успомена. И из свести да нас чека само оно од чега бежимо и пред чим се склањамо, у свет успомена се и рађа „носталгија”, рађа кретање ка ономе што ће, у суштини, остати изван поља саме егзистенције, било као слутња, било као успомена.

ИЗВОРИ

Лалић 1994: Иван В. Лалић, „Белешка о поетици”, *Повеља*, Краљево, број 3–4, 45–47.

Лалић 1992: Иван В. Лалић, *Писмо*, Београд: Српска књижевна задруга.

Др Радивоје Б. Микић

Редовни професор

Филолошки факултет Универзитета у Београду

radivojemikic@gmail.com

СЛАЂАНА ЈАЋИМОВИЋ

БЛАГОСТ И БОЛ

„Млада жена са виолом”, *Писмо* (1992)

Песма „Млада жена са виолом” написана је 12. јула 1989. године, а објављена је у збирци *Писмо* (1992) Ивана В. Лалића и то, свакако, не случајно, као претпоследња у њеном трећем делу који започиње песмом „Voyage philosophique”, наставља се песмама „Грчка грнчарија”, „Вежба”, „Три снимка клипера Cutty Sark” и завршава десетоделним „Strambottima”. Због чега је песник баш ове песме сврстао у исту целину и шта је оно што би им, бар у удаљеним тачкама њиховог смисаоног распона, било заједничко? За прве четири песме могло би се рећи да спадају у онај круг Лалићевих песама чији је стварносни подстицај извесно путно искуство, односно да је незавичајни простор или мотив из удаљене културе повод да се на начин близак модерној поезији успостави дијалог са митом или културно-историјским наслеђем и преиспитају њихова значења у контексту савремене цивилизације. За „Strambotte” то не можемо закључити – у питању је једна од најлепших љубавних песама испеваних на српском језику, сва у меланхоличном преплитању прошлог и садашњег, самоће и заједништва, самопреиспитивања и „говора душе с душом”. „Млада жена са виолом” може се читати и као својеврсна копча између ових песама. Уколико следимо линију започету у првим песмама, може се, с мало учитавања, помислити да се концерт којем присуствује лирски субјект десио на неком путовању, а с друге стране, *сусрет* са младом женом отвара простор снажном доживљају препознате искомске блискости у непознатом бићу. Концерт, позван насловом и првим стихом, у ствари, и није од пресудне важности, нити је битно где се он одвија, нити је музика оркестра оно што

је предмет лирске инспирације¹. Музика заправо и престаје онда кад почиње песма:

Didn't I dance with you once in Brabant?
Two Gentlemen from Verona

Једно од лица у оркестру, наглом
Вољом тренутка изоштрено јасно
У фокусу; то лице што се сагло
Лако над звучно тело благогласно

Виоле боје тамног меда; лице
у овалном оквиру дуге косе
Што ко да хоће да окрзне жице,
Овлаш, кад увис крене гудало се,

Лице од косе и очију; усне
Само су осмех прорезан у плоти;
Одакле знам га? У сећању гусне
Обрис у сличној, стишаној лепоти

На зиду неке цркве, ил музеја,
у сали кватрочента; или мање
Патетично: у тишми града, где је
у мноштву лица нагло обасјање –

О драгоцену мало чудо света
Коме се жиле чудотворне суше:
Та жена која памтивеком шета
у разнобојним хаљинама душе,

Сада у оркестру, у трећем реду
Осмехом сенчи звукове виоле;
Та слика-додир, још један у следу
Додира који милују и боле.

Сугестиван мото којим се читалац уводи у лиризацију својеврсног епифанијског искуства – *Didn't I dance with you once in Brabant* (*Да ли сам с Вама њлесао једном у Брабанџу?*) – стих је

¹ Треба поменути да је Иван В. Лалић, како је за себе говорио, био „страшни конзумент музике” и њен изузетни познавалац (Лалић 1997: 299), те да су многе његове песме посвећене доживљају и промишљању феномена из области музичке уметности (видети више у Петровић 2007: 345–365).

из Шекспирове комедије *Ненабрађени љубавни џируд* који, једно за другим, изговарају Бирон и Розалина када се први пут сретну, препознају и залубе једно у друго. Ма колико на први поглед изгледала удаљена Шекспирова комедија препуна духовитости, врцавих игара речи, па и скаредности, од сетних Лалићевих стихова, једно им остаје заједничко: мотив препознавања двоје људи којима је судбина да се сретну – било то заувек или само за један тренутак на концерту. Сусрет се дешава изван простора очекиваног и подразумеваног – „нагла воља тренутка” је знак искошења перспективе, окидач којим се музика оркестра помера у сасвим други план, утишава као по унутарњем налогу, а и звук се повлачи пред сликом толико снажном да се при сусрету са њом помера биће песничког субјекта. Премештање фокуса са концертне дворане и музике којом је обухваћена на неименовану младу жену стопљену са инструментом, тренутак је у којем се у свести и памћењу онога који пева зауставља временска линија задата музичком композицијом, и блесак суочавања са женским ликом осенченим осмехом помера простор певања на унутрашњи план суочавања са лепотом и самим собом.

У прва четири катрена, у којој су музику оркестра преузели мајсторска опкорачења и риме Лалићевих једанаестераца², читалац се лирски уводи у оваплоћење својеврсног синестезијског удара *слике-godира*, односно визуелне фасцинације издвојене *вољом џиренујка* која у посматрачу из публике буди искуство већ доживљеног: јединствене лепоте упознате већ у некој другој ситуацији, издвојене у својој посебности коју само ретки умеју да препознају и осете као тактилну сензацију, што у души активира особено духовно искуство. Можда није случајно ни то што се из оркестра издваја управо жена са виолом. У питању је оркестарски инструмент за који нема много соло литературе, а која нити има могућности виолине, као ни раскошни тембр виолончела. Млада жена са виолом је неко ко потпомаже солисту, али се никада не може посебно истаћи (отуда њено место у трећем реду) – осим у доживљају лирског субјекта. Њен лик ће у свести онога за којег је фокус померен, а музика стала, покренути низ флешбекова, или, боље

² Најчешћи везани стих у поезији Ивана В. Лалића је управо једанаестерац, са цезуром која је најчешће иза петог слога. У *Писму* су из поменуте треће групе песама уз „Младу жену са виолом” у једанаестерцу испеване још три песме: „Voyage philosophique”, „Три снимка клипера Cutty Sark” и „Strambotti”, а у овом стиху уобличене су и неке од других антологијских песама из исте збирке („Море”, „Шапат Јована Дамаскина”, „Пиета”, „Равнодневица”, „Никада самљи”). Више о овоме видети у тексту С. Париповић „Версификација Ивана В. Лалића” (Париповић 2007: 193–212).

рећи, активирати за Лалића типично јединство места и времена које постоји синхроно – не тече, не пролази, већ се прошлост и будућност сажимају у садашњости. У „стишаној лепоти” младе жене, певач у магновењу препознаје лик са ренесансне фреске који га је лепотом узнео у некој цркви или музеју. Или, као да прекоревала себе, употребљавајући израз *йаишеиично* у колоквијалном смислу (не у значењу *сiтрасiйвено*, већ пренаглашено до кича): „На зиду неке цркве, ил музеја, / У сали кватрочента; или мање / Патетично: у тишми града, где је / У мноштву лица нагло обасјање”. Дакле, озареност лепотом не проистиче нужно из простора њеног уметничког уобличења него и из сасвим профаног искуства градске гужве, из које се оно што је стишаном лепотом уздигнуто изван просечности могло, такође, да се изоштри вољом тренутка, односно да дотакне осетљива чула посматрача у помереном фокусу.

На тај начин млада жена са виолом задобија статус ванвременог женског бића („та жена која памтивеком шета”) чију су јединствену лепоту само ретки кадри да истински препознају и доживе. „Драгоцено мало чудо света” сведочанство је пуноће и благиности постојања које се доживљава у епифанијском сусрету са лепотом. Значење ове синтагме може се двоструко схватити. С једне стране, њом се означава благородност исконске лепоте препознате у младој жени у трећем реду оркестра.³ С друге стране, када се исказ сагледа у контексту стиха који следи – „драгоцено мало чудо света / Кома се жиле чудотворне суше” – јасно је да је малим чудом именована не лепа жена већ снажан озарујући лични доживљај који је њена лепота изазвала у оном ко је посматрањем препознаје. У последња два катрена, у којима је ритам промењен изостанком опорачења која одређују претходне четири строфе, фокус се поново помера – овога пута са жене са виолом на онога који је посматра и за кога су у тренутку стали и музика и време. Последње строфе Лалићеве песме плави меланхолија и епифанијски осећај уквршта се са интензивним и сетним осећањем сопствене пролазности. И јасно је да онај ко издваја младу жену са виолом из мноштва лица у оркестру није више млад човек и да му је и на тај начин „млада” жена опонирана као нека препозната, али недоступна вредност.

У овој песми сачињеној од тананих прелива значења суочавањем са лепотом која буди чула је истовремено и суочавање са самим

³ „Биће да је сећање на тај тих и узвишен, леп и савршен, складан и јединствен, свакако чудестан лик младе жене – пореклом из дубљих, заумнијих и исконских слојева душе. И у томе се налази 'драгоцено мало чудо света', срећа или усхићење, препознати немир или откривена лепота – који претходе истинској емоцији и истинској поезији” (Лакићевић 1996: 188).

собом. Чудотворна снага лепоте није у тренутку песничке садашњости ту да пробуди страст и узбуђење пред лепим бићем него да подсети на снагу некадашње пуноће животних узлета који се активирају у сећању истовремено са свешћу да се до њих више не може доћи. Отуда је *слика-godur*, односно призор лепоте које буди биће оног који је препознаје и враћа га дубљем и интензивнијем доживљају *чуда свейа*, додир који „милује и боли”. Благодот која долази из осмеха младе жене, јер осмех је тај који је облачи у „хаљину душе”, јесте она дирљива нежност која песника припрема и уводи у оно што неминовно долази. Песнички субјект Лалићеве песме нема више времена за потпуно остварење судбинске блискости младих љубавника призваних Шекспировим стиховима из мотоа песме.

Права песма је увек плод личног улога и то читалац неминовно препознаје и у Лалићевој „Младој жени са виолом” – „Бели завој испод којег, ако је песник аутентичан, осећате рану” (Јовановић 1995: 24). Говорећи о *Писму*, песник упућује на промењену позицију онога који пева, а која се не да пренебрегнути: „Ову књигу, сложићете се, није могао написати песник у цвету младости своје. Квалитет оне носталгије која је [...] прожима, неспојива је са младошћу, а лирско ја у цивилном животу има личну карту, са уписаном годином рођења, негде са краја прве трећине столећа.” (Јовановић 1995: 20). Синестезијски судар *слике-godura* истовремено је и драгоцен, благородан и утешитељски, али и болан јер прожима епифанијски тренутак узлета дубоком меланхолијом. Још један додир у следу ту је да помилује, на трен пробуди бившег младића, згусне доживљај лепоте у ненаданом тренутку, али и да га суочи са сопственом пролазношћу.

ИЗВОРИ

Лалић 1992: Иван В. Лалић, *Писмо*, Београд: Српска књижевна задруга.

ЛИТЕРАТУРА

Јовановић 1995: Александар Јовановић, *Порекло њесме: девей разјовора о ѡезији*, Ниш: Просвета.

Лакићевић 1996: Драган Лакићевић, „Хаљина душе”, у: *Једна ѡесма: ојледи из срјске ѡезије*, Приштина: Григорије Божовић.

Лалић 1996: Иван В. Лалић, *О ѡезији*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Париповић 2007: Сања Париповић, „Версификација Ивана В. Лалића”, у: *Посѝ-симболѝсѝичка ѝоеѝѝика Ивана В. Лалића*, ур. Александар Јовановић, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Петровић 2007: Предраг Петровић, „Између музике и смрти: Лалићеве песме о Моцарту”, у: *Посѝсимболѝсѝичка ѝоеѝѝика Ивана В. Лалића*, ур. Александар Јовановић, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Др Слађана В. Јаћимовић
Редовни професор
Учитељски факултет Универзитета у Београду
sladjana.jacimovic@uf.bg.ac.rs

БОЈАН МАРКОВИЋ

ФРАГМЕНТ И ФАНТОМ ЛЕПОТЕ

„Фрагмент”, *Писмо* (1992)

Песма „Фрагмент” написана је 9. VII 1989, а објављена је у збирци *Писмо* (1992), у њеном четвртном циклусу „Хексаметри”:

Делимично по Пингару

Лепота која твори све сласти смртницима
Истину ће да твори од оног што је лажно –
Само будућност може поуздан бити сведок.
А о боговима, богами, само добро:
Истина ту је излишна, сумњива, опасна чак.
Зато и певам то лето нејасних богова пуно,
Метафорама га китим и позлату му стављам
Од истањених речи. А болесно је лето,
И болесно је море и ваздух што га дишем,
Бушан је плашт планете. Свеједно, певам лепоту
По сећању и можда по некој инерцији, што је
Сећању сестра близанка; обману дакле певам
У некој упорној нади да ће будућност једном
Посведочити да је обмана била битна
У свету сувише стварном, а да би истинит био,
У свету сувише лепом, а да би био стваран.

Песми се може приписати одређена аналитичко-есејистичка податност која потиче, макар у одређеној мери, од њене *фрагментарне* тематске ситуираности, јер тема коју узима за свој „фрагмент” јесте веома широко рефлексивна (филозофска) и да би на њу

одговорила песма нужно нуди (само) један краткотрајан ритмички сажетак свевремено уприсутњеног питања живота и писања. Оваква отвореност песме даје надасве широко поље да се њен тумач самосвојно интерпретативно размахне, кад када грешећи тиме што постаје одвише удаљен од песме која је предмет анализе, те је његов текст пунозначнији тек на маргинама приметне песме. У овој песми збирке *Писмо* Лалић спонтано изједначава песništvo са певањем о лепоти, чиме *расцрпана* о лепоти задобија већи поетички значај. Песма „Фрагмент” одише „класицистичким” духом, значењски и мисаоно се чини семантички прегнана, њен крај је мистичан и сложен у својој истовременој јасности, што представља једну од Лалићевих поетичких доминанти, која упозорава да се у критичарском раду о овој поезији многи олако донесени судови не подразумевају. „Класичност” не производи само из „делимичног” упућивања на Пиндара, нити из подражавања форме (хексаметар) већ из повишеног реторског високомодернистички интонираног склопа. Показаће се како песма „Фрагмент” заслужује истакнутије место у песниковом опусу, односно како је треба назвати, једном од Лалићевих „аутопоетичких”.

Лалићева напомена¹ исписана у рукопису која може бити од значаја за разумевање песме „Фрагмент” додатно указује на тему, али и на смисао целине песме који ауторовом интенцијом треба да буде коначно досеђнут. Ова белешка читаоца усредсређује на Пиндаров глас који изриче све речено у Лалићеву песми. У њој Пиндар има вишеструку улогу: најпре као антички узор, затим служи као персонификација песника уопште и песничког посла, али је и Лалићев дијалогски контрапункт остварен у односу према подтексту – првој Пиндаровој епиникији. У првом случају, на формално-семантичком плану остварила се песникова тежња „за идеалним уравнотежењем одређеног исказа, за сажимањем експресије” (Делић 2007: 32), условно „класицистичког” типа. Песма „Фрагмент” шири и продубљује Лалићев доминантни тематско-мотивски круг окупиран антиком и медитеранским светом и културом. У другом случају, Пиндаров глас у песми по инерцији метафоричког актуализовања и универзализације постулира проблем песничке истине у контексту савременог поетског изражавања и мишљења. Међутим, метафоричким преношењем Пиндаров проблем смисла песничког стварања односи се и на неопходност разумевања „шта је важно, битно у метежу живота”. У супротном, ова

¹ „Делимично по Пиндару” / „Фрагмент”: „Пиндар: песник треба да уочи, ухвати, сачува пролазни божански тренутак; открије, изрекне шта је важно, битно у метежу живота” (Лалић 1997: 265).

песма би била искључиво упућена песницима. У трећем и најсложенијем значењу, Лалић ће парафразирати Пиндарове стихове и интерпретирати коментар песника „изврнутим редоследом у односу на редослед стихова у Пиндаровој епиникији”, где „уоквирује формално поједностављену *йричу о свејџу* на умору” (Петковић 2007: 222). Пиндар својим стиховима *о украшеним йричама које шареним лажима обмањују* прекида тумачење мита о Пелопу и о Танталовом греху, чиме избегава преиспитивање кривице богова за прождрљивост. „Дакле, прича о боговима, који допуштају насилну смрт, овде се претвара у причу о човеку, који тежи незаслуженој бесмртности, за шта га сустиже заслужена казна” (Петковић 2007: 222). Управо Пиндар из песме „Фрагмент” рачуна на подтекст епиникије у којој је песник Пиндар прећутао истину и тиме оправдао крволочност богова. У Лалићевом „Фрагменту” је, као у Пиндаровом, избегнуто да се директно говори, али етичко и естетичко питање постаје главна преокупација песме.

На почетку песме је речено да је лепота она од које потичу сласти које служе смртницима и радују их. Тиме се разоткрива да није сасвим јасно и неминовно да лирски и сашаптавајући глас у песми припада смртнику. Могао би бити и божански, у збиру песнички, људски и божански. Лепота на себе преузима још један чин – она у истину претвара оно што је лажно. У основи, реч је о семантичком еквиваленту као када је у првом стиху речено да лепота „твори све сласти смртницима”. Истинито, које је каткада непријатно и без сласти, лепотом ће бити преображено у пријатно и од сласти радосно, док њена *лажност* не представља никакво пресудно својство за смртника који је тада види као истину. Наравно, све док то чинодејство лепоте може да траје и док се види *као истинијџо*, а противно томе само будућност „поуздан сведок може бити”. Ако је само будућност сведок, односно време које ће тек протећи и премашити смртног смртника и његову смрт, онда ће истина творена од „оног што је лажно” бити задуго важећа. До тада, док будућност не постане сведок, о боговима треба говорити само добро. Дакле, изван категорија истинитог и лажног, само добро, односно зацело лепо.

Док је реч о лепоти, „Истина ту је излишна, сумњива, опасна чак.” Лалић сведочи да слављени грчки песник ода није идеолог и/или идеалиста који не види да и богови (тј. они код којих је власт) опако греше у својој несавршености и да се разоткривају пред песницима и људима да нису онакви какви би требало да буду, већ какви јесу. Песник који (о)пева лепоту, а о боговима изриче само добро, није се подао угодностима конформизма, што засигурно

може бити мисао смртних и сладострасних. Дакако, легитимна, јер се истина не препоручује као пожељна. Ипак, истина у поезији је сувишна, не због објективно постојећих опасности које доноси њена политичност – а ње су и Лалић и Лалићев Пиндар свесни када се благо (само)иронично и духовито осврћу на то да о боговима треба „богами” само добро већ због превасходности лепоте која еманира и од истинитих и од лажних ствари и од ствари истинитих преточених из лажних, без разлике. Истини је иманентна угроженост у свету, те ако је лепота једино важна, онда је од секундарног значаја порекло истине у лепоти. Свет је сувише леп да би уз то био стваран, дакле „не сасвим истинит”, стога што је сувише стваран, закључује се с краја песме.

Парадоксално, стихом који опомиње да о боговима треба певати „само добро” се детронизује божанска природа и већ антиципира њихов губитак бесмртности, односно нестанак многобоштва, стога што се пореде и изједначавају са свим смртним људима (мртвима) о којима, по обичају, такође, треба говорити *само најбоље*. У контексту овакве ненаметљиве поредбене интервенције усложњава се значење мита о Танталу, који делећи људима божанско пиће и храну, смртнике чини бесмртним, због чега мора бити кажњен. У миту, Танталовом жртвованом сину Пелопу богови поврате живот чиме се показује њихова моћ и поседовање полуга бесмртности, док је у песми скривање истине о боговима увод у детронизацију и нестанак „нејасних богова”. За разлику од мита где људи и богови бивају изједначени у бесмртности, у песми из *Писма* се сугерише изједначавање богова са људима у смртности једних и других.

Осим самоироничног знака, речце „богами”, песник је свестан да супротно истини стоје лаж и заблуда. Одакле онда песништво на супротној страни од истине, контрастивно супротстављено истини о свету који је у перманентној кризи, како у Пиндарово време тако и у Лалићево? „Тематски бином” лето–море не симболише срећно остварење живота тела и духа. Метафора бушног плашта планете, која потиче од одређених антрополошки маркираних представа неба, поетски сведочи универзалну поквареност. Међутим, песништво није на месту заблуде већ обмане. (Само) обмана је песников разлог певања метафорама лета „нејасних богова пуно”, и ту обитава Лалићев аутопоетички став *par excellence*. Метафоричка значења у песми „Фрагмент” се разумеју и као стилски украс („китим и позлату му стављам”), док насупрот стилогености песничких исказа остаје стварно стање („болесно је лето, / И болесно је море и ваздух што га дишем”), оно које прекрива

„плашт” *исџањених* речи. Метафоре су од речи истрошених у својим референцијалним значењима и испражњене од истинске моћи да промене случај *болесној леџа, мора и ваздуха*, свеједно што могу да служе декоративној функцији. Упркос томе, метафорички језик одбацује материјалистичко депримирајуће стање света у/о коме се пева и остаје истрајан у опевању лепоте. Лако доступна и значењски предвидива метафора *буџиној џлаџија џланеџе* као *исџањене* речи треба да укаже на функционалну недовољност метафоричког својства *кићења* и *џозлађивања* у релацијама препознатљиве лирске осећајности и дискурзивности.

Обмана је уписана на још једном месту – у језику – она је инхерентна језику који у песништву служи да говори о лепоти. Она се састоји у чињеници да се песници оглушују о људски идеал „чистог језика” слутећи у њему фантома који би избегао пуку договорену конвенционалност, референцијалност у којој нас речи предају стварима, чиме би језик човека ослободио њега самог, како пише Мерло-Понти у есеју „Фантом чистог језика” (Мерло-Понти 2016: 70–75). Дакле, песник хоће *неџиџо груџо* од језика, оно изван језика што фиксира извештан број транспарентних односа, изван језичког установљавања, више од симбола који сами по себи не кажу ништа и који никада неће говорити више него што им се конвенцијом дозволи. Управо сећање на лепоту, „по некој инерцији [говора? – Б. М.], што је / Сећању сестра близанка”, највише је што се може досегнути док се служимо конструкцијама речи које не дочаравају и не исказују изопштени вишак од целине истине, „вишак оног што се жели рећи у односу на оно што се каже” (Мерло-Понти 2016: 72).

Песникова обмана на коју самовољно пристаје јесте управо прегнуће да се о стварима недокучивим, какви су лепота и други фантоми, изрази ограничавајућим симболичким средствима „чистог језика”, што сва искуства доводи не даље од система иницијалних кореспонденција, дакле, до унапред инструментима предодређеног неуспеха. Међутим, суштина није у самом (не)успеху, већ „у некој упорној нади” о битности обмане да се може указати макар фрагмент фантомског бића кроз језик песме.

ИЗВОРИ

Лалић 1997: Иван В. Лалић, *Сџрасна мера (Сџрасна мера; Писмо; Чеџири канона)*, Дела Ивана В. Лалића, том III, редакција и приређивање Александар Јовановић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

ЛИТЕРАТУРА

- Делић 2007:** Јован Делић, „Лалићев дијалог са савременом српском поезијом – ка експлицитној поетици Ивана В. Лалића”, *Посџсимболистџичка џоеџика Ивана В. Лалића*, зборник радова, ур. Александар Јовановић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 19–58.
- Мерло-Понти 2016:** Moris Merlo-Ponti, *Sezanova sumnja: Oko i Duh i drugi ogle-di o umetnosti*, Beograd: Službeni glasnik.
- Петковић 2007:** Ана Петковић, „Античко наслеђе у поезији Ивана В. Лалића”, *Посџсимболистџичка џоеџика Ивана В. Лалића*, зборник радова, ур. Александар Јовановић, Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 215–230.

Др Бојан М. Марковић

Доцент

Учитељски факултет Универзитета у Београду

bojan.markovic@uf.bg.ac.rs

МАРКО М. РАДУЛОВИЋ

ПЕВАЊЕ И ВЕРОВАЊЕ

6. песма „Првог канона”, *Четири канона* (1996)

Своју последњу збирку *Четири канона* (1996) Иван В. Лалић је написао непосредно пред објављивање (6. октобар – 20. децембар 1995. године), а „Први канон” за само недељу дана (6–13. октобар). Дана 12. октобра написана је 6. песма, а као и у друге три одговарајуће песме ове збирке, у њеној основи је 6. библијска песма (молитва пророка Јоне у утроби кита, Јона 2. 3–10):

Тај силазак у топлу зиму, у трбух велике рибе,
Три дана и три ноћи у том светлосном мраку
Послушног звера (овде гутач и прогутани
Истој намери служе), подразумева један
Практичан савет: кад треба, вичи; кад треба, завапи,

Без обзира на лошу акустику; онај који те слуша
(Ако те слуша) очистиће сметње на везама.
Захвалним дакле гласом ти му принеси жртву,
Испуни што си заветовао, јер спасење је
У Господа; он живот вади из јаме, то знаш.

Завапи дакле, завапи својски из дубине
Утробе риље и утробе своје, претежно људске;
Јеси ли када слушао крике великих птица
У делти Дунава? Од њих задрхте трске,
Та зелена коса мочварних плићака. Тако завапи.

Јер само тако, можда, још ћеш да угледаш
Свету цркву Његову (како пише у књизи),

Јер она је одредиште молитве твоје, твог крика.
Па да сретни расплет фабуле изнова буде
Заповест риби да те избљује, као Јону,

На обалу да те избљује, на земљу, на нову,
Коју осветљава венац од дванаест звезда на глави
Жене из књиге писане на Патмосу; па лези
На жало, потрбушке, и зари прсте у шљунак,
Да се одмориш мало, пре нове заповести.

*

А ти, коју сам гледао у Студеници
Како те анђели и лавови кротко дворе,
Теби похвалу служим у михољско лето –

Радуј се, заточнице, радуј се, звездо мора,
Радуј се, ти смртна, бесмртно освећена –
Радуј се, нова земљо, коју назирем, смртан.

Оно што 6. песму „Првог канона” донекле издваја од осталих песама *Четири канона* јесте извесна форма (унутрашњег) дијалога/обраћања на којој она почива. Наиме, готово од почетка па све до строфа у којима се прославља Богородица ова је песма обликована у виду својеврсне (поетске) поуке.¹ Већ у првој строфи у благо хумористичком тону истиче се „један практичан савет” *погразумеван* у причи о Јони: „кад треба, вичи”. Тај савет се потом развија све до строфа посвећених Богородици прерастајући тако у одговарајући поглед на свет. Шта нам тај поглед казује и како је повезан са Лалићевом поетиком?

У опасности у којој се нашао, Јона би заиста требало да виче, односно запомаже. Постоји само један проблем: старозаветни пророк се налази у утроби велике рибе, па је могућност да га неко чује готово искључена. Због чега би онда он ипак требало да виче? Одговор на ово питање изграђен је око сугестивног аутоцитата: „Онај који те слуша / (Ако те слуша), очистиће *смейње на везама*” (курзив М. Р.). Чињеница да је реч о аутоцитату упућује на закључак да се синтагма „сметње на везама” не односи само на конкретну Јонину ситуацију већ указује на битан поетички став, односно

¹ Наравно, обраћање и унутрашњи дијалог, као и поетске поуке, присутни су и у осталим песмама *Канона*, али чини се да је ова песма у целини (не рачунајући последње две строфе) посвећена грађењу и преношењу такве поуке.

модел света који се наслућује у Лалићевим песмама. Њоме се, на-
име, изражава неизвесност комуникације између човека и Апсо-
лута/Творца, што је једна од основних егзистенцијалних ситуа-
ција у којој се налази субјект Лалићеве поезије из које проистиче
једна од њених главних тематско/поетичких преокупација: огла-
шавање/сведочење у добу/простору у коме се чини да Творац више
не поставља питања, односно када се, услед „сметњи на везама”
она не чују.

Коме је онда „практичан савет” приче о Јони упућен?

Метафорично схваћена Јонина ситуација подсећа на стање
које су религиозни филозофи означавали као *осми дан стварања*,
односно историјско време из кога је Господ наизглед одсутан. На
тај начин долазимо до једне од најважнијих фигура Лалићеве по-
езије Творца-који-(гласно)-ћути у овој песми представљене у виду
Творца-који-можда-слуша. Човек у историји, заправо, подсећа на
Јону у утроби велике рибе: место на коме се налази доводи у питање
саму могућност комуникације са Апсолутом, из чега се неминов-
но рађа питање: да ли било какво оглашавање (још) има смисла?
Старозаветни пророк је знао да ће га неко чути, иако није смео да
дозволи себи уверење да ће га и избавити, међутим, ономе коме
је „практичан савет” приче о Јони упућен, човеку/песнику у осмом
дану стварања, таква извесност није дата. Њему преостаје да веру-
је. На тај начин само оглашавање садржи у себи и „поверење” да
ће нас неко (ипак) чути. Ово је једна од темељних истина Лали-
ћеве поетике коју је он сажето исказао у одговору на једно питање:
„А што се тиче спаса, или спасења: када бих мислио, или осећао
да га нема – зацело не бих уопште писао песме” (Лалић 1997: 291).

Тако је прича о Јони у 6. песми „Првог канона” послужила Ла-
лићу као основа за конституисање одговора на једно од најдубљих
питања (сопственог) песништва: због чега се оглашавати ако је
мало вероватно да ће нас ико чути, односно када изгледа да нас
нико више ништа и не пита? Каква је природа и који је смисао
таквог оглашавања? Реч је о покушају конституисања одговора на
двадесетовековну варијацију гласовитог Хелдерлиновог питања:
чему њесници у оскудно доба?

Оскудно доба модерности обележено је метафизичким (кому-
никацијским) шумом услед кога се чини да Творац једноставно
ћути, чиме се доводи у питање смисао човековог одговарања као
задобијања сопственог оправдања. Међутим, чак иако Творац
ћути, то не значи да *можда* не слуша. Управо се ова могућност
истиче у шестој песми „Првог канона”. Отуда се Јони у утроби
велике рибе, као и човеку у *осмом дану стварања* отварају две
егзистенцијалне могућности: заћутати или *послајти сигнал кроз*

сїаїїшкѹ смейїни. Реч је о два става која је могуће заузети према животу: један се улива у „побуну која се артикулише у негацију” (Лалић 1997: 270), док други покушава „да свету каже Да”. Када се ови животни ставови пренесу на поетички план, онда они за Лалића не представљају тек избор између једног или другог типа певања, него ултимативни избор између непевања и певања. Дакле, фундаменталну поетичко/егзистенцијалну одлуку.

Пре него што се нашао у утроби кита, Јона је, такође, бирао између две могућности. Он је прво одабрао побуну у виду бекства и одбијања да испуни заповест Господа да пророкује у Ниниви. Боравак у утроби велике рибе, била је његова друга и последња шанса. Како човек у осмом дану стварања понавља Јонин образац? Како изгледа његова побуна/одустајање од задатка, а у чему је сдржана његова (друга) шанса?

У једном интервјуу Лалић је рекао: „Човек је сведок и саучесник онога што Шестов и Берђајев називају ’осми дан стварања’” (Лалић 1997: 290). Дакле, човек открива своје најдубље позвање у чињеници да је сведок и (са)учесник. Отуда се одустајање од повереног му задатка, огледа у одбијању сведочења/оглашавања и у свом екстремном виду саучествовања, што представља одустајање од живота самог. Такво опредељење представљало је за Лалића „искушење предности краћег пута” које је носило своје последице: „[...] Најмаштовитију казну / Данте је измозгао за самоубице, слутећи / Понор њихове увреде: оглушити се о позив / Вечне тишине, што упорно захтева одговор”. Овакво одустајање од комуникације оличено је у лику Џона Беримена у песми „Писмо Џону Беримену на вест о његовој смрти”. Лалић саосећа са америчким песником и његовом судбином, али јој као алтернативу достојну дивљења супротставља храброст „оних што остају спремни / Да и даље дају своје одговоре // И када уста што питају ћуте”, другим речима, онима који попут Јоне „кад треба, вичу”.

Управо у песми о Јони Лалић снажно истиче потребу за оглашавањем, чак и онда када није сигурно да нас ико чује. Тако је Јонина друга шанса, за човека у *осмом дану стварања* једина шанса и његов (*гомаћи*) *загаїїак*. Она се, заправо, темељи на поверењу у извесност спасења: „А што се тиче ’шансе’ – па ја све време у Канонима покушавам да певам ту шансу опстанка, коју, међутим, не доживљавам као шансу, него као веру у извесност обећаног спасења” (Лалић 1997: 291). Пророк Јона у утроби велике рибе тако постаје најдубља аутопоетичка слика и симбол којим се истовремено обликује песнички модел света, исказује дубоки (ауто)поетички став и заузима крајње егзистенцијално опредељење: верност сведочењу које није радња која се обавља тек из пијетета већ пред-

ставља крајњи (одрамбени) покрет који је на располагању субјекту у тренуцима највеће опасности: „Јер само тако, можда, још ћеш да угледаш / Свету цркву Његову (како пише у књизи).”

Молићвени крик. Јонино викање са почетка песме прераста у крик чиме се одвија покрет који води ка све већој егзистенцијалној озбиљности, да би се напослетку крик идентификовао са молитвом: „Јер она је одредиште молитве твоје, твог крика.” Дакле, оно што се на почетку означавало као викање, претворило се у крик као радњу која једина преостаје у тренуцима највеће угрожености, да би се на концу препознало као молитва чиме се, заправо, сугерише насушно значење и егзистенцијални значај који молитвено оглашавање има у човековом животу. Наиме, у осмом дану стварања, молитва је крик који покушава да успостави комуникацију са нечим што превазилази и ту молитву и саму историју. Тако су викање, крик и молитва у овој песми синонимни појмови који нам откривају темељну истину Лалићевог поетског света: „ван речи нема искупљења”. Говорити/певати/молити се то су начини на које човек учествује у историји. Управо зато Јонина ситуација, односно песничко тумачење Јониног удеса у овој песми поприма дубоко аутопоетичке и егзистенцијалне тонове. Реч је о оправдању (сопственог) певања, које је, заправо, оправдање (сопственог) живота.

Молитва је овде напослетку блиска песми. Управо у оном слоју у коме и једна и друга покушавају да успоставе комуникацију са апсолутом који их превазилази, како је њихову блискост одредио сам Лалић. Тако се певање, баш као и молитва, показује као трагање за спасењем. И у једном и у другом случају реч је, заправо, о говору који се јавља као *оно можда сјасоносно* на позадини саме суштине страшног са којом су суочени и Јона и човек у осмом дану стварања, а што је означено као „ужас (који – М. Р.) прети из ћутања Бога”. Стога се говор открива као најаутентичнија људска радња и човекова (једина) шанса за спасење. Аутоиронијски исказан „практичан савет” са почетка песме показује се тако као једна од најузвишенијих ствари коју човек може да чини. Реч је, заправо, о тренутку у коме се Лалићева поетика приближава религиозном доживљају света, односно моменат у коме певање и егзистенција постају једно. У егзистенцијално најтежим ситуацијама – утроби звери, изби, у сусрету са ћутањем Бога – говор је, заправо, „опстанак у нади”.

„*Када њреба, њевај*”. Тако оно што се испрва јавља као „практичан савет”, заправо, прераста у важан исказ/сведочанство у коме се спајају аутопоетичка уверења са егзистенцијалним ставом. Када се томе придружи доминантни тон поуке/обраћања самом себи/

читаоцу, 6. песму „Првог канона” можемо посматрати и као програмску. На тај начин, дијалогом између сопствене (песничке) прошлости и песме канона, односно библијске епизоде отворила се могућност за илустративно формулисање неких од најдубљих (ауто)поетичких и егзистенцијалних уверења Лалићевог песништва исказаних полустихом „Кад треба, вичи.” Песник је, дакле, своја дубока и сложена поетичка уверења аутоиронијски свео на „практичан савет”. Не због тога што је тиме желео да постигне хуморни ефекат већ као сугестију да није реч тек о поетичким већ и о најдубљим егзистенцијалним уверењима која се могу примењивати и на практичном плану.

ИЗВОРИ

Лалић 1997: Иван В. Лалић, *О делима љубави или Византија (Чин; Круї; О делима љубави или Византија; Сметње на везама)*, Дела Ивана В. Лалића, том II, приредио Александар Јовановић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Лалић 1997: Иван В. Лалић, *Сћрасна мера (Сћрасна мера; Писмо; Четири канона)*, редакција и приређивање Александар Јовановић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Лалић 1997: Иван В. Лалић, *О ѿезији (Кријтика и дело. О ѿезији дванаест ѿесника. Осћали есеји и разговори)*, Дела Ивана В. Лалића, том IV, редакција и приређивање Александар Јовановић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Др Марко М. Радуловић
научни сарадник
Институт за књижевност и уметност у Београду
markorad984@gmail.com

Pravak je uobra Opfisej

On Sobao je kao iper bjez pyra,
Ialor og ~~Sobao~~ Sobao, og lora u rone,
A bora rone Sobao je gura
A rone rone rone, ko ga rone
kprerako rone rone rone

A rone rone rone rone rone
rone rone rone rone rone
~~rone rone rone rone rone~~
rone rone rone rone rone
ko rone rone rone rone rone
C rone rone rone rone rone

~~rone rone rone rone rone~~
A rone rone rone rone rone
rone rone rone rone rone
rone rone rone rone rone
A rone rone rone rone rone
A rone rone rone rone rone

Богослов о Царю

Царю је био први, да каже да је
Земљу за себе имао, Ерусалим краљеват
и јува царство гола бивших капи на земљи;

Ово је несајамци орденима, као државна
Царевине земље, као државна збога:

Био је државно први, цару иду година

и иду небесниме глас на предизврати

Беза царине поштине, Цару зван прво иду

и држави, и држави, и цару, и цару -

Богословима оних иду по добрете камене

Са царства краљевине краљем горњи бивше

Први цару држави, прва и држави година

С јува на држави и цару, и држави бивше

и иду држави на држави и држави држави -

Цару је био први

и иду држави иду држави, држави и држави, држави држави

и држави иду држави држави држави држави

Са држави држави држави држави држави.

Ова као држави да је држави држави држави,

као држави држави да је држави држави држави,

држави држави: држави - Ова држави држави

да је држави држави држави држави.

Космична релативност

Die stillen Kräfte prägen
ihre Kreise

Rum

Мелан је седе према на згод
на највишим ^{плато} ~~плато~~: Космична релативност.
А са њоме се јеже као мелан, генерално
у четве, и упробави дог четве.

Нај оубави дог четве: Мелан дог четве,
Тит - једнозавла. Згод се раиспробави
на упробави четве и свој оубави;
Мелан мелан дог четве се дог четве,
Мелан мелан је дог четве и дог четве;
А оубави мелан мелан, мелан мелан мелан
дог четве дог четве упробави мелан мелан
мелан мелан и мелан: дог четве
Мелан мелан мелан мелан мелан мелан
* ~~Мелан мелан мелан мелан мелан мелан~~

~~Мелан мелан мелан мелан мелан мелан~~
Мелан мелан мелан мелан мелан мелан
Мелан мелан мелан мелан мелан мелан
и мелан мелан мелан мелан мелан мелан
на свој четве, мелан мелан. Дог четве
Тит се мелан мелан - мелан мелан: Мелан,
мелан мелан.

Мелан мелан мелан мелан мелан мелан
А дог четве мелан мелан мелан мелан
мелан мелан мелан мелан мелан мелан
и мелан мелан мелан мелан мелан мелан

U kaczyn ^{kurst} ~~gryfot~~ ^{one} je kopen :
 Czołkowca ga ce gpyczynie dyżan -
~~Ciepota ga,~~ ~~ga~~ do kusa kponow asłopen,
 W słyje kenny, kury kysany ga ;
 Od karmy konyt, bany mowp : kaczow
 Kopyca wlyjuz kopyca duka ;
 Ka kowopny siba ~~Samsonow~~,
 kpyd:jna waga ~~gpyd~~ ^{kurst} koch wmalu ...

Onaj wto woty wlyjuzna u kpyne
 kpyczynie gan ka, lac do kow, ga kowym -
 Ka kowlyjuzna kpyowca kowca kowca

~~Ona kowca ga~~ kowca kowca ; ~~Ona kowca~~ kowca kowca : ga ...

U kaczyn ^{kurst} ~~gryfot~~ ^{one} je kopen :
 Onaj wto kpyne, ka kpyczynie kpyca,
 Kacy u kowij kowca ce kowca :
 U kaczyn kowca kowca kowca -

~~Kowca~~
 Kowca u kowca kowca kowca kowca -
 Ka kowca kowca kowca ce kowca,
~~Kowca~~ kowca kowca kowca kowca
 Kowca u kowca kowca kowca ;
 Kowca kowca : kowca kowca kowca
~~Kowca kowca kowca ce kowca kowca~~
 Kowca kowca kowca ce kowca kowca
 Kowca owa kowca kowca kowca
 Kowca kowca, kowca kowca .
 Kowca

Костанова

Костанова је био белац, који окупационе
уједи, ко катарами свет, са Франке,
А Костанова била је франка у то време
Кривој мата јесет франка,
У Костанова је заузео у води
Кривој замку, замку брва брвој франка,
У габрво, међо мекку се у Франку -
А Франку је Костанова била она франка;

У Франку и франка, међо окупационе,
де је Франку алтернативно франка;
Франку и франка, међо франка франка,
Франку франка у замку франка;
Франку франка франка, а франка франка
ко франка франка, ко франка франка;
Франку франка франка франка -
де, Костанова је био франка франка;

Франку и франка франку франку франку
у франку, франку франку франку;
Франку и франку франку франку франку,
у франку франку франку франку;
Франку, франку франку франку франку
у франку франку, у франку франку франку,
Франку у франку франку франку франку,
Франку у франку франку франку франку -
франку

~~Ho uesno, uo na uesno u chuzi~~

Cuzaj uo u uo y uesno u uesno
Ho uesno na gaj uesno uo uo
~~u uesno uo gaj uesno uo~~

Cuzaj uo u uo y uesno uesno
Ho uesno na gaj uesno uo uo uo;
Cuzaj uo uo uo uesno uesno
u uesno uesno uesno uesno.
u uesno uo uesno uesno, uesno uesno
u uesno u uesno uesno;
u uesno uo uesno uesno uo uesno uesno,
A uesno uo uo uesno uesno.

10. II

spasak
gubnjosica ...

Maže mame ca budoim

~~Maže mame ca budoim~~
Didn't I dance with you
once in Krabat?

Jepeš og muge y opkecny, am valisa
Rabon upevika vzo vpeno jactu
y dnoyly i vto muge vto gje carter
lax-stato mag zlyvut vclt dnoy gaxno

Two Gentlemen from
Venice

Rukle so je dnoy muge; muge
y dnoy muge vto gje carter
vto v go xote za vpevne muge
dnoy, mag vto muge vto gje carter

Maže og kice y vnoy y muge
lax v ome x vpevne y dnoy;

~~Maže muge vto gje carter~~
Ogande zma vto y vnoy vto gje
o vto vto muge y vnoy vto gje

Caravan

Maže muge vto gje carter, muge
y vnoy vto gje carter; muge muge
vnoy vto gje carter

y muge vto gje carter, muge vto gje carter

Maže muge vto gje carter, muge
vnoy vto gje carter; muge muge
vnoy vto gje carter, muge muge
vnoy vto gje carter, muge vnoy vto gje carter

Tip clo,

~~Maže muge vto gje carter~~
vnoy vto gje carter; muge muge
vnoy vto gje carter, muge muge
vnoy vto gje carter, muge vnoy vto gje carter
vnoy vto gje carter, muge vnoy vto gje carter

←

O gipodizemii nashy zhivotnye
kone te nashy zhivotnye slyat:
da ~~to~~ mena nashy zhivotnye nashy
y pamyatnykh zabyvany slyat.

~~Case y opyatsy, y opyatsy pory
Omychzh ^{zary} zlyvnykh byvany;
~~te opyatsy na opyatsy y opyatsy
to nashy zhivotnye y zhivotnye zhivotnye.
zhivotnye zhivotnye~~~~

Case y opyatsy, y opyatsy pory
Omychzh ^{zary} zlyvnykh byvany;
Haf na zhivotnye - zhivotnye, i zhivotnye y zhivotnye
Zhivotnye zhivotnye zhivotnye y zhivotnye.

12. VII

6.

Waj anasare y wodu zamy, y wply x beunne pule,
Wpm gane u wpm woteli y wpm chetwenski sprawy
Wosmymost zbera (obze puzaz u dwigytam
Wosoj kamep puzme): Wogranueta jegan
Wpawidmian cewat: kay wpeka, biam; kay wpeka, zabawu.

Wes od zupa na wny anuwtam; omj koja de upra
(kto wo upra) omwate uwtake na kowaka.
Zaxawam gawe puzam wpm ny dpmem uwtoty,
Wwpm u wpm zabawu, jyr cewene je
y wotose; o wotot wpm na jone, wo man.

Zabawu gawe, zabawu dajem na gpmne
Wpode pule u wpode wpe, wpewam wogme;
Jem na waja cewam upame beunne x wotmje
y gowm wuaba? Og kax zagpude wpeke,
Na zewer kax wototy uwtam. Wawo zabawu.

Jep cam waw, u wog, jow them gaw wogam
Cewu wpmu wototy (kax wame y wam);
Jep one je wogpamte wamte wpe, wot upme.
Na ga wpewte wawte wawte wawte wog
Zawotot pule ga wo wototy, kaw jow,

ka obaw ga wo wototy, ka zewu, ka woty,
Wjy odwotak beun o wawew wogme na wawu
Waw na wawte wawte na wawu; o waw
ka waw, wototy, u waw wawte y wawu,
Za ce wogpam waw, wpe wo wototy.

*

A šta, koji su ti ljudi i koji su ti ljudi
Kako se zove i kako se zove i kako se zove
U ovom slučaju, najvažnije je da se maksimalno -

Paziti se, paziti se, paziti se, paziti se,
Paziti se, paziti se, paziti se, paziti se -
Paziti se, paziti se, paziti se, paziti se.

12. X

О ПЕСНИКУ СТРАСТИ, БОЛА И ПОНОСА

Јован Делић, *Милутиин Бојић ијесник модерне и вјесник авангарде: о ѿезији и ѿеици Милутиина Бојића*, Андрићев институт, Андрићград – Вишеград, 2020

Пратећи рецепцију поезије Милутина Бојића могли бисмо открити неке важне одлике српске књижевности и културе у одређеним периодима протеклог столећа. У годинама пред Први светски рат хваљен као велики таленат и нада, потом жаљен као велика жртва и слављен као песник у чијим стиховима су проговорили потреси историје, Бојић је половином века потиснут у заборав, или барем у други план. Тек модернистички песници и есејисти који су поетичко упориште тражили у традицији – Миодраг Павловић, Јован Христић и Иван В. Лалић, поново га враћају у књижевноисторијску свест. Коначно, обележавање стогодишњице Великог рата опет је актуелизовало песника „бола и поноса” и допринело новом тумачењу и вредновању његовог опуса. У том смислу, монографија Јована Делића заокружује досадашња читања Бојићеве поезије и, што је још важније, отвара нове могућности њеног разумевања, поготову у контексту песничких тенденција краја двадесетог и почетка двадесет и првог века.

Делићева књига састоји се од три велике целине („Општи поглед”, „Фрагменти о поетици Милутина Бојића” и „Плава гробница”) које су подељене у низ мањих поглавља, у којима се поступно расправља како о поезији овог аутора тако и, поводом ње, о токовим модерне српске поезије и критичке мисли. Јован Делић је о Бојићу већ опширно писао. Поменимо есеј „Пјесник страсти, сумње, бола и поноса”, објављен у књизи *О ѿезији и ѿеици српске модерне* (2008), као и компаративну студију о два песмама истог наслова, „Плава гробница”, Милутина Бојића и Ивана В. Лалића, објављену у бањалучком зборнику *Наука и наща друштвена стварност* (2002). Међутим, ти текстови се у овој књизи, не понављају, она је резултат ауторових нових истраживања, увида и анализа.

У првој целини, „Општи поглед”, Делић најпре испитује какав је ниво проучености овога песника и констатује да је он у исти мах „и висок

и недовољан”. О Бојићу су свакако написане изузетне студије, али чини се да још многа питања чекају одговор, првенствено она која се тичу утицаја Бојићеве поезије на развој српског песништва. Управо један од мотива за настанак ове књиге била је Делићева потреба да преиспита и превлада стереотипе који о Бојићевој поезији постоје у историјама књижевности, потом да истакне како појединим моментима своје поетике овај стваралац представља весника авангарде, те, коначно, да прошири и обогати контекст разумевања Бојићевих песама, првенствено „Плаве гробнице”. Важно питање које се отвара на почетку истраживања је и како је Бојићев опус до сада објављиван, јер од тога како је дело неког књижевника приређено, битно зависи и степен његове проучености, па и статус у националној историји књижевности. Јован Делић с пуним правом указује да су Бојићева *Сабрана дела*, у четири тома, објављена 1978. године, у приличној мери непоуздана, а да поједина грађа, попут преписке, још увек није у целини публикована и критички приређена.

Детаљан и надахнут опис песникове радне собе, који је оставио његов брат Радивоје, Делићу је повод за расправу о интересовањима Милутина Бојића за Византију, Библију и француску драмску и лирску књижевност. Верованто ниједан наш песник није у својим двадесетим годинама имао тако изграђен поглед на историју, па чак и достигао својеврсну филозофију историје. Нарочито га је занимала Византија и према њој је имао изнијансиранији однос него било који српски песник тога доба. Делић указује да не треба сметнути с ума да је Милутин Бојић студирао филозофију и да је солидно знао немачки језик. Чак се огледао и у фрагментарном превођењу Ничеа, чији траг је евидентан у ауторовој поезији. Мало је ко од српских песника успео да своју визију историје тако универзализује. По таквом доживљају прошлости, као и по споју историје са митом и легендом, Бојић, иако премлад, подсећа, примећује Делић, на Иву Андрића.

Важна тема ове књиге је и однос поезије и Библије. Бојић је користио библијске мотиве још у својим раним песама. У почетку је узимао библијске јунаке за теме својих песама, а целе одломке из Светог писма за као мото многих песама. Касније ће тај дијалог бити дискретнији, сугестивнији, уметнички успелији. Бојићева „поезија страсти” не може се описати без двеју песама с библијском тематиком: „Заљубљени Давид” и „Саломе”. Делићева тумачења показују како временом у Бојићеву поезију продиру осећања пролазности, меланхолије, и, нарочито, сумње. Песник велике жудње за животом носио је и аутентично осећање брзог проласка младости, можда и слутњу брзога краја. Могуће је да су томе доприносили ратови и бројне смрти које је он видео очима и душом осетљивог двадесетогодишњака.

Делић велику пажњу посвећује Бојићевом односу према песницима савременицима. Уочљиве су у његовој поезији тежње да достигне

Ракићево савршенство и елеганцију стиха, строфе и риме. Делићева филигранска тумачења доказују да је Ракићев „Кондир” у подтексту Бојићеве „Поноћне песме”. „Плава гробница” је антологијска песма, али њој претходи велики рад Војислава Илића на псеудохексаметру, као и Дучићев сонет „Село” (1901), који је у подтексту „Плаве гробнице”. Анализирајући Бојићев строфички репертоар, Делић закључује да је најчешћа Бојићева строфа катрен, обично испеван у симетричном трохејском дванаестерцу, а знатно ређе у јампском једанаестерцу, учвршћен и повезан правилном римом. Овај песник је дао несумњив допринос развоју квинте, хексаметарском катрену, терцини и сонету. Резултати Делићевих анализа Бојићевог репертоара строфа, стихова и песничких облика показују да је овај песник дао знатан допринос стиху, строфи и песничком облику код Срба, упркос свом кратком веку и раној смрти. Даље, Делић отвара и питање колико је стих драмске поезије, као и читаво искуство Милутина Бојића као драмског писца, утицало на стих његове лирике, налазећи да је тај утицај највећи у песмама које су усмерене на другога, на туђи глас, где је у средишту пажње неки лирски јунак, удаљен од песничког субјекта, какве су „Заљубљени Давид”, „Саломе”, „Магдалена” или „Јудин плач”.

Значајна тема ове књиге је и однос Јована Скерлића и Станислава Винавер према Бојићу. Скерлић је у Бојићу препознао даровитог песника и изнијансирано оценио његове *Песме*. У том смислу Скерлићеве судови одржали су се цело столеће. Винаверов есеј „Скерлић и Бојић” ваља разумети као полемички однос утицајног авангардног аутора како према последњем и најмлађем значајном песнику српске модерне тако и према водећем српском критичару и књижевном историчару пре Првог светског рата. Јован Делић налази у Бојићевом песништву много више додира са модерном српском поезијом двадесетог века него што је то признавао Винавер. Као песник страсти, Бојић најављује моћни ток у српском песништву који је у знаку нагонског и еротског, од Растка Петровића и Оскара Давича до Бранка В. Радичевића и Бранислава Петровића. Делић посвећује пажњу и ауторовим „програмским”, односно аутопоетичким песмама, иако су оне вредносно неуједначене и не припадају најбољим Бојићевим остварењима.

Делићеве анализе доказују Бојићеву ритмичку и стилску блискост с Војиславом Илићем, Миланом Ракићем и Јованом Дучићем, као и тематску сродност с Ракићем и Вељком Петровићем на плану родољубивог песништва. Бојић је, несумњиво, доминантно парнасo-символиста. У родољубивом песништву он је у врху ове песничке линије, коју, међутим, својом „Плавом гробницом” вишеструко превазилази. Тумачећи Бојићеве сонете, Јован Делић закључује да се оно изразито разликују од остале његове љубавне поезије: тон је мекши, приснији, интимнији, страсти су стишане и стилизоване, поготово телесност. У њима овај песник достиже

можда најтананије лирске вибрације, па и антрополошка открића када је о човековим сложеним и противуречним емоцијама реч. Ове анализе показују да је својим сонетима Милутин Бојић не само репрезентативни лиричар српске модерне, него и да овим делом опуса наговештава долазак аванграде, показујући у појединим идејама и сликама блискост Милошу Црњанском и Растку Петровићу. Овом контексту припада и, такође, у сонету испевана, Бојићева „Химна”, песма која се може сагледати на линији Дис–Бојић–Црњански. Коначно, Делић пажњу посвећује и Бојићевим драмама у стиху, доказујући да је песников драмски четрнаестерац, лирски десетерац и дванаестерац природан и разумљив пут Бојићевог песничког и књижевног развоја.

Трећа, и завршна, целина књиге посвећена је одјецима најбоље Бојићеве песме, „Плава гробница”, у модерној српској поезији. У „Плавој гробници” Бојић је згуснуо трагично и историјско искуство прогнаног народа и његове војске и проширио доживљај отаџбине до неслућених размера. По том дубоком, сложеном и интензивном осећању историје, као и осећању и разумевању Византије као духовног завичаја, Милутин Бојић је веома близак Ивану В. Лалићу. Зато се најпре минуциозно анализирају везе Бојићеве и Лалићеве „Плаве гробнице”. Делић то види као дијалог двојице српских песника с почетка и с краја века, из двају преломних тренутака националне, али и светске историје. Лалић је своју песму „скројио” према Бојићевој, могло би се чак рећи да је Лалићева песма „ритмички цитат” Бојићеве. Обе имају по четрнаест строфа, од чега су четири (прва, шеста, десета и четрнаеста) у знаку псеудохексаметра, а осталих десет је испевано у симетричним дванаестерцима, александринцима – у једном од омиљених стихова српске модерне. Делићеве анализе указују да су Бојићеве александринци правилнији, те да је Лалићева „Плава гробница” у исти мах и противпесма Бојићевој истинској химни и опелу. Међутим, Лалићева песма је опело историји. Делић се детаљно задржава и на Лалићевом есеју о Бојићу који додатно осветљава однос две велике песме. Посебно поглавље посвећено је поеми „Србија” Милоша Црњанског и њеним односом према Бојићевим стиховима. За Црњанског је боравак на Крфу двоструко огледање у таласима мора-гробнице. То је и суочавање не само са историјом него и са сопственом прошлошћу, са детињством, младошћу и ратом. То је, истиче Делић, већ тада песниково свођење рачуна и животног биланса, па се „Србија” претвара у двоструки ламент – ламент над песником и ламент над Србиом. „Србија” је тако већи и неутешнији ламент од „Ламента над Београдом”, јер Београд у завршној поеми Црњанског блиста као оличење највиших вредности супротстављених ништавилу. Ламент над Плавом гробницом, над потопљеном и несахрањеном војском, постаје и ламент над Србиом, и над самим собом, над својом прошлошћу, будућношћу и судбином.

Бојићева „Плава гробница” је култна песма српскога песништва и песничког памћења. Не само да се одржала цело столеће и потврдила се својим трајањем већ је изазвала и призвала цео низ српских песника различних генерација и сензибилитета. Међу њима су неки од највећих (Милош Црњански, Иван В. Лалић, Милосав Тешић) који су поводом Бојићеве песме пропевали о Првом светском рату и великом националном страдању. Жртве на Виду и у Плавој гробници несумњиво су део српског трагичног удеса, али њихово мучеништво и страдања нису бесмислени – ни историјски, ни метафизички, ни теолошки. Те жртве, надахнуто вели Јован Делић

зраче са Божије лађе и одржавају нашу везу са историјом, и са Небеском поштом. Не мора се смисао тражити ни налазити само у историјском оптимизму или политичком књиговодству. И трагедија може имати, и има, свој дубоки и дубоко обавезујући трајни смисао.

Драгоцене су Делићева тумачења која показују да је Милутин Бојић велики антиципатор онога што ће у српској поезији доћи тек након песникове преране смрти. То недвосмислено говори о вредности његове поезије и о њеној „продуктивности” и усмерености ка будућности. По поезији страсти, динамизацији простора и снажној енергији, он је наговестио лирику Растка Петровића и Оскара Давича. По тематизацији историје, по односу према Библији, нарочито по дискретном увођењу библијских митова у подтекст своје доцније поезије, по односу према Византији и споју песме и молитве, Бојић је велики претходник Ивана В. Лалића као и Милосава Тешића. Песмом „Језера” дао је изузетан прилог нашој љубавној лирици, а две „Јесење шетње”, с осећањем усамљености и интензивним доживљајем природе и с молским меланхоличним тоном, антиципирају поезију Стевана Раичковића. Својом патриотском поезијом, односно поезијом с ратном тематиком, Бојић је досегао непролазне уметничке вредности, „док год ријечи отаџбина и народ буду имале смисла”, истиче Делић.

Научна монографија Јована Делића убедљиво доказује да је Милутин Бојић и после сто година „жив песник” чији поетички дамари пулсирају у новијој српској поезији, и даље обузетој трагичним и величанственим потресом векова.

Проф. др Преграј ПЕТРОВИЋ
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Српска књижевност са
јужнословенским књижевностима
pedja611@yahoo.com

ТРУЛЕЖ ЛИШЋА ИЛИ ПОЗДРАВ ЖИВОТУ

Милисав Савић, *Пејео, ѿена, џајайѿ*, Лагуна, Београд 2020

Након романа *Ожильци ѿишине* (1997) и *La sans pareille* (2015), особеној књижевној наклоности делу и судбини Милоша Црњанског, Милисав Савић остаје доследан у роману *Пејео, ѿена, џајайѿ* (2020). Недокучени биографски пасажии писца, Савићу су неретко пружали простор провокативне фикционализације која овога пута бива заокружена укрштајем њихових животних прича. На фону суматраистичког начела, коегзистира временско, просторно и тематско обиље у коме се поништава оквир реалног, па из разговора Црњанског и Савића, у ресторану „Влтава”, како је у прологу речено, настаје ова књига. Речи из наслова, педео, пена и шапат, изабране из стихова „Ламента над Београдом” сугеришу мисаону и емотивну интонацију читавог романа. Спону са насловом твори мото, стих из Шекспировог 66. сонета: „Уморном од свега у смрт ми се жури”. Међутим, симболичко озрачје које отвара роман не упућује искључиво на мрачне нијансе ефемерности већ и на слављење свеопштег виталитета.

Три целине, које се састоје из једанаест поглавља састављених од три приче, чине комплексну композицију *Пејела, ѿене, џајайѿа*. Тридесет три приче, смештене у сваки од три дела романа, образују број деведесет девет, те уз пролог подсећају на нумерички образац присутан у *Божансѿвеној комедији*. Оваква форма поткрепљена је у прологу, у коме Савић иницира путовање кроз три животна круга чији би водич, попут Вергилија Дантеу, био Милош Црњански. Пролог, дакле, датира Савићев сусрет са Црњанским 1967. године у редакцији *Сѿугенѿа*. Критички настројена младост, писац повратник с једне стране, а с друге противтежа у виду владајуће политичке климе, представљају реалију која се надограђује ретроспективним приповедањем у коме се преплићу доживљено и измаштано. Мистификовање околности њиховог зближавања, као и околности боравка и пријема Црњанског, пресеца позиционирање митског обрасца, као кључног у идејној структури романа. Наиме, на приступној беседи Српској академији наука и уметности, Црњански проговара о Адонису као свом митском двојнику. Његов прелазак из Афродитиног царства задовољства у Персефониноу владавину мрачног, потом у просторе слободе и лова у коме, премда најсрећнији, страда од вепра, отвара низ егзистенцијалних промишљања која мапирају путовање кроз прошлост, успомене, лично и колективно.

Осим у европским градовима у којима су обојица боравили и службовали, крећу се кроз просторе завичаја, литерарног и ванлитерарног, чворишних збивања, сусрета и спознаја значајно рефлектованих на њихов животни пут, али и на културно-историјски, друштвено-политички

план српског поднебља. Кроз читав роман укрштају се узвишено и ниско, задивљеност и поразне спознаје које режирају Комедијант Случај и Наказа Апсурд, помоћници Афродите/Венере и Персефоне/Прозерпине. Надахнут Адонисовим усудом, Црњански води Савића кроз европске музеје и галерије одгонетајући (не)могућност спречавања Адонисове смрти. Питања која их воде јесу: „Зашто Адонис иде сам у лов? [...] Не најављује ли он модерног човека коме је судбина да све своје подухвате решава сам?“. Управо зато Савић проналази стварне личности, митском снагом утиснуте у сећање, те одлучује да окупи аргонаутску дружину која ће сапутнику и њему помоћи да накнадно досегну правду, макар и песничку, за све туђе и личне поразе.

Након Фиренце на Арну, долазе у „Фиренцу“, хотел на Ибру, чијег ће власника казнити због патње младе Симонете, чију трауму ублажава поглед на цркву *Santa Maria Novella* са фотографије на зиду. Злочинца кажњава аргонауткиња Касандра, Савићева Баба Пауна, претворивши га у блуднички кревет који ће окончати у пламену, док ће Симонету сместити испред фирентинске цркве и дати јој жељену прилику да слика. Приметно је да је Савићу близак дух традиционалне културе и народне књижевности. Прича на коју је указано, поред магијског дејства заговорнице традицијског, сублимира идеју о уметности као спасилачкој, божанској, што Црњански и Савић у највећој мери артикулишу кроз глобификацију литературе.

О природи и стварности књижевности, као и аутопоетичким начелима, Савић пише у дигресијама, коментарима по завршетку сваког поглавља, „у служби удахњивања новог живота већ написаном“. Значајки обликовани, пажње вредни *in medias res* фрагменти, приметну пажњу посвећују читаоцу. У савићевском књижевном назору, он фигурира као надчиталац, литерарно одважан (елита), будући да књижевност пишу „изабрани за изабране“. Научна студија у којој Ана Стишовић Миловановић тумачи Савићеве постмодерне романе, *Књије за Људмилу*, реферише на читалачкој страсти посвећен роман Итала Калвина, *Ако једне зимске ноћи неки љућник*, и његову јунакињу Људмилу као парадигму идеалног, посвећеног читаоца. *Пејео, ѿена, шайаи* се, дакле, придружују опусу посвећеном Људмили. Интермедијалност, као постмодернистички потез који Ана Стишовић Миловановић тумачи у роману *La sans pareille*, Савић на сличан начин користи и у овом роману. Уметничке транспозиције Адонисовог страдања на Тицијановој слици у Лондону и мозаику у Шпанији; Црњанском драга римска фонтана Тритон и њена игра млазева попут сеоског Девојачког извора, саобразни су њиховој животной причи. Носталгично, на појединим местима натуралистички обликована сећања на одрастање, младост, друштвене прилике, можемо приметити да су структурирана у маниру Фелинијевог *Амаркорда*. Редитељски вешто, Савић интригантне епизоде пресеца сасвим новом причом

јер белином, недореченим, „утварама с којима се бори писац”, не дозвољава лишавање читалачког задовољства, али и активног сазнавања дела.

„Реквијем за једну генерацију”, како гласи наслов једног од поглавља, може се тумачити као једно од идејних упоришта романа, преломљених кроз призму пишневог искуства и промашених идеала генерације у окриљу 1968. године. Савић пише о злу, болним животним обртима, неправдама, односно, пропадљивошћу коју би једино могла надвладати литература:

Цела Србија, виђена с Копаоника, за мене и Милоша је литерарна. И таква је, три пута, лепша од стварне. Па чак кад се у литератури, као у горњим редовима, појављује блатњава, дроњава, пијана.

Црњански ће Савићу рећи: „Живот је обична крпа пред литературом”, али пред завршетак Савић тврди да је двојцу овог романа ипак „пре до живота него до приче”.

Аутор већ у прологу налаже да постоје три врсте приче: дечја, фантазијска прича, младићка, „кратка, набијена до пуцања” и старачка која је спора и намерава да све у свету доведе у везу. Обиле аналогија и сетни призвук читавог романа навешће нас на мисао да нам је у рукама једна старачка прича, међутим, писац нас строго опомиње: „Ово што исписујем није старачка прича”. Поражен издајствима појединих животних Аргонаута, аутор спас проналази са драгом, као Црњански са својом Видом. Форма подударна Дантеовој није реализована јер се роман завршава епилогом. Путовање безграничних могућности, заокружује, ипак, оно што се заиста збило. У епилогу бива откривена кост читавог дела и стварне околности повратка и пријема Милоша Црњанског. Добијамо фактографске податке, односно, потпуно огољену истину.

„Биографија уметника у страдању” прича је Црњанског у којој Савић уочава обресе свог животног пута који се пружао истоветним лондонским, римским и фирентинским стазама. Сен Црњанског Савићу доноси спознање да Адонис иде у лов сам „јер је песник”, те да се ради песничког прогледавања морају искусити призори вртова богиња светлог и тамног, не уздавши се у Аргонауте. Ипак, исходиште овог романа није у оплакивању. Изразито промишљеном приповедачком стратегијом, Савић читаоце води од поетски обликованих спознаја до сурових опаски, варирајући од арогантног приповедачког тона до аутоиронијских коментара. Овим романом, иако сублимира своје дугогодишње стваралачко и животно искуство, Милисав Савић није дошао до коначне истине, јер, како наводи, „није на књижевности да доноси било какве закључке, посебно у облику мудрих сентенци”. Вођен идејом да књижевност мора да сумња и оспорава, успева да реализује књижевни узус предочен у једној од дигресија да би у делу требало учинити „предвидљиво не-

предвидљивим”, а „једноставно тајновитим”. На тај начин Савић је успео да украти обиље приповедног материјала, што је једна од суштствених врлина *Пейела, ѿене, шайаѿи*. „Видо, додај ми шешир!”, заповест је коју изриче Црњански у прологу и епилогу романа, између којих „изабраног” читаоца чека литерарно путовање које се тамо, чини се, ипак не окончава.

Нина В. СТОКИЋ

ИЗ ДНЕВНИЧКО-МЕМОАРСКЕ БЕЛЕЖНИЦЕ У ЉЕПШИ КРАЈ

Беким Сејрановић, *Љеѿи крај*, Booka, Београд 2020

Љеѿи крај Бекима Сејрановића (1972–2020) у критици је означен као аутобиографски роман, будући да носи све ознаке живота свог аутора, од простора у којем његов неименовани приповедач обитава, а то су Босна и Норвешка, до посла којим се бави, у првом реду оног универзитетског на Историјско-филозофском факултету у Ослу. Заправо, критика је, углавном, сагласна да безмало сви Сејрановићеви романи (*Нилје, ниоѿкуда; Љеѿи крај; Сандале; Твој син, Хаклбери Фин; Дневник једној номага*) садрже у себи аутобиографску основу, те да се читав његов романескни опус, у ствари, може прихватити и као процес писања једне исте приче која се испољава кроз различите романескне варијације.

Роман садржи два приповедна тока. Један, назовимо га мемоарским и који посеже у ближу прошлост, и одвија се у Ослу у Норвешкој, и други, који се одвија у садашњем романеском времену, и прати јунака који се повукао да живи у напуштеној дединој колиби у једном селу у Босни, одакле се и развија приповедање у првом лицу. Према се јасно оцртавају културолошке разлике између богатог и либералног норвешког, с једне, и тенденције радикализовања босанског транзицијског друштва кроз присуство вехаѿија, с друге стране, политичко-идеолошки или друштвено-историјски контекст овде није примаран за детерминисање главног јунака. Његово понашање, које је скоро непрестано све у конзумирању опојних средстава, од обичног алкохола до марихуане, хашиша и других дрога, израз је душевног немира и страха, понајпре због доживљаја губитка на љубавном плану. Управо ће такво депресивно, анксиозно и аутодеструктивно стање јунака предодредити све догађаје у тих неколико година колико роман обухвата, од потраге за новом љубави и краткотрајног проналажења смисла, до напуштања свега и враћања у

стање у којем му, по његовом сопственом сведочењу, ни живот ни смрт претерано не одговарају.

Композициона структура романа у потпуности је остварена на поступку и просторних и временских скокова, наизменично се осврћући час на растрзани живот у Норвешкој који је понајпре био одређен љубавним аспектом, час на усамљенички живот у брдској забити у Босни, у којој јунак покушава да се смири и врати себи. Однос Скандинавије и Балкана појављује се кроз културолошки и друштвени контраст уређености и хаоса, при чему се не може са сигурношћу тврдити ка којем од ова два концепта Сејрановићев јунак више нагиње: и један и други брзо му досаде, и једног и другог брзо се зажели. И као да се та врста сучељавања огледа и на плану композиционе технике приповедања. Јер нарација је у просторном и временском погледу нелинеарна и непрестано скоковита, дакле ускомешана, при чему таква ускомешаност опет задржава одлику добро контролисаних и уређених структуре, чиме као да се сведочи о преплитању балканског и скандинавског духа у основи самог приповедачког поступка.

Ово је роман о сплину, о бесмислу и празнини које приповедач осећа и које га апсолутно обухватају, и представљају не само извор његове непостојаности и нестабилности већ и његовог страха који се онда „лечи”, односно потискује аутодеструктивним понашањем. Тај вид душевне распетости видљив је и у јављању различитих гласова у глави јунака, при чему он постаје не само свестан да не препознаје више оно право „ја” већ да то право „ја” више ни не постоји, што није ништа друго до загубљеност идентитета. Отуда се драма јунака не одвија само на плану спољашњег бивствовања, које је хаотично и растрзано, већ се она наслућује и на унутрашњем плану, на плану цепања личности (не случајно сам приповедач уводи појам шизофреније), о чему у више наврата сведоче унутрашњи дијалози и расправе његових неколиких „ја”, који једно другом међусобно противрече, без назнаке ичега што би могло довести до какве-такве хармоније и *љейцет краја*.

Приповедачева ишчашена ситуација огледа се у апсурдном узроку одустајања од афирмативних принципа живота. Јунак, наиме, верује да може да предвиди свој животни ток, посебно уколико није блистав (и даје предвиђање своје универзитетске каријере у Ослу), и то комбинацијом искуства, посебне осетљивости и аналитичког приступа, при чему он у таквом замишљању будућности долази до закључка да је све то врло предвидиво, а самим тим и досадно до те мере да он такав сценарио не може да изведе чак и кад би хтео. То је један од јачих трагичних парадокса овог романа: да имагинирање заустави живот и одрекне се будућности, при чему ће и сам приповедач у аутоироничном тону рећи да му је прва и једина асоцијација на будућност – ФК „Будућност” из Подгорице.

Сејрановићев језик је јасан, течан, директан, он слика без улепшавања и са пуно натуралистичких детаља, такорећи, сирово, било када су у питању особине и поступци јунака и одређени амбијент, било када су по среди еротски мотиви и сцене секса, у којима *Љејши крај* не оскудева. Сваки од ових језичко-стилских решења, поступака и мотива савршено оправдавају ауторову интенцију, а то је верно дочаравање осећаја промашености и празнине, апатије и тескобе. С тим у вези, на прву искрену емоцију приповедача наилази се тек на самом крају романа, у Босни, и то на осећање туге, али не због друге особе већ због пса Гунка којег је удомио у међувремену, и којег мора оставити због повратка у Норвешку.

Пратећи Сејрановићевог јунака у Ослу, његов однос са јединим пријатељем Егилом и краткотрајну љубавну везу са Катерин, увиђа се не само његова вољна већ и емотивна отупелост. Он је особа код које је емпатија умртвљена, а живот све више без икакве смислене перспективе, што се и потврђује кроз два велика бега у којима одлази безмало на други крај света, и одређено време проводи у Бразилу, а потом и у Индији Но, онај други приповедачки ток који прати романескну садашњост, коју приповедач проводи у дединој колиби у Босни, постепено уноси једну врсту отржења у његов живот. Ма колико у доброј мери лично на себе из Осла, он у осами босанске брвнаре почиње да у својој бележници записује сећања из претходног периода, и показаше се да је *писање* можда баш она права терапија која га колико-толико враћа себи и исправним животним поступцима. Роман, у ствари, фингира поступак дневничко-мемоарских запажања које приповедач током боравка у колиби записује у својој бележници, док сам чин записивања мало с предње, мало са обрнуте, задње стране, постаје и модел за наизменично наративно преплитање различитих времена и простора у роману. У колиби се, заправо, одвија један ненаметљиви вид самоспознаје, и то кроз сучељавање са дотадашњим испразним начином живота. Управо се из тог самоосвешћења, готово неприметно, рађа енергија која ће једно животно искуство странпутице транспоновати у раван креативног, у раван смисла, приче, романа. Заправо, можда прави *љејши крај* треба најпре тражити у овој *сјваралачкој* победи главног јунака, у којој смисао писања надилази све оно површно и промашено из његовог живота.

Писан, углавном, у духу бруталног самооголевања, овај роман оставља аутентичан утисак проживљености. Без обзира на све тамне аспекте, језик и стил Сејрановићевог *Љејшеј краја* не дозвољавају да дело добије епитет тешког романа, јер његова (ауто)иронија и сјајан хумор чине да га читаоци прихвате као ванредно и језички и приповедачки питко и проходно дело. Језички идиомати и локализми су крајње функционални у приказивању менталитета и поднебља, а дијалози природни, и мајсторски дати, што свеукупно са композицијом романа чини

ово дело веома погодним и за упечатљиву екранизацију. Можда су могли да се избегну помало збрзани завршетак и натегнути хепиенд, у којем се све напетости одједном измирују, али и са таквим завршетком Сејрановићев *Љеиши крај* напосто плени, и тера читаоца на читање у једном даху.

Проф. др Ђорђе ДЕСПИЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
djordjedesplic1@gmail.com

МИТ И НАСЛЕЂЕ У РОМАНУ *ЉУДИ БЕЗ ГРОБОВА* ЕНЕСА ХАЛИЛОВИЋА

Енес Халиловић, *Људи без гробова*, Лагуна, Београд 2020

Након неколико збирки песама и прича, драмских остварења, и у том обимном литерарном опусу два романа, *Ей о води* (2012) и *Ако дуго ледаш у ѿнор* (2016, 2017), Енес Халиловић, један од најзначајнијих савремених аутора, објавио је трећи роман под насловом *Људи без гробова* (2020) и за кратко време у години издања скренуо читалачку и критичку пажњу на своје дело поневши признање *Златни сунцокрећ* за најбољи роман на српском језику.

Нови роман Енеса Халиловића *Људи без гробова*, трага за пореклом главног лика Семира Нумића кроз његове реминисценције од рођења до доласка на посао у Дом за лица са посебним потребама, где ће га у собама 601 и 602 дочекати истина коју је претпоставио на почетку записивања личне историје:

Све је већ било ту; тражио сам само судбински час када ће се одломити прва реченица: човјек која год врата отворио, куд год кренуо, па макар био и закован за столицу, неминовно набаса на прошлост. И ја, писац који проживе неке године у зимомори, застао на капији кроз коју се излази из младости, сада, наслућујем тајну поезије, и њену клицу, узалудну. Каним трагати невидљивим пејзажима. Који говори о себи, не треба ништа да прећути. Ако се негдје уједем за језик, ако и прескочим какав детаљ, неће то бити да бих себе поштедео, негдје се морамо измакнути од истине, јер истина је као бунар – неко се хладне воде напије и окрепи душу, неко се тамо стрмоглави и сретне смрт. Све што почиње неминовно тежи томе одакле је почело. Кад окончам ову причу, дознаћу зашто сам дописивао.

У роману се проблематизује однос говора и писма, позивањем читаоца на пут паралелног одгонетања тајни митова и прича о ликовима који ће се појавити у књизи. Мотиви оца и јајета који су доминантни у роману јасно упућују на порекло, архетипски закон природе и биологије, отварајући и метафизичку димензију романа која ће тек на крају књиге добити коначне обресе спознаје, самоспознаје и стварности, и себе, и других.

Отац Семира Нумића, Нуман Нумић, познат је јавности као одметник и вишеструки убица који се на злочин одлучио због неузвраћене љубави или, тачније, погажене речи коју му је дала вереница. Низ околности и провокација усмерених на Нумана Нумића довешће до његовог осветничког чина који ће се проширити на колектив, колективну правду и схватање истине, иницирајући сукоб добра и зла, освете за породицу и због породице, до смрти Нумића. Тај његов чин, о којем ће писац Халиловић рећи да је стварни догађај, у роману је мотиватор карактеризације породице Нумић и генетског кода дечака, а касније младића Семира. Унутар ове јасно оцртане тематске целине Халиловић уписује идеју о причи и причању, митовима и легендама, тако што ће главном јунаку, приповедачу у првом лицу, дозволити да оправда своју свезнајућу позицију:

Очеви су остарили, старају и плодови очева. Старају приче о њима и о нама. Остарила је и моја младост, остарила и младост мог оца. Он је дуго бјежао онеме од чега се не може умаћи. Пишем о њему опрезно, као да га тражим, јер њега су опрезно тражили. Пишем оно што су други видјели онако како су видјели; пишем и оно што су други чули, препричавали и допричавали. Њихова истина биће и моја истина о мом оцу. Њихова лаж биће и моја лаж. Не, ништа не тврдим! Пишем онако како мислим да је могло или морало бити. Нећу га бранити, јер га не могу одбранити; а много је оних који су закукали од његове руке.

И још једном у Поглављу 41 *лице на загајку* Семир ће рећи о оцу: „Отац мој. Нуман Нумић. Рекох већ. Мој живот беше распитивање о њему. И говорим оно што сам чуо од многих. Моја истина – њихова је истина, а њихова лаж биће и моја лаж.” Овим је позиција наратора као некога ко индиректно приповеда, потпуно оправдана, а прича о Нуману Нумићу предочена читаоцима као истинита, као да то јесте до најситнијих појединости тако било, што само по себи мотивише поверење читаоца и могућност за потпуно урањање у просторе књиге који су лична исповест, лично *нећу њрећуишати себе*, Семира Нумића. „Невидљивим пејзажима” којим наратор „кани трагати” за собом и својим идентитетом, описани су простори књиге који се управо овом синтагмом најбоље могу одредити и као простори који постоје свуда око нас, а не можемо их видети. То су метафизички простори прошлости, детињства

и породичног стабла Семира Нумића на којима он неће пронаћи гробове оних за којима трага. А људи без гробова представљају људе без оног места на овом свету која ће сведочити да су постојали. Отуда је интересно поређење градова и романа у једном од коментара у књизи, где откривамо и глас аутора, писца књиге, који каже:

Једина сличност међу градовима и романима сасвим је случајна: док се приближаваш неком граду, повећава се број гробова и гробаља... тако је, обично, и са романима – док пловиш низ ток фабуле, деси се неки смртни случај, и како се роман ближи крају, све више глава пада у гробове. Са овим романом није тај случај...

У овом роману нема гробова чак и онда када има мртвих. С друге стране, то се може тумачити и мишљу да онај ко нема гроб, нема доказ да је умро, а самим тим, све се може превести и на метаприповедну равн роману, где људи остају заувек да живе у туђим приповестима и сведочанствима.

Поред оца, као доминантне фигуре, у овом роману свако поглавље у поднаслову садржи лексему „јаје”, а унутар описаних догађаја и појаву јајета, било да је то нојево јаје, кокошије јаје, *Сунчево јаје* или јајна ћелија, симболика јајета заузима велики простор у књизи директно повезујући корен постојања човека са Семировом потрагом за одговорима на питања која му је наметнула прошлост. Семир је рођен као близанац, дакле, он има некога коме личи као јаје јајету. Његов брат Демир дат је у установу посебног типа, јер није показивао знаке развоја као беба. У потрази за одговорима о оцу и породици, на крају романа Семир ће доћи пред огледало истине и пронаћи свога брата:

Али ја сам данас ушао у собу 602.

Мрачна соба. Чујем глас. Неко је нешто причао са екрана. Телевизор постављен у дну собе. Испред телевизора, инвалидска колица, у њима назирем главу. Ту је и кревет. На картону: Демир Нумић. И датум мог рођења.

Та соба. Учини ми се познатом. Као да сам године провео у њој. Замрачена. Зрак сунца падао је на кухано јаје, а то јаје, на тацни, мене је чекало.

Одламао сам бјеланце, мекане залогације стављао у уста мог провидног брата.

Прстенаста композиција романа посредан је начин за казивање приче о људима који, било да се крећу као Семир, или да су приковани за столицу као Демир, набасају на своју прошлост. Семирова прошлост је и Демирова прошлост, иако Демир није покретан и никада није имао социјални живот. Прошлост, чак и када нисмо директни учесници у

догађајима, везана је за човека генетским кодом који се грана у народним причама, казивањима и митовима тако да у том вавилонском исписивању идентитета, заправо не можемо да пронађемо оно што стварно јесмо; то је само љуска јајета разбијена на делове, срж и суштина су жуманце и беланце које смо заиста ми.

Симболика јајета вешто је искоришћена не само у формалном смислу прстенасте композиције романа већ и у значењима плодности и мистичности. Према индијској митологији, свемир се излегао из јајета које је плутало у водама океана, грчки мит сведочи да наш универзум личи на дивовско јаје, а исток да је из њега изашло митско биће које је успело да повеже земљу и небо стварајући ветар, грмљавину, муње и облаке. Јаје је симбол плодности и новог рађања, васкрсења; из јајета је настао свет. Стога и појава Сунчевог јајета у роману *Људи без њробова* у складу је са његовим метафоричким космичким значењима постајући мотив који употпуњује скривену приповедачеву *реинтерпретацију* порекла мита.

Управо је дијалог са митолошким наслеђем један од најважнијих нивоа романа у оквиру којег се говори и о оцеубиству. Семир Нумић је савремени Едип:

Златан, наравно, није убио Лајоша због свог брата, Нумана Нумића. Ја сам крив за ту смрт, али Векићу, који ми даје истину о мени, не могу рећи истину о себи...

Тога дана, сазнао сам да је Лајош мој отац, а Нуман Нумић, о којем сам се распитивао... заправо, он је мој митски отац којег сам тражио. И не одричем се њега. А Езоп који није имао потомства, који је скочио са литице... нека он буде мој антички отац.

Из једног неспоразума, онако како су некада исписивани грчки митови, Семир Нумић ће понети на себе грех смрти свога биолошког оца Лајоша.

Целог живота Семир има зимомору и муца, због чега носи надимак *Јаја*, али онда када сретне свога брата, он по први пут осећа топлину и говори: „Брате мој, ја сам муцао, а сад говорим. Теби говорим.” И ту на крају романа, почиње да тече прва реченица са почетка књиге, чиме нас приповедач враћа онамо одакле смо пошли, иницирајући и читаоца (слушаоца) који је његов брат или, који ће му бити толико близак као брат који „ништа не зна, али све разумије”.

Велики број испреплетаних жанрова, пројекције породичног, историјског, митског и документарног романа, приче, митови, коментари, оквир су радње која се одвија на нашем простору, а могла би бити исприповедана било где на свету. Писац предочава слику свевремених начина и токова приповедања, те њихових могућности поигравања са

хипотетичким светом, фикцијом, и реалним светом из којег је преузета грађа. Протагонисти ове књиге живе своје паралелне животе који се само повремено додирују, било у причама или ситуацијама, остављајући нас у уверењу да је питање ауторства над својим животом аналогно Семировој реченици:

Ја сам Семир, а ти си Демир. [...] Можда сам ја Демир, а ти си Семир. Ако сам ја живио твој живот, под твојим именом, треба да знаш – био је то тежак живот. Ако ти живиш мој живот, под мојим именом, хвала ти, јер теби је теже него мени.

Роман *Људи без њрובה* динамичан је мозаик који је писац обликовао различитим жанровским решењима призивајући читаоце на свеобухватни приступ тексту, а самим тим отварајући врата теоретичарима и критичарима за нова ишчитавања и тумачења. Ово је роман који заслужује студиозна испитивања наратолошке структуре чиме оставља у уверењу да савремени српски роман има нове корифеје и да је Енес Халиловић један од оних аутора чијим ћемо се делима радо враћати.

Мер Милица Д. МИЛЕНКОВИЋ
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Докторске студије
milenkovicmilica89@gmail.com

КРОЗ УНУТРАШЊЕ ВИЛАЈЕТЕ ДУШЕ

Перица Милутин, *Силуан*, Фондација Група север, Нови Сад 2019

У многим творевинама духа наслућује се тежња да се успостави складан поредак унутар трипартитне структуре душе, а поезија као израз различитих манифестација живота душе може да буде певање о људском или пак божанском, духовном „логосу”, који је обележје човекове више природе. Следити идеал обожења и очовечења, кроз спознају начела света у целини, значи повести своју вољу тим правцем и подредити је ономе што превазилази њу саму. Појава такве воље у поезији, одлучујућа је за кретање ка мистерији живота да би се изазвало њено исказивање, дошаптавање, преображавање кроз супстанцијалну духовну основу, и потом омогућило њено феноменално растварање кроз песнички језик. То не значи да се воља песника препушта просто ирационалној несвесној игри већ кроз озбиљно посвећивање њеним надвољним тежњама

пружа да се кроз клупко песничке повести или приповести, лирилизма или епопеје осветли песнички доживљај метафизичких темеља, било да је реч о космогонији или микрокосмогонији, као што је случај у збирци Перице Милутина *Силуан*. Писац *Силуана* осветљава задатак постављен сваком субјекту који је заинтригиран загонетком постојања – да докучи обресе целине света и себе кроз вечна начела и принципе света, без обзира на противречност постављених начела и сву разапетост које људско биће доживљава на линији откривања нових и различитих светова. Песник се на интуитиван начин хвата у коштац са водама несхватљивог противречја и кроз модус искушавалачког трагања, које има карактер „лутања”, крчи просторе животних контраста. Метафора *Силуана* као лутајућег монаха представља пак форму живљења која је својствена онима који, одвајајући се од свог завичаја, траже суштину и смисао у језгру унутрашњости, прожету трансцендентним, не либећи се авантуризма у трагању за правим смислом живљења иако подразумева извесно бекство од света. Али и веру да се чуда дешавају и да светови могу бити спасени.

У складу са модусом песничке егзистенције као *луђалачкој начина њосијања*, понирање у сфере тешко изговорљивог за разумску херменеутику и уобичајену песничку семантику чини да песничка реч Милутиновог *Силуана* није пријемчив чулности, имагинацији и сликовитом изразу језика већ тежи да песничким језиком кроз рефлексивно поетизовање изазове оно што се скрива у својој саопштивости. У том маниру се одвија и растварање чулних метафора у спекулативни дијалектички израз духовног, близак умовању као духовном созерцању, али које су потребне као реторичке фигуре да би се утисак пренео читаоцима у контурама доживљајног, експресивног и поентираниог значења.

Кроз специфичан језик песник исказује поларитет божанског и људског, приказује поприште борбе закона природе и закона духа, ривалство које се одвија у људској природи при покушају да се приближи изворишту, тоталитету који утемељује све створено, па и човека, који једини може да доскочи погледу у дубине нерасветљених оаза. Кроз песничку левитацију између различитих ступњева бићевитости бића и слојева њиховог реалитета (који се граничи са надчулним и надсветским) приказана је метаморфоза свести од њене уроњености у видљиви, материјални свет до космичке свести и свести о бесконачном, приказујући феноменологију постанка, стварања, прелажења свести из ничега у биће и назад ка свом основу, изнад добра и зла. У циклусу „Нестанак свијести” истоимено питање песник доживљава као место „преноса вјечности у вријеме”, „као тројни судар вијечности и вријемена”, где „биће постоји у празнини” и „где почиње све сазријевање”. Тајна „ничега” повезана и са питањем бића, па и свести, остаје оно интригантно у Милутиновој песничкој збирци, које се наслућује у различитим, али повезаним циклусима

и отвара питање дилеме да ли почетак света, његово из ничега (*ex nihilo*) и његово враћање у исти основ, значи само за људску свест извесно „непостојање”, тј. како каже „пакао својствен вријемenu” или то ништа ипак носи у себи пунину и клицу будућег постанка, спасења од таме, клицу слободе и ослобађања од времена.

Једна од кључних тачака око које се плете структура поезије је метафизичко питање и значење онога „иза”, „после”, „изнад”, чије одгонетање подразумева упуштање у лутања која воде ка доле и ка горе, тј. и у хад душе и њено рајско извориште, у тежњи да се разреше „раскршћа / Невидљива у тијелу, несвјесна / Оскудном просвјетљењу” (56). Између кракова супротности, контраста и противречја одвија се песничково понирање у нутрину сопства да би се на површину пренео увид интуиције свести о самој себи и њеном обистињењу изван својих противречних облика и отуђених форми. Ипак, такав доживљај свести, који предочава песник, плод је и покушаја приближавања тајни универзалног космичког поретка којем је подређен и људски свет, али у много ширим перспективама које се отварају кроз искуство лутајућег, слободног духа. Јер, како каже Слимовић, човек није дрво да живи везан на једном месту, а песник као лутајући монах, чију је парадигму нашао у светогорском монаху Силуану, управо ту истину која настаје кроз лутања слојевима душе и свести преноси кроз повест властите *Oguseje*. Песник се ослобађа „гравитационе” теже материјалног света, улази чак и у сфере које збуњују дух и напушта сигурне луке које би га уљљукале у наметљиву нужност. Иступа из ње на начин растварања „обичног” и „познатог” кроз лутајуће одласке на пучину, на земљане хоризонте који подучавају другој мудрости. Песник пева из фондуса наслућиване чистоте постојања, из стања осећања растварања и стварања светова, где је свест приказана као један од елемената духа, али у различитим модусима – свест као вечна свест, свест космичког, коначна свест заробљена у телесном и материјалном, све се до тачке њеног нестанка, када се у том вечном природном циклусу враћа свом првобитном извору. Али та спознаја подразумева, како показује и песник, перцепцију која води изван свих облика свести да би се доспело до испод равни коначног живота, постанка, а кроз њен сопствени нестанак. То нам казује да песник више поверења даје другим моделима спознаје, па свест као модел спознаје бића мора бити напуштена да би се видело интуитивно, бистрије, светлосније, да би се ујединиле све крајности и противречја, контрасти са којима се свест суочава на свом путу прочишћења.

Садржај песничких тема износи дијалектички, али и на херметички начин слично као код Хермеса Трисмегистоса, Јакоба Бемеа, уз осећање присутности божанске иманенције која успева да отргне свест од површинског сагледавања ствари и да изван физичких закона *физиса* открије драматику оног невидљивог у људској души. Стварајући сопствену

херметику и учење о свету, он своје песничко сазнање разлаже кроз онтолошка питања о бићу и не-бићу, духу, телу и души, животу и смрти. А она сазревају кроз лествице којима се душа пење и креће, залазећи час у подручја блажености, час у подручја мрака и таме, наде и безнађа, бесмисла и смисла.

Гледајући из трансцендентне перспективе, песник долази до различитих спознаја. Као, на пример, да у сваком бићу постоји пра-свест, чисто знање о створитељу, као спасоносној идеји пред хаосом стварности. Ту пра-свест песнику настоји да пробуди кроз питања како да иза мрачног света, удаљеног од извора светлости (у платиновском значењу), који је отуђен и уплетену у мрежу свакодневних искушења и искустава, нађе и њено осведочење у свом лутајућем одмицању од површине света. Јер песник тежи дожићу просветљења, катарзичним путевима, зато се од овоземаљског држи по страни, али га испитује, мрви да би га кроз песничко растварање, метафорама и сликовитим контрастима доживљаја душе разобличио до правог облика и показао његов лажан сјај. У циклусу „Отуђење” песник приказује заблуду човека заглибљеног у антропоморфизам, али са надом „за прочишћење”, за спасењем од „слабости бића”, интрига прошлог живота, од „лажне моћи и мудрости.”

У Милутиновој поезији, која је наизглед мирна и тиха, протичу немирне воде, кроз које као појединачна егзистенција мора да прође, зато су огољене од свог идеалног естетског значења и приближавају се архајској симболици воде. То је вода коју човек егзистенцијално осећа као јединка, саживљавајући се са тактовима њених комешања, протока, бурама, бранама, вода која учи сазревању, док је нашим сопственим снагама не учинимо прозирном, чистом, тј. оним шта јесте по својој суштинској природи. Тада она постаје вода кроз коју се јасно сагледавају и расплићу значења која су души била непозната, туђа, па и саблажњива.

Песник у својој збирци *Силуан* пева и о космолошком и онтолошком, тј. о бићу као бићу, на метафизички начин – кроз различите особине бића. Биће као бесконачност (Бог), биће кроз различите нивое свог оваплоћења и појављивања (свет, човек, природа) и кроз појединачно искуство свести (ниво личности). У том понирању за питањима онога „иза”, песник свесно сагледава истину властитог бића да кроз своју свест може да види само границе бића, али никад његову свеобухватност. Та свеобухватност може пак да се наслути тек интуицијом и сагледа кроз цикличност људског бивствовања. Али песник увиђа да понирање у ту свеобухватност спречавају сумње које извиру из недуховних и неморалних аспеката људског бића, а повезане са егзистенцијалним доживљајима душе кроз слутње, страх, немоћ, лажну мудрост, гордост, неистинољубивост које спречавају отварање душе за свемир у њој самој и прожимање са духом свеобухватног. С друге стране, песник признаје нужност појављивања људских слабости које су разлог да се на духовном путу

трагања за Боголиким свемиром у себи оне савладају и превладају. Песник експериментално искушава границе издржљивости душе и поставља јој питања без одговора, намерно је тако подстичући да одређеном вером сама изнађе излаз из беспућа у који се нашла заинтригирана тежњом да савлада поноре света.

Песник показује да је тегабан пут трагања за пореклом сопства, пут прочишћења, јер изложеност бездуховној самоћи на коју наводи савремени човек и западна цивилизација, у метафизичком смислу указује на запалост у смисао коначности без присуства и свести о бесконачности, чему се песник одупире својом песничком егзистенцијом повезаном са духовним симболизмом. Зато осветљава ту антитезу и тренутног времена, али и вечни поларитет коначног и бесконачног у човеку, настојећи да уведе бесконачност као присутну у садашњост, у временитост. Она се у песниковој семантици исказује као обузетост пра-почелом у једном особитом заносу, које показује смисао тајне, јер пра-почело је увек непознато и обавијено тишином неизговорљивог, па песник отвара дилему да ли се оно крије иза ништавила света, тј. иза, пре или испред смрти. Одгонетање те дилеме одвија се најпре кроз побуђену чулност, тј. кроз „језгро чистог елемента чула”, које се опажа изнутра, у другачијем простору и перцепцији унутрашњег времена. На другим местима у збирци, песник ту енигматику чулности, супротних светова, енигматику трагања и лутања душе до места где би се умирила, хиберболично представља кроз семантику бездана у циклусу „Бездан”. Своја осећања бездана, песник уздиже у метафизичко искуство и наслућује кроз „простор душе” без тла „хаос прапочетка”, у којем се одвија нешто попут лебедења у међу-свету. Празнину бездана песник уједно сагледава као ексцес и искакање из пуnine чулности и као услов рађања духовне суштствености у човеку, поигравајући се са семантичким преплетима и „просторима” бездана. У бездану, стварност је привид кретања, у коме влада и доживљај ужаса слободе, „снага немоћи окоштале у каменом обруду сивила.” Песник подучава да је неопходан пролаз душе кроз бездан за сваког ко трага за спознајом себе, оваплоћене кроз божанско. Опонирући тако савременом поједностављивању смисла и захтеву да се буде на површини ствари. Значење бездана сагледиво је и из других циклуса, као на пример, у циклусу „Непостојање”, где је представљен у форми конкретног света у који је човек бачен већ својим рођењем и осликава његово бити-у-свету, „где створ добија свој коначни облик” (110).

Пролаз кроз бездан, који треба да пружи неку врсту чишћења од свих страсти, налета времена и лажне мудрости, омогућава како песник наставља у следећем циклусу „Бијес тијела” да се приближи духовној страсти која отвара нови поглед и на смисао телесности. Тема телесног је у поетикама ретко обрађивана на тај начин, јер је песник сагледава

изван-поетичког лирског симболизма, а на линији егзистенцијалног прожимања различитих аспеката душе – као поље сусрета и осећања и мисли и духа. У егзистенцијалном доживљају страха, дрхтања, очаја и беса тела се дешава буђење духа и отвара увид у платоновску демистификацију тела које песник назива „теретом нужности.” Али овде је реч о проширеном значењу тела као тела природе, па песник антрополошко искуство људске телесности проширује на „телесни дух природе” (*физис*). А једну од душевних манифестација тела – бес – песник представља као израз доживљаја границе због ограничености коју телесни облик намеће духу, али се бес јавља и због пролазне структуре тела и свих знамења које бивају филтриране кроз тело као искривљену површину емоција и мисаоних заблуда. У епикурејском дискурсу, песник покреће и питање смрти тела као нечега што нас се не тичу, али и кроз платоничарску визије о бесмртности душе у односу на тело. Тема о непостојању представља још једну окосницу песничког одгонетања онтолошког питања о не-бићу, где непостојање, прожето мишљу о смрти, може да буде мишљено двоструко: и као свест о вечности, као вид потирања смрти до њеног непостојања или као сагледавање смрти као „вечне постојаности.”

Свет песник види на линији његове повезаности кроз супротности, као у хераклитовској дијалектици, у којој све што јесте постоји као одраз своје супротности, у чијем јединству све постаје једно, као што песник и каже: „Сва је тајна у разарању, када све прелази у једно” (107), мислећи да све што нестаје не престаје заувек већ се враћа свом јединственом темељу, потврђујући дубоку филозофску мисао о свеопштој повезаности свег створеног. Стално искушавајући лавиринте душе да би кроз херметичке светове сагледао јединствену основу из које потиче и кроз коју би нашла смирај од неспокоја света, у досезању јединства, као идеалу крајње спознаје и мудрости.

Доц. др Валенти́на ЧИЗМАР
Универзитет Привредне академије
Нови Сад
Факултет за европске правно-политичке
студије
valentina.cizmar@fepps.edu.rs

ПЕКИЋ КАО SPIRITUS MOVENS, МЕРА И ПУТОКАЗ

Срђан Цветковић, *Борислав Пекић: животи бунтовника*, Catena mundi, Београд 2020

Контемплирајући о значењу појма кетманства, Борислав Пекић у првом делу *Година које су њојели скакавци* бележи како му је Душица Милановић, током интервјуа за часопис *Књижевности* 1985. године, упутила један од најлепших комплимената рекавши да је у својим делима превазишао сваку врсту кетманства. У духу потребе за балансираним, полиперспективним промишљањима, писац истраживачки запитан над похвалом и рефлексijом да ли он ипак, понекад, јесте кетман или то заиста није, записује: „На то питање може одговорити само мој *неистрошени* живот.” Управо траг остварене аутентичности и доследности, што су довршене истодобно са испуњеним пишчевим овоземаљским животом, следи Цветковић у биографији посвећеној Пекићу настојећи да изведе конзистентну нит трајања „вечитог младића и бунтовника”, ону нит која, са аспекта Пекићевих политичких и етичких уверења, упућује на нужно одупирање идеолошким ригидностима, на веру „да су слобода и поштење идеали за које вреди живети.”

Прво поглавље „Љубав Ловћена и банатске равнице” казује о Пекићевом пореклу и детињству, о мајци Љубици Петровић, пореклом из Баваништа код Панчева, и оцу Црногорцу Војиславу Пекићу, начелнику одељења Зетске бановине, протераном од стране италијанских фашиста и принуђеном да се са породицом пресели у Банат. Цветковић детаљно и живописно описује догађаје из пишчевих раних година које су, упркос рату, по признању Пекића, проведене срећно, апострофирајући у неколико наврата спону живота и литературе. Често мењање места боравка због очеве државничке службе Пекићу „је донело богато социјално искуство, без којег готово да нема великог књижевника”, док у стрељању немачких породица од стране ослободилаца у Баваништу, и у каснијем систематском терору, Цветковић препознаје генераторе за пишчеве „ставове бунтовника и борца за слободу против сваког тоталитаризма.” Аутор у раном Пекићевом добу запажа и присуство особина које постају кључне црте пишчевог карактера: „наслеђени строги морални код једног брђанина, лична храброст, и љубав према слободи, бескомпромисни отпор сваком насиљу”, као и иронична опорост интелигенције оплемењене толерантном, помирљивом природом.

У поглављу „Колпортер *Демократије*” осветљене су Пекићеве средњошколске године обележене, након пресељења породице у Београд, ангажовањем у јавним и тајним антикомунистичким акцијама демократске опозиције, концентрисаним око Милана Грола и Демократске странке, а потом и у низу илегалних омладинских опозиционих група.

Њихово, махом пропагандно, деловање наизлазило је на жестоку реакцију скојеваца „који су јавно палили једино опозиционо гласило *Демокраицију*, а колпортере пребијали.” Настојећи да пружи свеобухватан преглед ондашњих историјских/политичких прилика, аутор сведочи о садржају листа *Демокраиција*, односу режима према њему, о атмосфери пред изборе 1945. године и чињеници да је комунистичка власт и пре избора успоставила диктатуру, те да је грађанско друштво политичким и економским мерама систематски уништавано.

О репресији и прогону неистомишљеника и након избора и масовној акцији чишћења Треће мушке гимназије од „реакционарних елемената” међу ученицима сведочи поглавље „Топли зец’ у Трећој мушкој”. Оно не само да казује о тортурисању и батинању ђака, међу којима је био и знаменити писац, о протесту родитеља и Пекићевом осећању стида и кајања (јер његови другови и професори, затечени и уплашени, „нису се одлучније успротивили терору младих скојеваца”) него и истиче пишчево још упорније бављење „реакционарним” активностима – јула 1946. године са пријатељима у Баваништу Пекић је формирао илегалну демократску групу која је излепила летке по кућама и капијама, а све пароле је осмислио и црвеном оловком и мастилом написао сам Пекић.

Различити видови опирања новом погледу на свет тематизује поглавље „Отписани”, у којем Цветковић у претплати на опозициону штампу, бојкоту штампе уторком када је излазила *Борба*, слављењу крсне славе, Божића, Ускрса и похађању верске наставе, у ословљавању са „господине” уместо „друже”, избегавању одласка на радне акције, у слушању плоча из америчке читаонице, одласцима на пројекције америчких филмова, учењу енглеског језика насупрот форсираном руском, а нарочито у моди препознаје облике културолошког отпора и бунта спрам комунистичког једноумља. Настојећи да и овом приликом пружи ширу историјску слику, Цветковић набраја опозиционе групе омладинаца у разним градовима, чији рад после масовних хапшења почетком педесетих лагано замире, и друге опозиционе лидере, „сапутнике револуције”, тј. бивше савезнике на изборима и многе неподобне свештенике Српске православне цркве који су били на удару режима.

Поглавље „Процес Савезу демократске омладине (СДОЈ) 1948–1949” сведочи о Пекићу као идејном творцу СДОЈ-а, конституисаног са циљем да се формира алтернатива Уједињеном савезу антифашистичке омладине Југославије под контролом комуниста. Хапшења чланова ове илегалне омладинске опозиционе политичке организације уз образложење да су у земљи организовали удружење са „фашистичким циљем”, смерајући да насилним средствима оборе постојећи поредак, опис процеса суђења и пресуде, импрегниране маштом тужиоца и преиначене (повећане) од стране Врховног суда, основна су тематска чворишта поглавља.

Слици затворског живота који је, након Пекићевог премештања из београдског истражног затвора у Сремску Митровицу и КПД Ниш, трајао више од пет година све до 1953. године када је писац помилован, посвећено је поглавље „На робији”. Пажња биографа усмерена је ка илустровању услова Пекићеве затворске егзистенције и њиховом утицају на пишчево психолошко и здравствено стање, доживљају времена као највећег затворског непријатеља, социјалној типологији, структури и хијерархији у затвору, истичући да Пекић, упркос болести, није писао молбе за помиловање: „противило се то његовим принципима, за које је држао да су политички нужни, а, изнад свега, часни. Сматрао је недостојним да за милост моли оне које је за немилосрдност оптуживао.”

„Студије – потрага за златним руном” поглавље је у којем аутор апострофира Пекићево расположење након изласка са робије, његове студије експерименталне психологије и „екстравагантну студијску групу” (Пекић је на класи био са С. Селенићем, В. Димитријевићем, Д. Макавејевим, В. Јеротићем), пишчево енциклопедијско знање и брак са Љиљаном Глишић, ћерком техничког директора *Времена* и окупационог *Новой времена* Душана Глишића, стрељаног без суда 1944. године.

Пекићевој књижевној делатности, методу писања, уредништву у *Књижевним новинама*, али и неуморном политичком деловању и подржавању студентских демонстрација 1968. године, иако се идеолошки није слагао са њеним циљевима, посвећено је поглавље „Ходочашће Борислава Пекића”, док се у текстуалној целини „Писма из туђине” под окулар биографа смешта Пекићев одлазак у Лондон мотивисан, како писац бележи, потребом да се потврди унутрашња уметничка слобода и обезбеди више времена за рад. Овим поглављем активирају се и мисли о историји као инспирацији за Пекића, његовом схватању демократије и комунистичком ситуирању писца током седамдесетих година на страну српске деснице, премда он свој статус радије именује усамљеничким.

Док поглавље „На врху Арарата” наводи Пекићева књижевна остварења, рад за радио, телевизију, позориште, уредничку делатност и положај хонорарног коментатора српскохрватске секције Би-Би-Сија, а поглавље „Живот после смрти” указује на Пекићеву живу присутност манифестовану у виду постхумних признања, изложби и штампаних издања о његовом лику и делу, целина „Обнова Демократске странке 1990” упућује на обнављање рада Демократске странке, чији је један од оснивача и потпредседник Пекић био, на њене програмске постулате, као и на пишчево учешће у демонстрацијама 1991. године у Београду. Цветковић проицљиво запажа не само да су то биле „последње антикомунистичке демонстрације на којима је учествовао Пекић” него да су Терзије, на којима је писац као дечак разносио забрањену *Демократију*, а пред крај живота се са студентима на истом месту за демократију борио, симболички омећиле његово политичко трајање.

Писана са изразитом ауторовом оданошћу према Пекићевој личности и надахнутошћу вредностима које пишчево дело баштини, ова биографска творевина уме да испољи мањкавости, попут цитатне репетитивности и изостанка цитатне функционалности (у два наврата навођење замашног Пекићевог описа првог сусрета са иследником из *Година које су њојели скакавци*, односно цитирање Пекићевог приказа ћелије из поменутог дела без претходне контекстуализације цитата), спорадичан мањак педантности у навођењу референци, као и изостанак упућивања на публиковане примарне изворе. Цитат којим се илуструје Пекићево држање приликом сведочења у Првом општинском суду 1968. године, у случају оптуженог Миодрага Булатовића, наводи се као необјављени документарни материјал иако Пекић о том догађају детаљно сведочи у другом тому *Година које су њојели скакавци* (поглавље „Двадесет година после или друга слика из неграђанске оставе”). Тумачење Пекићевог односа према студентским протестима 1968. године подразумева цитирање епизоде о разлозима пишчевог неношења амблема Црвеног универзитета „Карл Маркс”, епизоде која се подједнако неоправдано смешта у необјављени документарни материјал, будући да је публикована у *Тамо где лозе њлачу*, као део есејизираних дневничке белешке „Седам дана који су потресли Београд.” Оваква местимична исклизућа спрам научне акрибичности и прецизности, међутим не замагљују вишеструки значај Цветковићевог подухвата: он се огледа не само у доследно реализованој интенцији да се Пекићева појава контурише на фону историјско-политичких околности него и у чињеници да ова биографија, објављена у години обележавања деведесетогодишњице пишчевог рођења, фигурира као пионирски, и отуда нарочито релевантан корак са становишта интегралних, биографских погледа на живот једног од најзначајнијих стваралаца српске књижевности XX века.

Мсп Виолеџа Р. МИТРОВИЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
Докторске студије
viomitrovic@gmail.com

ДРУГА МЛАДОСТ ЛАТИНОАМЕРИЧКЕ ПРИПОВЕТКЕ

Латиноамеричка прича постаје вест. Овогодишњи финалиста *Међународној Букера* била је Маријана Енрикез са збирком *Опасности пушења у кревету* (*Los peligros de fumar en la cama*), дванаест приповедака о терору свакодневнице. Часопис *Гранија* је пре неколико година објавио листу најперспективнијих латиноамеричких приповедача млађих од 35 година. На Фестивалу Хеј, Родриго Фуентес (1984) из Гватемале проглашен је за најталентованијег приповедача млађег од четрдесет година. Особина његове прозе је да ликови прелазе из једне приче у другу, тако да се његово стваралаштво чита као велики фрагментисани роман.

Млади латиноамерички прозаисти су, истиче уредница *Граније* Валери Мајлс, „наследници полифоне традиције” од Роберта Болања до Силвије Плат и Кларис Лиспектор. Они експериментишу са различитим жанровима, а преводи светске књижевности им допуштају да, као никада пре, стекну увиде из других поднебља. Активни су на друштвеним мрежама које користе да промовишу своју прозу. Напајају се не само на врелу књижевности него и из позоришних представа, филмова, серија и видео-игрица.

Иако је познато да Чехов и Борхес никада нису попустили пред заводљивошћу романа, приповедачима се често постављају питања зашто користе форму приповетке и да ли је могуће посветити се искључиво писању прича. „Хегемонија романа је нешто што се подразумева”, објашњава Лилијана Коланзи из Боливије, аутор збирке *Наш мртви свет* (*Nuestro mundo muerte*) и предавач на Универзитету Корнел. За своју поетику каже да је мешавина анахроних и футуристичких елемената, попут традиционалне боливијске архитектуре. У њој се сажимају утицаји филмова Андреја Тарковског и прича Рубема Фонсеке и Силвине Окампо, којима се ауторка увек враћа „како би украла још који мотив”. За Паулину Флорес (1988) из Чилеа, написана приповетка је осећај окончаног

посла. „Веома ми је важно да осетим како сам завршила један креативни процес, да уживам у његовим плодовима и започнем други”.

Хосе Ардила (1985) из Колумбије, један од *Граничних* аутора, мишљења је да се у Латинској Америци пише више него икада под утицајем радионица креативног писања. Али од традиције Хемингвеја и Карвера њега више привлаче приповедачи попут Андреса Каиседа, који су у стању да властиту земљу гледају „очима странца”.

Треба рећи и да виталности приче погодују многобројни књижевни фестивали, али и независни издавачи који су сензибилнији за нове гласове од великих издавачких компанија. Постоје издавачи посвећени искључиво објављивању приповедака, попут мадридског Пахинас де Еспума (*Páginas de Espuma*) и његовог уредника Хуана Касамајора. Ако се неко пита да ли је то исплативо, Касамајор одговара да је *Сегам њразних кућа* Саманте Швеблин одштампао у 22 издања.

ПРОНАЂЕНИ РУКОПИСИ ЛУЈА-ФЕРДИНАНДА СЕЛИНА

Док је јуна 1944. бежао у нацистичку Немачку, Луј-Фердинанд Селин је био свестан да је у свом париском стану у улици Жирардон оставио бројне рукописе. После ослобођења Париза 25. августа, нова власт је спроводила „законито чишћење” (*épuration légale*) свих сарадника нациста, па је тако на ред дошао и претрес стана познатог књижевника и лекара, који се нашао на удару због антисемитских памфлета. Том приликом, украдени су рукописи објављених дела, али и три романа која никада нису угледали светло дана. Годинама касније, Селин је у писму пријатељу тврдио да је крађу наредио лично Де Гол. Пре петнаест година, новинара *Либерасиона* Жан-Пјер Тибоа контактирала је мистериозна особа и понудила му сандук са 20.000 страница пишевог рукописа. Аутентичност пронађених докумената потврдили су вештаци из Националне библиотеке Француске и они су били спремни да се објаве. Непознати донатор није тражио новац за рукописе, али је имао један услов: да се књиге оштампају после смрти Селинове супруге Лисет Детуш, јер „није желео да у тантијемима ужива удовица једног антисемите”. Да би се то испунило, требало је сачекати до јесени 2019, када је она умрла у 107. години.

IN MEMORIAM: РОБЕРТО КАЛАСО (1941–2021)

„Живот у који нису позвани богови није вредан живљења. Миран је то живот, без сумње, али у њему нема много прича”, написао је италијански писац, есејиста и издавач Роберто Каласо, који је преминуо 28. јула ове године. Његов живот засигурно није био миран – богове је он позивао у књижевност да још једном исприча старе митове, од Сумера и Вавилонца до старих Грка, кроз један од најамбициознијих савремених издавачких пројеката у девет томова, који је почео објављивањем *Развалина Каша* (*La rovina di Kasch*; 1983), а завршио се *Књигом свих књига* (*Il libro di tutti i libri*; 2019).

Пре него што се отиснуо у списатељске воде, Каласо је уредничку репутацију градио у кући Аделфи, која је, захваљујући њему, стекла интелектуални престиж. Радећи у њој шездесетих и седамдесетих година, Каласо је неуморно ширио видике читаоцима у Италији, усмеравајући им пажњу ка мање познатом Хорхеу Луису Борхесу, Милану Кундери, Брусу Четвину, Томасу Берхнарду... Истовремено, преводио је са немачког Ничеа, Кафку и Карла Крауса. Када се Аделфи нашао у ситуацији да изгуби своју издавачку самосвојност, Каласо је 2015. купио ту кућу, спречивши тако да постане део издавачког конгломерата Мондадори.

Његов магнум опус био је довољно велик да обухвати и виртуозне студије о Прусту, Кафки и Фројду. По властитим речима, почетна намера му је била да у само три књиге опише „свет какав јесте, са концептима и сликама као главним јунацима”, али је његова енциклопедијска природа допринела да, према критичару часописа *Њујорк ривју ов брукс*, „попут Пруста или Малармеа, или Вагнера у *Прсијену Нибелунја*, створи дело које надилази књижевност, 'Књигу' која је симбол креативности читавог универзума.”

Као велики ерудита, истраживач митова и књижевности и титан италијанског издаваштва овенчан је међународном наградом Форментор 2016, чији је жири препознао „луцидност његове прозе”, која „у свом амбициозном дискурсу интегрише филозофске, естетске и моралне струје најразличитијих полазишта, а уметност есеја достиже свој највиши израз”. Много година пре тога, часопис *Парис ривју* га је обележио као „књижевну институцију у једном човеку”.

Приредио
Предраг ШАПОЊА

ПАЉО БОХУШ (PAĽO ВОНУШ, Бачки Петровац, 1921 – Сремска Каменица, 1997). Право име му је Павел Сабо. Основну школу је завршио у Бачком Петровцу и у Буљкесу (данашњи Маглић), а гимназију у Бачком Петровцу. Студирао је медицину у Сегедину (1941–1944) и у Братислави (1945–1950). У фебруару 1950. се запослио као лекар, а већ у јулу су га ухапсили као члана „завереничке групе” пројугословенских „ревизиониста”. У октобру 1950. је у Братислави осуђен на осам година робије. У затвору је провео пет година и после амнестије у јулу 1955. се вратио у Југославију. Као лекар опште праксе, касније као специјалиста за туберкулозу, радио је у Сурдулици, Сокобањи и у Новој Вароши у Санџаку. Пензионисао се у новембру 1973. и до смрти је живео у Бачком Петровцу. Учествовао у раду неколико часописа, превођен је и више пута награђиван. Књиге песама: *Život a brázdy*, 1943; *Predsa kolaj*, 1971; *Hviezdne proso*, 1972; *Časom dôjdeme*, 1974; *Живои̇, унаїрег гоживои̇ан*, 1977; *Sonáty za sólo mlčanie a gajdy*, 1978; *Изїон*, 1979; *Konopa*, 1981; *Listovanie v morušových listoch*, 1985; *Nikam a späť*, 1989; *Triumfálny postrk*, 1990; *Tretia strana mince*, 1993; *Jednosmerný rebrik*, 1996; *Jesenná minca* (избор), 1997; *Ohňovzdorný heretik* (избор), 1999. Објавио и књигу есеја *Eseje*, 1993. Текст мемоара уобличених у књигу *Пеї̇ їогина без їаме*, коју су приредили Бошко Ивков и Михал Харпањ (2018), излазио је у *Леї̇ои̇иусу Маї̇ице срї̇ске* у периоду од маја 1988. до децембра 1990.

ЗДЕНКА ВАЛЕНТ БЕЛИЋ, рођена 1975. у Бачкој Паланци. Завршила студије словачког језика и књижевности на Филозофском факултету у Новом Саду, а докторирала на Катедри естетике Универзитета Коменски у Братислави. Пише поезију, прозу, есеје и књижевну критику и преводи са словачког и чешког језика. Главна је и одговорна уредница часописа за књижевност и културу *Nový život*. Објављене књиге: *Имигранти̇и у Вавилонској кули*, књига разговора (*Imigranti̇i v Babylonskej veži*, на словачком језику 2018), 2017; *Еї̇теризација: ван конТЕКСТА / Ęterizácia: mimo konTEXTu*, двојезична збирка песама, 2018; *Pamätník rodiny Perleschlipovej*, књига за децу, 2019; *Zvuk euridikiných krokov*, збирка есеја и критика, 2019; *Аї̇окрифи̇и њо Лилиї̇и и груї̇а їроклеї̇сї̇ва / Apokryfy*

podla Lilit a iné zatratenia, двојезична збирка песама, 2020. Приредила више књига. Живи у Новом Саду.

РАДОВАН ВЛАХОВИЋ, рођен 1958. у Новом Бечеју. Студирао је Југословенску и светску књижевност у Новом Саду. Пише романе, кратке приче, песме, есеје. Објавио је преко 50 књига. Превођен је на енглески, руски, немачки, мађарски, словачки, румунски, словеначки и македонски језик. Члан је Друштва књижевника Војводине, Удружења књижевника Србије, Удржења писаца Ехil – PEN, секције земаља немачког говорног подручја и Матице српске. Оснивач је и директор првог приватног културног центра у Србији – Банатског културног центра. Као уредник издавачке делатности овог центра потписао је преко 500 наслова у области књижевности, науке и уметности на више језика. Добитник је више награда за књижевни рад и културно прегалаштво. Оснивач је више културних манифестација књижевних награда. Живи и ради у Новом Милошеву.

ВЕРОЉУБ ВУКАШИНОВИЋ, рођен 1959. у Доњем Дубичу код Трстеника. Завршио Југословенску и општу књижевност на Филозофском факултету у Новом Саду. Пише поезију. Књиге песама: *Чежња за врџом*, 1993; *Повесмо*, 1995; *Како је тихо Госјоде*, 1999; *Двери у лијама*, 2001; *Ојросџи, јајње бело*, 2002; *Шумски буквар* (песме за децу), 2003; *Цвешна недеља*, 2004; *Свешлост у брдима* (изабране и нове песме), 2007; *Врџлар*, 2008; *Лице*, 2009; *Изнад облака*, 2012; *Самар* (избор), 2014; *Свешти жар* (изабране и нове песме), 2015; *Вешар и гажс*, 2017; *Тилић*, 2020. Члан је Удружења књижевника Србије и књижевног клуба Багдала у Крушевцу. Живи и ради у Трстенику, где је директор Народне библиотеке „Јефимија”. Приредио више књига.

МИРО ВУКСАНОВИЋ, рођен 1944. у Крњој Јели (Горња Морача), Црна Гора. Пише прозу, поезију и есеје. Управник је Библиотеке САНУ (од 2011), главни уредник (од 2008) Издавачког центра Матице српске и академик, а био је управник Библиотеке Матице српске (1988–2014) и потпредседник Матице српске (2004–2008). Објављене књиге: *Клејва Пека Перкова*, роман, 1977; *Горске очи*, приповетке, 1982; *Немушџи језик*, записи о змијама, 1984; *Вучји џрајови*, записи о вуковима, 1987; *Градишџа*, роман, 1989; *Тамоони*, поеме и коментари, 1992; *Морачник*, поеме, 1994; *Далеко било*, мозаички роман у 446 урокљивих слика, 1995; *Семољ џора*, азбучни роман у 878 прича о ријечима, 2000; *Точило*, каме(р)ни роман у 33 реченице, 2001; *Кућни круј*, роман у концентричном сну, 2003; *Семољ земља*, азбучни роман о 909 планинских назива, 2005; *Поврајџак у Раванџрад*, биографске приповести с прологом и писмом својих ликова, 2007; *Ојвсјуду*, четири различите приповетке с истим намерама,

2008; *Семољ људи*, азбучни роман у 919 прича о надимцима, 2008; *Чишање шаванице*, приповедака 20, 2010; *Клесан камен*, огледи и записи, 2011; *Одабрани романи*, 1–3, 2011; *Бихџоље*, поратна путописна приповест с прологом Владимира Ђоровића и молитвом Иве Андрића, 2013; *Даноноћник*, записи, коментари, изреке, мале приче, песме у прози, есејчићи, сећања и разни осврти, 2014; *Силазак у реч*, о (српском) језику и (својој) поетици, 2015; *Изабрана дела*, 1–5, 2017–2018; *Даноноћник 2*, 2019; *Бројчаник*, путописни дневници, 2021. Књиге разговора и прича: *Ликови Милана Коњовића*, 1991; *Каже Миро Вуксановић* (прир. М. Јевтић), 2000; *Семољ Мира Вуксановића* (прир. М. Јевтић), 2011; *Насамо с Миланом Коњовићем*, разговори, ликови, осврти, 2018; *Разговор с Немањом*, биографска и аутопоетичка сабирања (прир. Немања Пеић), 2020. Приредио више књига српских писаца.

СЛАВИЦА ГАРОЊА, рођена 1957. у Земуну. Пише поезију, прозу, есеје, књижевну критику и књижевнотеоријске студије, бави се српском народном књижевношћу са подручја Славоније, посебно Западне, и историјом српске женске књижевности. Објављене књиге: *Под месечевим луком*, роман, 1992; *Девеџа кућа*, приповетке, 1994; *Исјоведање шишине*, песме, 1996; *160 година Трговачке школе у Београду (1843–2003)*, споменица, 2003; *Из сенке – кришике, огледи и мали есеји*, 2003; *Мој предак је дрво*, песме, 2007; *Изидина копча и друге приче*, 2013; *Жене џоворе – разговори са књижевним савременицама једној сјолећа*, интервјуи, 2013; *Повраћај у Аркадију*, роман, 2014; *Парусија, џласови исјод џајраши*, роман, 2018; *Из сна у сан – дневник Ленке Дунђерски*, приповест, 2020. Монографије, студије, огледи и антологије о народној и женској књижевности: *Народне џесме Славонске џранице*, 1987; *Анџолоџија срџске народне џирско-ејске џоезије Војне Крајине*, 2000; *Срџско усмено џоејско наслеђе Војне Крајине*, 2008; *Жена у срџској књижевносџи*, 2010; *Од Царџрада до Будима – асџекџи срџској усменој џеснишџива*, 2014; *Срџска књижевна Крајина – од баџџине до еџодуса*, 2015; *Врџи џајни: анџолоџија срџске женске џриџовейке до 1950*, 2016; *Врџи наде: анџолоџија срџске женске џриџовейке од 1950. до данас*, 2017; *Жена и идеолоџија у срџској књижевносџи*, 2017; *Анџолоџија срџске џирске народне џоезије Крајине*, 2020.

ЂОРЂЕ ДЕСПИЋ, рођен 1968. у Ужицу. Пише поезију, студије, огледе, есеје и књижевну критику. Од 2017. до 2020. године је био главни и одговорни уредник *Лейџојиса*. Објављене књиге: *Аксиолоџики изазови*, 2000; *Сџирални џраџови – кришике и есеји о срџском џеснишџиву*, 2005; *Порекло џесме – џоџенцијал инџерџекџиуалносџи у џоезији Миограџа Павловића*, 2008; *Преживейџи у џексџу*, 2011. Књига песама: *Песме и друџи оџиљџи*, 2018. Приредио више књига.

СЛАЂАНА ЈАЋИМОВИЋ, рођена 1969. у Београду. Дипломирала је на Педагошкој академији за образовање наставника разредне наставе у Београду, а потом дипломирала, магистрирала и докторирала на Катедри за српску књижевност на Филолошком факултету у Београду. Редовни је професор на Учитељском факултету у Београду, на предметима *Увод у јумачење књижевности*, *Српска култура у европском контексту* и *Академско писање*. Објављене књиге: *Путописи српске авангарде – Милош Црњански, Ратко Пејровић, Сјанислав Краков, Сјанислав Винавер*, 2005; *Путописна проза Милоша Црњанског*, 2009; *Певање на јују – мојиви јутовања у српској поезији 20. века*, 2017. Приредила је више књига и научних зборника. Члан је редакције часописа *Књижевна историја* (Београд).

АЛЕКСАНДАР ЈОВАНОВИЋ, рођен 1949. у Ратарима код Смедеревске Паланке. Дипломирао (1973) и магистрирао (1976) на Филолошком факултету у Београду, на Групи за југословенску и општу књижевност, а докторирао на Филозофском факултету у Новом Саду (1993), на Одсеку за српску књижевност. Историчар књижевности, пише студије, уџбенике, есеје и књижевну критику. Објављене књиге: *Како предавају књижевност – теоријске основе наставе*, 1984; *Облаци у души – јесништво Душана Васиљева*, 1986; *Песници и преци*, 1993; *Поезија српског неосимболизма*, 1994; *Порекло јесме – девет разговора о поезији*, 1995; *Сивараоци и створилац* (три молитвена певања), 2003; *Чишанка* (за други разред гимназије и средњих школа), 2005; *Свих и ђамћење: о поезији и поезици Милосава Тешића*, 2018; *О историји, сећањима и самоћи: есеји и критике о српској прози XX века*, 2019; *О светлости сирајод од несреће: есеји о српској поезији и култури*, 2020. Приредио више књига, антологија и зборника.

МИЛОШ М. КОВАЧЕВИЋ, рођен 1953. у Пресједовцу код Калиновика у Херцеговини, БиХ. Доктор лингвистичких наука, бави се општом лингвистиком, синтаксом, семантиком и стилистиком савременог српског језика, као и историјом српског књижевног језика. Написао је преко 300 научних и стручних радова и више уџбеника српског језика. Објављене књиге: *Узрочно семантичко поље*, 1988; *Стилистика и грамастика стилских фигура*, 1991; *Кроз синтаме и реченице*, 1992; *Суштествено и мимојредно у лингвистици*, 1996; *У одбрану језика српског*, 1997; *Синтакса сложене реченице у српском језику*, 1998; *Стилске фигуре и књижевни текстови*, 1998; *У одбрану језика српског – и даље*, 1999; *Синтаксичка нејасноћа у српском језику*, 2002; *Српски језик и српски језици*, 2003; *Грамастичке и стилистичке теме*, 2003; *Српски јасци о српском језику*, 2003; *Огледи о синтаксичкој нејасноћи*, 2004; *Проштив нејасноћа о српском језику*, 2005; *Јасци о стилу и језику*, 2006; *Србистич-*

ке теме, 2007; Стилска значења и зрачења, 2011; Грамајичка ипшања срјскога језика, 2011; Линвостилисјика књижевној тексја, 2012; У одбрану срјске ћирилице – хресјомајија, 2013; Линвистјика као срби-стјика, 2013; Стил и језик срјских писаца, 2015; Срјски језик између линвистјике и јолијике, 2015; О реченици и њеним члановима, 2015; Срјски језик јод луйом науке, 2017; Борба за ћирилицу и срјски језик, 2018; Бијне србистјичке најомене, 2018; Стилске доминанјие срјских јрозних писаца, 2019; Како и зашјо (не) писати овако, 2019; Поезија у стил-истјичком кључу, 2020; Кроз синјаксу срјскога језика, 2020.

БОРИС ЛАЗИЋ, рођен 1967. у Паризу, Француска. Доктор слави-стике, пише поезију, прозу, есеје и критику, преводи са француског и енглеског, као и на француски. Књиге песама: *Посрнуће*, 1994; *Океанија*, 1997; *Зайис о бескрају* (са Гораном Стојановићем), 1999; *Псалми иноверној*, 2002; *Песме луйања и сејше*, 2008; *Орфеј на лимесу*, 2012; *Кати сласји*, 2013; *Канонске јесме*, 2016; *Унујарњи језај*, 2019. Књиге путописне прозе и есеја: *Белешке о Аркадији*, 2000; *Турски диван*, 2005; *Врји зајо-ченика – ујоредне сјудује из девејше умејностји*, 2010. Романи: *Губили-шје*, 2007; *Панк умире – јеојоејичка хроника*, 2013. Приредио више антологија и књига српских писаца.

БОШКО ЛОМОВИЋ, рођен 1944. у Брезни код Горњег Милановца. Новинар, пише поезију и прозу за децу и одрасле, радио драме, књижев-ну и ликовну критику. По дипломи је професор српскохрватског језика и књижевности југословенских народа. Књиге за одрасле – песме: *Сен-ке времена*, 1967; *Пред нирваном*, 1993; *Tombe la neige*, 1997; *Песме и јјесме*, 2010; приче: *Чари Пауле Пречисје*, 1980; *Црни скакач на цб*, 1983; *Милионер*, 1989; *Јелена, мајка које нема*, 2012; *Под месечевом ламјом*, 2014; *Приче о необичном*, 2020; књижевна и ликовна критика: *Чијих, ллегах, зайисах*, 2006; публицистичке књиге: *Хајдук Бојовић* (коаутор М. Поповић), 1970; *Црвена ниј коридора*, 1999; *Књиа о Дијани Будисавље-вић*, 2013; *Елејје*, 2015. Књиге за децу – песме и приче: *Заљубљени би-цикл*, 1984; *Рађање јјесме*, 1985; *На слово, на слово Љ*, 1987; *Нешјо важно*, 1990; *Најшаца из јређе кљује*, 1994; *Мирјана нема јојма*, 1995; *Мој ошац јродаје шуму*, 1997; *Шја ћу ја у Шанјају*, 1997; *Пијај мога брајша*, 2004; *Буквар дечјих дужностји*, 2014; романи: *15 дана ферија*, 2010; *Дечак са кључем о врају*, 2011; *Видовија Ана или зашјо смо украли мајарца*, 2012; *Чудесна луйка Тајјоко-сан*, 2014; *Узбуна на планети Окуко*, 2016; *Крађа мобилној у VII₂ (дејтекијвска јрича у 18 слика)*, 2018; *Десетј дана, а сјошину чуда*, 2019. Године 2020. су му изашла *Сабрана дела* у осам књига. Живи у Горњем Милановцу.

БУАН МАРГАРИТ (1938–2021), родио се у месташцу Санауђа у Ка-талонији. Био је и песник и архитекта, до пензије предавао на Универ-

зитету у Барселони и учествовао је у раду на зидању катедрале Саграда фамилија. Током младости се често селио са родитељима, најпре по Каталонији, а потом је доспео на канарско острво Тенерифе. Тамо је уписао гимназију и коначно је, по властитим речима, савладао шпански језик. Прве четири песничке збирке је написао на шпанском, „једином језику у чију је ортографију био сигуран”, пошто каталонски није био у јавној употреби током Франкове диктатуре. Коначну одлуку да пише на каталонском доноси 1980, али он своје песме преводи на шпански, тако да су многа издања његових збирки поезије двојезична. У међувремену, гради песничку репутацију која је крунисана доделом Сервантесове награде за стваралаштво 2019, највећим књижевним признањем за писце из Шпаније и Латинске Америке. Као песник, држао се тога да је „задатак песника, попут архитекте, да конструише једну чврсту структуру”. Солидност песничке конструкције требало би да се постигне са што мање речи, јер она „своју моћ утехе црпи управо из те егзактности”. На дан његове смрти, 16. фебруара ове године, вечерњи дневник националне телевизије ТВЕ завршен је троминутним рециталом његове поезије. (П. Ш.)

БОЈАН МАРКОВИЋ, рођен 1985. у Ужицу. Дипломирао, мастерирао и докторирао на Филолошком факултету у Београду. Доцент је на Учитељском факултету у Београду, на предмету *Мейодика наставе српског језика и књижевности*. Пише поезију, есеје, књижевну критику и научне радове. Аутор је књиге песама *Риба која је прогутала свет*, 2013. и коаутор хрестоматије књижевно-образовних текстова *За Ирму*, 2017.

РАДИВОЈЕ МИКИЋ, рођен 1950. у Горњем Драговљу код Ниша. Пише студије есеје и књижевну критику. Објављене књиге: *Прољећа Ивана Галеба Владана Деснице*, 1985; *Посиујак карневализације – увод у поетику Ранка Маринковића*, 1988; *Песма и миш о свету*, 1989; *Језик поезије*, 1990; *Песма – шексџи и контексџи*, 1996; *Ојис приче – ојледи о уметности приповедања*, 1998; *Песнички посиујак*, 2000; *Орфејев двојник – о поезији и поетици Бранка Миљковића*, 2002; *Прича и значење – ојледи о уметности приповедања*, 2005; *Песничка јосла*, 2008; *Песник шамних ствари – о поезији Новице Тадића*, 2010; *Прича и миш о свету – ојледи о прози Радована Белој Марковића*, 2013; *Песма и значење*, 2013; *Из неизречја у реч*, 2016; *Тексџи иза шексџи*, 2020; *Роман пројив романа*, 2020. Приредио више антологија, зборника и књига.

АЛЕКСАНДАР М. МИЛАНОВИЋ, рођен 1968. у Београду. Дипломирао, магистрирао и докторирао на Филолошком факултету у Београду. Бави се историјском граматиком и историјом српског књижевног језика, као и савременим српским језиком. Објављене књиге: *Крајика историја српског књижевног језика*, 2004; *Језик српских јесника*, 2010;

Језик весма полезан, 2013; *Језик Јована Суботића*, 2014; *Реч по од окриљем поетице*, 2016; *Речник славеносрпског језика: оледна свеска* (коаутор), 2017; *Вуков век*, 2019. Приредио више књига.

МИЛИЦА МИЛЕНКОВИЋ, рођена 1989. у Нишу. Докторанткиња филологије, основне и мастер студије српске и компаративне књижевности завршила на Филозофском факултету у Нишу. Пише поезију, прозу и књижевну критику, преводи с енглеског и македонског. Објављене књиге: *Нотинци*, роман, 2010; *Мање од глана*, поезија, 2012; *Via Militaris, Via Dolorosa*, поезија, 2013; *Кријичка шумачења*, књижевна критика, 2016; *Исиоснице*, поезија, 2019; *Треће крило*, избор из поезије, 2021. Приредила *Сабрана дела* Гордане Тодоровић у три тома, 2018. и 2019. и књигу *Живети збој песме*, 2019. – сабране песме Гордане Тодоровић из *Књижевних новина*. Живи и ради у Сврљигу.

ВИОЛЕТА МИТРОВИЋ, рођена 1989. у Новом Саду. Основне и мастер студије српске књижевности завршила на Филозофском факултету у Новом Саду. На истом факултету је тренутно студент докторских студија српске књижевности. Пише студије, есеје и књижевну критику, преводи с енглеског. Књига есеја и критика: *Херменеутичка ириситанишћа*, 2018.

ДУШАН ПАЈИН, рођен 1942. у Београду. Дипломирао филозофију 1968. на Филозофском факултету у Београду, а докторирао 1978. на Филозофском факултету у Сарајеву. Историчар културе, филозоф, посебно се бави историјом источних култура и њиховим утицајем на Запад, пише студије и есеје, преводи с енглеског. Објављене књиге: *Друга знања: есеји о индијској медијативној традицији*, 1975; *Исходишта Исиока и Зайада*, 1979; *Филозофија ујанишјада*, 1980; *Тантризам и јога*, 1986; *Вредност неопитљиво: сусрет Исиока и Зайада*, 1990; *Океанско осећање*, 1990; *Ошловљење и искуљење*, 1995; *Унутрашња светлост: филозофија индијске уметности*, 1997; *Филозофија уметности Кине и Јапана*, 1998; *Пути змаја: речник шаоизма* (коаутор А. Маринковић), 2004; *Лејо и узвишено: филозофија уметности и естетика, од ренесансе до романтизма*, 2005; *Сиварање и исцјавање: филозофија уметности у антици, хеленизму и средњем веку*, 2006; *Зен: учење, пракса, традиција, савремени утицаји*, 2012; *За бољи свет: дела великана културе у 20. веку*, 2013; *Јога – дух и тело: традиција и пракса у 21. веку*, 2014; *За свечовечанску заједницу – Димитрије Митриновић (1887–1953)*, 2016. Приредио више књига и зборника.

ПРЕДРАГ ПЕТРОВИЋ, рођен 1975. у Ужицу. Ради као професор на Филолошком факултету у Београду. Бави се српском књижевношћу XX и XXI века, пише студије, огледе, есеје и књижевну критику. Обја-

вљене књиге: *Авангардни роман без романа*, 2008; *Ошкривање ѿошали-ѿеѿа: романи Расѿка Пеѿровића*, 2013; *Између музике и смрѿи: оѿлеги о модернисѿичкој ѿоезији*, 2016; *Хоризонѿи модернисѿичкој романа*, 2021; *Енциклопедизам и ѿеорија романа*, 2021.

ГОРАН РАДОЊИЋ, рођен 1971. у Подгорици, Црна Гора. Докторску дисертацију „Модели приповиједања у српском и америчком роману шездесетих и седамдесетих година XX вијека” одбранио је на Филолошком факултету у Београду. Провео је једну годину (2003/2004) на усавршавању у САД, на Универзитету у Тенесију, као стипендиста Junior Faculty Development Program-а. Ради као доцент на Филолошком факултету у Никшићу. Бави се теоријом књижевности, наратологијом, књижевношћу XX века и филмом. Објављене књиге: *Вијенац ѿприповједака – ѿранични жанр у срѿској књижевносѿи ѿедесетѿих до седамдесетѿих година XX вијека*, 2003; *Фикција, меѿафикција, нефикција: Модели ѿриповиједања у срѿском и америчком роману шездесетѿих и седамдесетѿих година XX вијека*, 2016.

МАРКО М. РАДУЛОВИЋ, рођен 1984. у Београду. Дипломирао, мастерирао и докторирао на Филолошком факултету у Београду. Научни је сарадник на Институту за књижевност и уметност у Београду, бави се истраживањем новије српске књижевности, а стручне радове објављује у домаћим и међународним научним зборницима и научној периодици. Објављена књига: *Срѿсковизанѿијско наслеђе у срѿском ѿослераѿном модернизму (Васко Поѿа, Миодраѿ Павловић, Љубомир Симовић, Иван В. Лалић)*, 2017.

ДРАГАН СТОЈАНОВИЋ, рођен 1945. у Београду. Пише поезију, прозу, есеје, огледе, студије и монографије, бави се књижевном теоријом и преводи с немачког. Књиге песама: *Олужно вече*, 1972; *Сл. – четѿири ѿесме о Сл.*, 1992; *Године*, 2006; *Није ѿо све*, 2007; *Сиѿо*, 2015. Књиге приповедака: *Месеци*, 2007; *Герка шѿанској борца*, 2018. Романи: *Двојеж*, 1995; *Злочин и казна*, 1996; *Бензин*, 2000; *Океан*, 2005; *Уредник од искусѿива*, 2009; *Тамна ѿучина*, 2020. Књига есеја: *Свеѿска књижевносѿи – научно ѿроверене ѿриповесѿи у којима се износи исѿина о разним ѿиѿањима, а нарочѿио о ѿубави, разврсѿиане у четѿири књиѿе*, 1988. Огледи, студије и монографије: *Фемелолоѿија и вищезначносѿи књижевносѿи дела. Инѿарденова ѿеорија оѿализације*, 1977; *Чиѿање Досѿојевској и Томаса Мана*, 1982; *Иронија и значење*, 1984; *О игли и среѿи. Хелиоѿройно луѿање кроз сликарсѿиво Клода Лорена*, 1991; *Рајски ум Досѿојевској*, 1994; *Парадоксални класик Томас Ман*, 1997; *Леѿа бића Иве Андрића*, 2003; *Поверење у Боѿородицу*, 2007; *Енерѿија сакралносѿи у уметносѿи*, 2010; *Швејк хоће да ѿобеди*, 2014; *Писмо о ѿоезији: о ѿеѿи ѿесама Борислава Радовића*,

2016; *Умешнуџи љриповедач. „Лойов” Леонига Леонова*, 2018; *Свечани час љриповести. „Јосиф и њејова браћа”*, 2018. Приредио више књига и антологија.

ДРАГИЦА СТОЈАНОВИЋ, рођена 1963. у Зрењанину. Пише поезију и прозу. Књига кратких прича: *Цейлин* (коауторка А. Хајдин), 1996. Књиге песама: *Тескоба*, 1984; *Кухињска кукавица*, 1991; *Разјовор са Исидором*, 1999; *Гладне исјовести*, 2005; *Литерарни снеј*, 2015; *Од(а)бране љесме*, 2017; *О хрид*, 2018; *Посолица*, 2020. Живи и ради у Зрењанину.

НИНА СТОКИЋ, рођена 1996. у Шапцу. Основне и мастер академске студије српске књижевности и језика завршила на Филозофском факултету у Новом Саду, где је 2020. године одбранила мастер рад под називом „Чудо у српској драми XX века – Пекић, Симовић, Ковачевић”. Тренутно је студент-демонстратор на одсеку за српску књижевност на предметима из области проучавања народне књижевности.

МИЛОСАВ ТЕШИЋ, рођен 1947. у Љештанском код Бајине Баште. Академик, пише поезију, прозу, есеје и стручне радове о језику. Књиге песама: *Куйиново*, 1986; *Кључ од куће*, 1991; *Блајо божије* (изабране и нове песме), 1993; *Прелесј севера*, 1995; *Прелесј севера, Круј рачански, Дунавом*, 1996; *Круј рачански, Дунавом* (посебно издање), 1998; *Изабране љесме*, 1998; *Седмица*, 1999; *Бубњалица у љчелињаку*, 2001; *У крсиу земље* (избор), 2001; *Најљешје љесме Милосава Тешића* (избор), 2002; *Са сјаниција брезових дедова* (лирско-приповедна проза), 2002; *У љесном склоју* (изабране и нове песме), 2005; *Дар и коб*, 2006; *Млинско коло*, 2010; *Гром о Свейом Сави*, 2010; *Вейрово љоље*, 2013; *Калойера Пера*, 2018; *Жеравија вода* (изабране песме и лирско-приповедна проза), 2019; *Привид круја*, 2019; *Са Авале љољед*, 2021. Књиге есеја и студија: *Говор Љешијанској*, 1977; *Речник Њејошева језика*, 1983; *Есеји и сличне радње*, 2004; *Певање и мера*, 2016. Приредио више књига српских писаца.

ВАЛЕНТИНА ЧИЗМАР, рођена 1979. у Врбасу. Дипломирала је филозофију на Филозофском факултету у Новом Саду, магистарске студије наставила на Универзитету у Источном Сарајеву, а докторску тезу одбранила на Филозофском факултету у Београду. Објавила око шездесет научних радова из области друштвених наука, а пише и књижевну, а понекад и ликовну критику. Објављене књиге: *Ниче и афимрација живоија*, научна студија, 2010; *Ниии бића*, поезија, 2010; *Пујешесјевује кроз свейове: филозофски сјиси*, есеји, 2013; *Мреже бића*, поезија, 2017. Живи на релацији Врбас – Нови Сад.

ПРЕДРАГ ШАПОЊА, рођен 1972. у Новом Саду. Књижевни преводац, дипломирао је 2002. енглески језик и књижевност на Фило-

зофском факултету у Новом Саду. Пре тога је 1997. дипломирао и на Медицинском факултету. У периодици објављује преводе књижевне теорије, филозофије и социологије: Виларда Спигелмана, Дејвида Сидорског, Ерика Хобсбаума, Томаса Франка, Дорит Кон, Едварда Саида, Бернарда Вилијамса, Тома Полина, Мартина Постера, као и преводе поезије: Т. С. Елиота, Хуга Вилијамса, Тома Полина, Харолда Пинтера, Пенелопе Фицџералд и Чарлса Симића. Преведене књиге: Алис Манро, *Бексџиво*, 2006; *Превише среће*, 2010; *Голи живој*, 2013; *Мржња, њријашељсџиво, удварање, љубав, брак*, 2014; *Пољед са единбурџске сџене*, 2015; Дорис Лесинг, *Бен, у свеџу*, 2007; *Мемоари ѓреживеле*, 2008; *Злаџна бележница*, 2010; Ајрис Мердок, *Пецчани замак*, 2004; *Црни ѓринци*, 2005; Флен О'Брајен, *На реци „Код две ѓиџице”*, 2009; Мишел Фејбер, *Исџод коже*, 2003; *Кџица мора ѓасџи*, 2004; Лиза Скотолажн, *Последња жалба*, 2004; Луиз Велш, *Тамерлан мора умреџи*, 2005; *Мрачна комора*, 2005; *Трик са меџком*, 2010; Томас Франк, *Освајање кула: бизнис кулџура, конџракулџура, усџон хџи конзумеризма*, 2003; Ралф Елисон, *Невидџиви човек*, 2014.

СВЕТЛАНА ШЕАТОВИЋ, рођена 1975. у Новој Градишци, Хрватска. Дипломирала српску и светску књижевност, магистрирала и докторирала на Филолошком факултету у Београду. Научни је саветник у Институту за књижевност и уметност. Пише студије, монографије и есеје. Објављене књиге: *Традиџија и иновација. Инџерџексџиуалносџи у ѓесниџиџву Ивана В. Лалића*, 2004; *Део као целина & целина као гео. Сџирукџура и семанџиџка циклуса у ѓоезџи Васка Поје и Ивана В. Лалића*, 2012; *Еџизација модерне лирике – ѓроблеми ѓоеџиџке лирскеџи циклуса: циклус и циклусне сџирукџуре у срџској ѓоезџи 20. века*, 2014; *У залеђу Средоземља. Медџиџеран у модерној срџској књижевносџи*, 2019; *Андрић и Јадран*, 2020. Приредила и превела с енглеског: *Пољед ѓреко океана. Преџиска Ивана В. Лалића и Чарлса Симића (1969–1996)*, 2007; *Кораци ѓрема мору* (Френсис Џонс), 2015.

Приредио
Бранислав КАРАНОВИЋ

Часопис *Лейбойис Майице српске* објављује песме, приче, одломке прича или романа, изворне научне радове, есеје, беседе, научну критику и приказе из области књижевних или њима сличних наука. Текстови који су већ објављени или понуђени за објављивање некој другој публикацији не могу бити прихваћени за објављивање у *Лейбойису*.

Истраживачки текстови у рубрикама ТЕМАТ и ЕСЕЈИ (али и у рубрици СВЕДОЧАНСТВА уколико рад садржи одлике истраживачког приступа) испод наслова морају имати сажетак и кључне речи (увучено и умањено у односу на основни текст – 11 pt), а на крају афилијацију (назив установе у којој је аутор запослен, или је похађа; називи сложених организација треба да одражавају хијерархију њихове структуре, један испод другог; на крају треба навести ауторову електронску адресу). Текст за рубрику КРИТИКА не сме имати мање од 8.000 словних места са размаком.

Ако је текст био изложен на научном или књижевном скупу у виду усменог саопштења, податак о томе (када и где) треба да буде наведен у посебној напомени (фусноти) при дну последње странице текста.

Текстови се објављују на српском језику, екавским или ијекавским наречјем, на ћирилици и на њих се примењује *Правопис српскога језика* Митра Пешикана, Јована Јерковића и Мата Пижурице (Матица српска, Нови Сад 2010).

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

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

Текст треба да садржи следеће елементе:

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

Формат текста:

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

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

ПРИМЕР

ИМЕ И ПРЕЗИМЕ

НАСЛОВ ТЕКСТА

(...)

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

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

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

Поднаслов

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

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

(...) као у песми „Пробудим се”:

Пробудим се
Над креветом олуја

Падају зреле вишње
У блато

У чамцу запомажу

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

² Исто, 132.

Рашчупане жене

Вихор
Злурадих ноктију
Дави мртваце

Ускоро
О томе
Ништа се неће знати

(...)

БЕЛЕШКА О АУТОРУ

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

(el.adresa@mail.com)

Редакција *Летописа Матице српске*

ПРЕТПЛАТИТЕ СЕ НА
**ЛЕТОПИС
МАТИЦЕ СРПСКЕ**

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

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

Неопозиво наручујем:

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

Име и презиме, назив установе или предузећа

Адреса: _____

Телефон: _____

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

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

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
82(05)

ЛЕТОПИС Матице српске / главни и одговорни уред-
ник Ђорђо Сладоје. – Год. 48, књ. 115, св. 1 (1873)– . –
Нови Сад : Матица српска, 1873–. – 24 cm

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

ISSN 0025-5939

COBISS.SR-ID 7053570