



Објављивање *Лешојиса Мајице српске* омогућило је
Министарство културе Републике Србије
и Град Суботица

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), Радоје Врховац (1930), Тодор Манојловић (1931), Жарко Васиљевић (1932), Никола Милутиновић (1933–1935), Васа Стајић (1936), Никола Милутиновић (1936–1941), Живан Милисавец (1946–1957), Младен Лесковац (1958–1964), Бошко Петровић (1965–1969), Александар Тишма (1969–1973), Димитрије Вученов (1974–1979), Момчило Миланков (1979), Бошко Ивков (1980–1991), Славко Гордић (1992–2004), Иван Негришорац (2005–2012), Слободан Владушић (2013–2016), Ђорђе Деспич (2017–2020), Ђорђо Сладоје (2021–2023)

Уредничтво

СЕЛИМИР РАДУЛОВИЋ
(главни и одговорни уредник)

БОШКО СУВАЏИЋ
(уредник научних прилога)

ЈЕЛЕНА МАРИЋЕВИЋ БАЛАЋ, НЕНАД ШАПОЊА

Секретар Уредничтва

СВЕТЛАНА МИЛАШИНОВИЋ

Лектор

МИРЈАНА КАРАНОВИЋ

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

Издаје: Матица српска

Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин

Штампа: САЈНОС, Нови Сад

Тираж: 1.000

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Год. 201

Јул–август 2025

Књ. 516, св. 1–2

САДРЖАЈ

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА

Тања Крагујевић, <i>Звезда, и дрући њредели</i>	5
Радосав Стојановић, <i>Мајстџор Брацко</i>	10
Јованка Стојчиновић Николић, <i>Низ живоји</i>	16
Данило Јокановић, <i>Зајшочена у кући на осами</i>	20
Савва Радулович, <i>Пјесник без биоџрафије</i>	25
Бела Ахмадулина, <i>Дубока је моја невоља</i>	28
Пејо Јаворов, <i>Нирвана</i>	38

ЕСЕЈИ

Бранко Ристић, <i>Живојини љути и живојина драма џесника Пеје Јаворова</i>	42
Павле Ботић, <i>Јеванђеље о бојашом младићу („Мл.” 19, 16–26)</i>	49
Еван Хоровиц, <i>Књижевна невидљивоси</i>	57
Вук Трнавац, <i>Од џтрадиционалне ка „савременој меџафизици здравља”</i>	80

СВЕДОЧАНСТВА

Славко Гордић, <i>Књижевни универзиџетџи Тање Крајујевић</i>	97
Јелена Марићевић Балаћ, <i>Асиметџрија фракџала: Тања Крајујевић – Адам Зајајевски</i>	102
Лазар Букумировић, <i>Космички и џехнолоџки џосџхуманизам Тање Крајујевић</i>	113
Јован Делић, <i>Изворносџ је све</i>	124

Зорица Несторовић, „Мјесито за причање” – „дневнички ошкуцаји” из дана у дан	130
---	-----

ПОВОДИ

ДВА ВЕКА ЛЕТОПИСА (1824–2024)

Данило Вуксановић, <i>Ошисци, књижарник и сјоменица за два века „Лейописа Майице српске”</i>	145
--	-----

КРИТИКА

Владимир Б. Перић, <i>У кључу хиперностіаліје: бифуркација умет- ностіи камена</i> (Миро Вуксановић, Данило Вуксановић, То- чило: ријеч и слика)	164
Марко Паовица, <i>Или у крњем или у кривом оіледалу</i> (Мирко Ма- гарашевић, <i>Српска поезија шездесетих и шонешћо о лошћој шрози</i>)	168
Маринко Лолић, <i>Лей дошринос савременој српској шришовеци</i> (Бо- жидар Младеновић, <i>Нешћо шрајније од живошћа</i>)	174
Милена Кулић, <i>Жарко Команин у шри кључа: оілеги о шоешћици, шексћу и коншексћу</i> (Радоје Фемић, <i>Жарко Команин: шоешћи- ка, шексћ, коншексћ</i>)	178
Павле Зељић, <i>У шрејуној шразнини, расцей</i> (Владимир Вукома- новић Растегорац, <i>Над црном рушом: о „Црвеној шланешћи” Горана Коруновића</i>)	181
Јасмина Коњевић, <i>Лов на свешћосћ</i> (Душко Бабић, <i>Пасја зима</i>)	186
Наташа Гојковић, <i>Бечки солилоквијум(и)</i> (Драган Великић, <i>Бечки роман</i>)	190
Снежана Кесић, <i>Формула шрајичноі између свешћоі и шрофаноі</i> (Мухарем Баздуљ, <i>Лимени лијес за Заимовић Зејну</i>)	194
Бранислав Карановић, <i>Аушори Лейописа</i>	202
Упутство за припрему текста за Летопис	211

ТАЊА КРАГУЈЕВИЋ

ЗВЕЗДА, И ДРУГИ ПРЕДЕЛИ

ЗВЕЗДА

Испуниће ти се жеља.
Кажу. Ако падне звезда.

Нека остане звезда.
У свом гномском гнезду
кружења звездâ.

Потребна је над нама.

Јер овде је овде.
(Где увек биће како већ буде.)
У квадрату непредвидиве
судбине. Од угла до угла.
Како ветар дува.

Уз фијук пустих жеља.
И наслеђа неукротивог
закона срца. Што све
мора учити испочетка

СУПЕРЕГО

Та гипка фигура.
Кћер суперинтелигенције.
Пружа ми руку.

Танку. Попут
прозирне нити траве.

Али мени треба
твоја рука.

Додирнула је камен
Пиринеја. Купала пса
у најбистријем потоку.
Добро га памти.
Јер више не постоји.

Кротила неукротно.
Женску ћуд. Мушку
офанзивну страст.
У крвотоку свог писања.

Од њеног додира расте
лирасти фикус одаја.
Хлаб. Из пећнице.
Пуне тихог жара.

Толико је већ
ромињајућих
прозора између нас.
А треба ми твоја рука.

Моћнија.
Од суперега
Никог

ИЗБОРИ

Она: ѓласа за партију голубова
Ева Липска

Хало. Ја сам. Она.
Само да јавим: Тренутно.
Нисам ту.

Ходам пажљиво
по годишњим добима.
Скупљам мрвице.
А онда их делим.
Јер треба некако
прехранити Време.

Зато ценим тренутке.
Све богатство овог света.

Гласам за партију голубова.
Параду њиховог лета.
Нежност којом нас је
помиловао. У прелазном
свом мандату. Њихов
пернати универзум.
Што кликтајем оглашава.
Колико си важан.

Још увек на старој
адреси. Исте.
Прегладнеле планете.

ИСТРАЖИВАЧ, ЛИТИЦА

Пасоши не важе.
Границе су умрле.

Памтим то. Из предела
безгрешне снежне
суштине. Детињства.
Из којег потичу рањиви
трагови. Растопиве стопе.

Али сада бих хтео да знам.
Поуздано. Место порекла.
Имена сродника.

Жао нам је. Кажу.
На шалтеру екрана.

Дигитална архива нестала је.
У кратком споју недавне
и оне даље епохе. Немамо
конекцију са прошлим веком.

Писана документа су изгорела.
У ратном пламену. Што још
увек је на снази.

Са великом страшћу
остатак су прогутале машине
за ситно. Бешумно сечење
појма трајања.

Можемо вам. Међутим.
Понудити лепе апартмане.
Прилагођене условима
боравка. На литици.
С погледом на бездан.

Свуда наоколо. Можете
из личног хербаријума
мисли. Пресадити делић
пејзажа. Или историје.
По својој вољи.

САМОСТАЛНОСТ

Мој млади рођак
рано се осамосталио.
Отишао. Са слушалицама
у ушима. И са малим ранцем.
Без тегова за вежбање
успомена. Без речи.

Ја нисам самостална.
Непрестано ходам
по граничним пределима.
Где силуете се примичу
једна другој.

Ја и Ти. И они одбегли.
Што кад-тад зачују
пуцкетање ватре.
Завичаја речи.

И траже праг. На коме
их чекам. Да се заједно
сетимо Човека.

РАДОСАВ СТОЈАНОВИЋ

МАЈСТОР БРАЦКО

Неколико дана пошто ме је на раскрсници код филозофског ударио возач аута необичног имена „К-70” из фолксвагенове творнице аутомобила, замолио сам наставницу фискултуре Маргиту Пауновић да ми нађе доброг аутолимара. Осигурање је рекло да може и приватник, ако има регистровану радњу. Било ми је хитно. А госпођа Пауновић без двоумљења ми је казала:

– Нема шта да се премишљамо, идемо код Брацка. Он ти је врхунски за лимарију. Истина, нисам видела колико ти је ауто оштећен.

– Не знам ја Брацка – рекао сам. – Ако га знаш, онда сутра по подне.

Госпођа Пауновић радила је у оближњој основној школи, у шиптарској четврти, и волела је да се својим гимнастичарским способностима намеће и надмеће. Некад је учествовала и на уличним тркама града поводом дана ослобођења и побеђивала.

– Све, све, али треба да видиш како ја правим шпагу – једном ми је изазовно казала.

На те њене речи знао сам одговорити како ме више интересује акробатика од гимнастике о којој је хтела да ми најпре одржи час. А кад сам ауто предао Брацку и с њом кренуо назад, рекла је.

– Ето ти праве прилике! Кад Брацко заврши ауто, онда ћеш се смиловати да видиш моју шпагу.

Наравно да сам потврдио климањем главе, јер све ми се чинило неизвесним. Ударац аутом је изгледао грозно. Као да је циљао да убије сувозача. Лим је ушао до половине сувозачевог седишта које се спљоштило и сва је срећа што сам у ауту био сâм. Срча од стакла ме је свег полила и ушла ми за врат.

Кад је погледао ауто, Брацко је рекао:

– Велика је срећа што равнотежа аута није поремећена, тежиште му није померено, иначе би било пуно посла, и опет не бих био сигуран да је у реду.

Нешто сам из тога и сâм схватио, поготово да добро познаје госпођу Пауновић, те да се дружи с њеном најбољом пријатељицом Лидијом. Касније ми је госпођа Пауновић казала како он у ствари, преко Лидије, настоји да дође до ње, али се она не да! За њега је тврд орах!

– Никад се то неће догодити, нити ће видети како ја правим шпагу! Те руке ме неће пипнути! – казала је таквим тоном као да мени то треба нешто посебно да значи.

На одласку мајстор Брацко ме је питао:

– А како ћете ви без аута? Видите, овде у дворишту слободна су три, па одаберите онај који би вам одговарао док ја не завршим ваш. Можда „рено 5”, једноставнији је, омален и згодан, притом мало троши.

– Ако му ауто буде потребан, ја ћу му дати свој – рекла је госпођа Пауновић. – Не брини, Брацко, о томе.

– Добро. Мислио сам за свакодневно – одговорио јој је. – А ми се, онда, видимо сутра у ово време да ми донесете оно што сам вам написао – и пружио ми је погужвани папир с исписаним потрепштинама.

– Ок! – рекао сам. – Видимо се.

И одвезли смо се из простране авлије с аутомобилима у којој се по свему видело да је реч о добром ауто-сервису. Поред сервиса била је ту и породична кућа, близу гранатог ораха, у којој је мајстор живео. Брацко се дуже спремао за сеобу, па је, у Србији, купио кућу негде близу Крагујевца и тамо преселио жену и двоје деце која су ишла у школу. Овде је живео сам. Повремено је имао и помоћника за лимарске радове а сâм је посао фарбања завршавао у комори за печење боја. Колико сам сазнао имао је добру клијентелу, а каткад је морао и током ноћи да заврши све поправке на ауту, како би клијент који је дошао „са службеног пута” ујутру имао исправан ауто. Наравно, у таквим случајевима зарада је била многоструко већа.

Сутрадан ме после поднева позвала госпођа Пауновић и питала јесам ли набавио оно што ми је Брацко тражио и кад ћу код њега. Рекао сам да нисам могао. Имао сам наставу. Тек по подне ћу стићи да то завршим. Она се понудила да ме одвезе, што сам одбио, рекавши да ћу се снаћи. Предвече сам таксијем отишао код мајстора који је у радионици петљао око мог аута.

– Мораће овде да се добро потегне! – рекао је када сам се појавио. – Али сва је срећа што је тежиште аута остало нетакнуто.

Дао сам му најлон кесу са купљеним стварима, а из друге извадио бутељку и пружио:

– А ово је за мајстора, да буде лакше руке!

– Иди у кућу и сачекај ме. Сад ћу ја! – казао је.

То његово „сад ћу ја” било се нешто отегло, и када се појавио већ је био сумрак. Ја сам за то време буљио у телевизор на коме су титрале слике некаквог љубавног филма. Нисам имао воље да тражим бољи канал. Телевизор му је све време радио док је он био у радионици и наредних дана када сам свраћао код њега.

– Можеш овде доћи кад год ти је воља! – рекао ми је Брацко.
– Да побегнеш од својих главобоља и послова који те оптерећују. Знам да није лако петљати с децом.

– Моји су матуранти – казао сам. – С њима се можеш договорити, и они то поштују.

– Не знам колико познајеш овај град. Волео бих да те проведем ноћу, да видиш како изгледа ноћни живот Приштине. Онда се покаже право лице града.

Пристао сам. Приставио је кафу и извадио пиће, што сам одбио. Седели смо у великој просторији у којој је поред зида био широк француски лежај а поред њега омар препун разновразне стакларије.

Узео је телефон и тражио неку Лелу. С друге стране чуо се старији женски глас који се правдао да јој не може ништа наредити. Она је својеглава. Неће послушати.

– Кад дође, да ми се хитно јави! Немој да ја долазим тамо! – запретио је Брацка. – Цео дан ми се није јавила! Цео дан!

И спустио је слушалицу. Поћутао је неко време, па ми рекао.

– Имам једну деликатну обавезу. Када је мој другар Неџат отишао у Њорку, оставио ми је своју девојку да о њој бринем, а она ми се, ето, целог дана није јавила. Тако каткад изврда. Па, како да о њој бринем, кад она стално настоји да ми изврда. Видећеш је. Показаћу ти је!

Када сам одлазио рекао ми је:

– А сутра дођи што касније, да обиђемо град после поноћи, а и ја да се дотад мало освежим и предахнем.

Сутрадан у ноћи нисам га питао докле је дошао са мојим колима, сам је рекао да је имао хитан случај да некој госпођи заврши ауто. Разумео сам га. Око поноћи сели смо у неку огромну крнтију која је одмах креснула иако је споља изгледала прилично неугледно.

– Ја волим да гањам стара кола, тако их враћам у живот – рекао је.

А у ствари, колико сам доцније схватио, није желео да га по аутомобилу одмах препознају у граду.

– Идемо у самоуслугу у дому „Боро и Рамиз” да нешто купимо. Знаш да они раде преко целе ноћи.

– Знам – рекао сам.

Било ми је то помало чудно. Ноћни живот, а идемо у самопослугу. Паркирали смо се испред на платоу, где је било неколико аутомобила. Када смо ушли у самоуслугу и он одабрао неколико намирница да купи, између гондола рекао ми је сасвим тихо:

– Обрати пажњу на ону тројицу с девојком. Она је Српкиња, а они Албанци. Купили су храну и воде је у неку гајбу. Види их на каси како изгледају. Која је то сорта. И на шта све оне пристају.

Кад смо пазарили и изашли рекао ми је:

– Оно двоје што су платили после нас су исто – девојка Српкиња, он Шиптар. Купио је суџук и хлеб и сад је води у стан. Тако се младе Српкиње овде продају и подају – за кило кобасица и хлеб! У граду има доста сиротиње. Има студената, омладине...

Био је огорчен.

– Није ми то први пут да видим. Увек када у по ноћи дођем да купујем, иста слика. А сад идемо до улице Загорке Савић, горе испод Црквене мале.

Прошли смо кроз центар, па уз Велушку улицу, смрдљива Велуша је текла поред пута. Стали смо испред једне ониске куће од набоја, која је била окречена у бело, делом ољуштеног лђпа. У том крају углавном су биле старинске кућице, тек понека на два спрата, све из турскога вакта. Светло у улици чкиљило је мистично затамњено. Брацко је изашао из аута и стао да лупа на невелики прозор кућице који је гледао на улицу. На прозору је био тамни застор. Није се видело да ли унутра има светла. Нико се није огласио. Онда је отворио капиџик и ушао у двориште. Пратио сам га. Позвонио је и после неког времена појавила се стара госпођа огрнута некаквом пелерином с којом је дан раније разговарао телефоном. Тако сам то схватио.

– Лела опет није код куће?! – питао је.

– Није!

– Па је л’ уопште долазила од јуче.

– Јесте. Дошла, и опет отишла!

– Јеси ли јој пренела шта сам јој поручио?

– Јесам!

– Што ме лажеш, матора, када ми је јасно да се није вратила од јуче!

Старица је слегла раменима.

– Шта ја ту могу! – рекла је снисходљиво.

– Кад се врати одмах да дође код мене, је л’ ти јасно?!

– Јасно!

– Ево вам нешто хране! – рекао је и пружио старици пуну најлон кесу коју до тада нисам запазио да је у његовим рукама.

И отишли смо. Био је јако љут. Мене је одвезао до стана, а он својој кући.

Сутрадан по подне, када сам већ био код Брацике, појавила се Лела. Била је неко етерично створење, прелепа за град и среди-ну у којој је живела. Ко би и помислио да у оваквом граду има и таквих девојака. Ушла је у кућу где смо нас двојица седели. Бра-цика је устао и затворио врата.

– Немој ме! – рекла је устрептало Лела.

То је још више разјарило мајстора. Ошамарио је два пута тако да ми се учинило како ће јој избити све зубе. Поцрвенели су јој образи, а она брзнула у тихи плач.

– Да те не чујем! Натенане ћеш ми испричати где си и с ким све ово време била – рекао је мајстор и замахнуо. Она се пресавила на кревету и зацвилела. Овог пута није је ударио.

– Немој је тући, бар док сам ја ту – рекао сам му. То ме потресло.

– Не брини. Зна она како се проведе после оваквих излета. Ни овог пута јој не гине. Срећа те су ти излети ретки.

Неко време смо ћутали. Девојка се смирила и марамицом утрла сузе с очију и са образа. Њено лице је засијало, постало још лепше. Синуло. Загасита коса је покривала обнажена рамена. Можда је имала осамнаест-деветнаест година. Помислио сам како још није ни окусила живот а већ се нашла у вртлогу љубави, стра-сти и смрти. И питао се како је такво биће допало руку Неџата Би-тићија, који сада робија због ње јер је убио једног од супарника и зарадио четири године затвора. Можда је и она попут оних дево-јака које сам јуче видео у самопослузи упала у клопку коју живот уме да приреди младима. Је ли она завредила убиства младића и затвора другог? И шта ће бити када Неџат дође са робије. Је ли је он тим чином купио засвагда да може са њом радити шта хоће?

– Хоћеш ли је? – одједном ме је питао Брацко. – Овде на овом лежају. Можеш слободно, ако ти се допада! За тебе нема препреке. Ја ћу изаћи.

Лела је ћутала и стрепела. Снизане главе. Није се могло наслу-тити чему се надала у овом тренутку. Али ја сам био на сигурном.

– Не, нећу – рекао сам с малим застанком.

– Ја не бих издржао, веруј ми. Ретко ко не би! – учинило ми се да је то био Брацков прекор, као да сам рекао нешто лоше о Ле-линој лепоти.

– Не могу! То је јаче од мене – казао сам и он је одмахнуо руком.

– Ја морам да идем, а ти буди уљудан према малој – казао сам му на расстанку.

После два дана Брацко ме је позвао да преузем ауто. Био сам задовољан оним што је од мог хаварисаног аута направио. Штавише успут је исправио још неке флеке и огреботине и префарбао га. Није се могло приметити да је био добро оштећен.

Довезла ме је госпођа Пауновић. И она је била задовољна Брацковом мајсторијом. Кришом, мајстор ме је позвао у радионицу.

– Запао си за око Лели – рекао ми је. – Ти знаш какве су жене.

– Не, ту не може ништа бити. Много је опасних препрека. Њен младић је у затвору, зар је то мало? Не желим да скрнавим тај чин на који је он пристао.

– Али ја када ти кажем да можеш, то је као закон. Значи можеш без последица! Ти си сада и Неџатов пријатељ.

– Хвала ти! Хвала и за ауто – рекао сам и пружио му онолико колико је рекао када је први пут видео слупан ауто и додао приде за захвалност.

Мајстор је новцем прешао преко своје урасле браде и казао:

– Нека се само коте!

Поздравили смо се.

– Сад идемо у кафану Видовдан, у Грачаници – рекла је радосно Марга.

– Идемо! – сложио сам се. – Да прославимо окончан посао. Могао би и ти са нама – добацио сам Брацки.

– А, хвала! Тек ме чека сложен посао! Срећно!

И опростисмо се.

ЈОВАНКА СТОЈЧИНОВИЋ НИКОЛИЋ

НИЗ ЖИВОТ

НИЗ ЖИВОТ

Мој отац би, док сам још била дјевојчурак (можда једва девет, десет година), свакодневно, водећи ме за руку, силазио до потока, иако је била велика низбрдица испод које се налазио дубоки и бистри вир, стално понављао дио приче, као својеврсни ритуал, говорећи ми:

– Видиш, чини се пут у низине лако савладив, као безазлено кретање (низ живот), али довољно је само једно проклизавање преко опалог лишћа, или погрешан корак, па да се стрмекнеш и тијело изложиш опасности и размишљању како да се подигнеш и наставиш даље...

Увијек сам се питала зашто са толиком опрезношћу силази, и зашто је тек мало надода када се враћа истим путем, узбрдо. Какве ли то замке спремају: отац, пут, или можда живот? Уобицајено, скоро свакодневно је имао сличан начин живљења, али и разговора. Када се враћамо кући, при застајкивању није пропуштао да ми каже:

– Када идеш узбрдо, замисли да корачаш преко уског моста, једва за двоје, разапетог над провалијом, да је испод бучна вода у којој су на самом дну камене громаде са назубљеним и шиљатим израслинама испод саме површине воде. Упамти, ни вода не зна чије је очи стријељају. Зато она свој живот брани туђим.

Ћутала сам... Отац застаде и као да ме не примјећује, само подиже поглед у небеса и приупита:

– Чујеш ли ме?

За сваки случај, додаде ми своју руку, а другом пређе преко моје косе, гледајући како се у мојим очима цакли вир, та мрвица бистрине која нас веже за живот.

ПОКУШАЈ

У хитну амбуланту Дома здравља, у оближњем градићу, у пратњи дјечачића уђе жена средњих година, танка у струку, али мршавија од манекенке, само јој ход личи судбини жене у позним годинама. А и поглед јој је празан, примјетно уплаканих очију, да је сви у чекаоници пуштају да прође, сажаљиво је посматрајући, продубљујући тишину ионако ошамућену од слабе циркулације ваздуха у чекаоници.

Медицински техничар принесе јој столицу, узимајући је под руку и помажући јој да сједне, примијети да она не испушта дјечакову руку из своје. Из љекарске собе са слушалицама око врата невољно излази љекар и не обраћајући пажњу на жену кроз зубе проциједи:

– Лезите на кревет госођо да вас прегледам!

Жена нити проговара, нити сједа на столицу, нити лијеже на кревет, само се полагао њише као да стоји на туђим ногама, држећи полутвореним уста, као да жели да се ослободи гадног осјећаја плувачке. Све вријеме и љекар је помало узнемирен и нешто тражи гурајући руке у џепове. Онда раскопча мантил и настави један по један џеп да изврће чудећи се како га обмањују властити џепови и помало збркано опет се огласи обраћајући се напола пресамићеној жени:

– Лезите на кревет и распремите се да вас прегледам, какви су проблеми?

– Хоћу, хоћу! – одговори жена – када ме нико у кући, ни чељад ни супруг не примјећују и не гледају, бар ми ви овдје напишите дијагнозу да знају да сам жива. А страшно је данас бити жив са својом главом на рамену.

Љекар је вртио главом, нервозно провлачећи прсте кроз косу, чекајући да се мршава жена ослободи одјеће. Зазвонио је телефон у љекарској соби.

– Да! Јави се љекар реским гласом. – Нисам могао да пронађем цедуљицу гдје сам записао дијагнозу ваше супруге. Управо је сада на столу, идем да је погледам.

– Докторе, остатак таблета бромазепама је у мом џепу, реците јој да се убудуће узалуд не излаже опасностима, комшиница ми је рекла да код ње више немам мјеста, док не рашчистим са женом. Молим вас, да вас више из даљине не убјеђујем, спасите је, нисам обучен за улицу, знам како је оставити нешто незавршено!

Жена, слушајући разговор, покуша да се прибере, држећи за руку најмлађег сина, изустити:

– Реците му да сам мртва, па ми онда исперите желудац!

ЦРНА РУПА (СУДЊИ ДАН)

Сасвим случајно, мимоилазећи се са омањом женом, поприлично мршавом и спорих корака, чух једва жив глас:

– Добро јутро!

Отпоздрављајући, тако се и зауставих. Приђем јој ближе уз извињење да је нисам препознала, иако је помјерила маску са мршаваг и видљиво измученог лица. Мисли ми се двоструче док покушавам да се присјетим или да бар по боји гласа одгонетнем с ким сам се сусрела.

– Ја сам само огромна црна рупа! – жена ће, одмјеравајући ме од главе до пете. Глас јој је био с тугаљивим призвуком, тих и једва чујан, није остављао могућност да му чак и боју препознам. Ћутим, јер не знам шта да јој кажем, с времена на вријеме отпоздрављајући пролазнике. Док смо нас двије причале, повремено се од мене удаљавала и не примјећујући од наизмјеничног и спорог тапкања ногама, мада је тапкање одавало да је под великим теретом. А ја, никако нисам могла да склоним сумаглицу бачену преко њеног лица, осјећајући нелагодност што избегавам одговоре било које врсте.

Ето, човјека понекад сустигну тренуци које једноставно није могуће избећи. Стигла сам кући и распредила ствари осјећајући се потиштеном и празном што је иза мене на улици, тик уз пјешачки прелаз, остала мршава и исцрпљена жена и даље сама и напуштена, јер са мном није могла да подијели ни дјелић разговора. Био је то њен монолог у метежу мојих напора да је препознам; не и мојих средњих година, јер немају карактеристике заборавна ни деменције.

Кћерка, скидајући патике пред улазним вратима, са прага, огласи се:

– Мама, јеси ли стигла?

– Да, стигла сам! – одговорих, осјећајући још увијек како ми се преко лица и очију вуче сјенка жене.

– Једва сам препознала тета Борку, баш се уловила. Видјела сам вас код пјешачког прелаза, а вољела сам да нисам.

Као да ми кћеркине ријечи одмах одшкринуше врата присјећања, надовезах се на разговор.

– И ја! – откако јој је син тако млад изненада преминуо, кажу да и она чека судњи дан.

ЧЕЛО (УЛИЦА)

Ишли смо улицом узбрдо и све ми се чинило да и улица корача и да нас надгорњава; колико год смо се трудили да изједначимо кораке с њом, бјеше немогуће. Да нисам у једној старој, добро трошној кући видјела дјечака како сједи подбочен о прозорску даску и гледа преко нас у даљину, не бих знала зашто ми све служи чело.

Окренула сам главу према дјечаковом погледу, убијеђена да је негдје високо у небеском сивилу. Спотакла сам се и челом ударила о ивичњак давно асфалтираног пута.

Чворуга се брже увећавала него што сам схватила да чело не служи да се по њему само лупета(м) шакама.

ДАНИЛО ЈОКАНОВИЋ

НЕСТВАРНИ ПРЕДЕЛИ

ТРУНКА ПРАШИНЕ

Трунка сам прашине мед другим трункама –
окожана мноштвом а одувек сама

Чим ме ветар диже из скорелог блата
поглед ми побеже у звездана јата

До језгра атома у себе понирем
не знајући да л се рађам ил умирем

те се ко прашина бачена у очи
тек трунку по трунку могу осведочит

да ето постојим ко део целине
у којој и није ничег до прашине

и све ми се чини да још наде има
да се макар дигнем за добрим коњима

НЕСТВАРНИ ПРЕДЕЛИ

Најпре су то били нестварни предели
до којих ми нисмо ни могли ни смели,

а кад смо, напoкoн, ка свему пристали,
стизали до звезда, по води ходали,

с колко год је жара у нама горело
ветри би разнели све скупа с пепелом.

Ледници почеше, нагло, да се топе –
да дубље, у воду, упадају стопе,

да, још подно брда, клецају колена
као под тежином највећег камена,

где се навалио, на нејака плећа,
свеколики терет минулих столећа...

Одавно већ слутим, снег ће да напада,
када му се нико, ниоткуд не нада,

па ће да завеје ко у судњи час,
све у нама, али и све око нас,

и онда ће, опет, кроз зиме, и циче,
да се роде, неке, сасвим нове приче.

Ни у једној од њих, ма шта ново додам
знам, по води, више, нећу моћ да ходам.

Ништа неће бити исто као пре
осим вечног страха да ће да се мре.

Просуће се вино с астала на под,
постаће ми, сасвим, несигуран ход –

никад више нећу, некадања крила,
раскрилит у снагу која ме носила.

Деси ли се макар најмања незгода,
неће бити никог руку да ми дода,

да куцне у прозор или да наврати,
а све и да дође ја нећу ни знати...

Стигао ме умор, ал се прибојавам,
да угасим светло и одем да спавам,

све стрепећи да ћу скончати у мраку,
непознатом путу – страшном раскораку,

пред којим и није, могућност избора,
ништа више него пука метафора,

по којој смрт – и да – не мари за нас
после свега, ипак, дође као спас.

РЕЧИТОШЋУ ЖУБОРЕЊА

Речитошћу жуборења
Затроване мирне воде.
На обали покрај стења
Лудом шкољком шуми подне.

Не враћа се вода мору
Што је жубор тамо пречи
Но не може слушат гору
Од искони како јечи.

Са водом нас веже само
Неумитност нашег тока,
О жубору све што знамо
Слушали смо крај потока.

Имали смо с оне стране,
Више као туђе снове,
На дрвету пуне гране
И чекали с њих плодове.

Са главом у облацима,
Као да смо и сад боси,
И сузама у очима
Чијих вода вал нас носи,

Док на ветру негде шуми,
Жуто лишће, наш неспокој,
Кренули смо к својој шуми –
Али нема моста ка њој.

С обалом нас само веже
Оно дрво преко воде
До кога нам поглед сеже
И све чешће мисао оде.

Истањени касним летом
Тумачимо сан о води
И срастамо са дрветом
На које се шума своди.

С оне стране неко чека,
Загледан у речне вале,
Што се дуже од свог века
Надодају на обале,

Са нама је сном занесен
И водама мутним квашен
Давно ушао у јесен
И последњим листом маше.

НИТ ПО НИТ

Играјући по твом лицу
Ко зрак сунца низ оштрицу

Осмех ти се надодаје
На почетак вођен крајем

Тек израсла твоја крила
Снагу ветра раскрилила

Винувши се истог трена
Радостима опрљена

Нека све док узлет траје
Твој замах не посустаје

Па ни онда када схватиш
Да нас прате суноврати

Док се лепет и сад чује
Нит по нит ме ево снује

Као некад радост твоја
Исткана од чистих боја

У чије се топле шаре
Јарке боје тек зажаре

Играјући ти по лицу
Ко зрак сунца низ оштрицу

БРЕЗА

Бићу ти бреза испред куће
и чекаћу до у свануће
да чујем кад прозор шкрине
када се јавиш из тишине

па кад ме ветар зањише
да ти окна додирнем грањем
да ти уз прве капи кише
куцнем у прозор – раздањем

САВВА РАДУЛОВИЧ

ПЈЕСНИК БЕЗ БИОГРАФИЈЕ

НИЧИЈА ШЋЕР

ја сам ничија шћер
немам родитеље буржује
ни рођаке што су се снашли
сигурне везе што отварају сва врата
задригле љубавнике
шаптаче
ја сам политички инвалид
дух који хода
немам новце да купим срећу
не жалим
мене радује снијег
улица живка николића
један блуз бар ноћу
јабуке кад порумене
радује ме
мој отац с поцијепаном лијевом ципелом
и мајка са шалом из деведесетих
хладна дневна пуна топлих људи
не треба човјек да остари
па да схвати
како је некада ништа све
и колико смо само имали среће
да немамо ништа

CV

зовем се пјесник
јер другога имена немам
у мојој биографији и нема других података
осим пјесама
мојим венама тече мастило
ни година рођења није моја
све ми је некако писано
живим тако ненаметљиво
као у туђој пјесми
по занимању сам човјек
мада такви ником не требају
зато је моја радна књижица празна
и срце пуно
ја радим за небеску плату
ову овдје нека троше они који имају име
кад ме питају за брачно стање
увијек кажем
имам неког ко ме несигурно воли
јер
моје име је пјесник
пошто другога имена немам
чак и да га измислим
нико ми не би повјеровао

ПЈЕСНИК БЕЗ БИОГРАФИЈЕ

нема ме на Википедији
ни у збиркама набијеђених пјесника
на ТВ екранима
раскошним вечерима
по месинџерима и туђим мејловима
вјештачка интелигенција само за мене није чула

моје пјесме саме бирају читаоца
чекају га у засједи
оне су скривене у невидљивим библиотекама
слијепим улицама

по трговима у које свраћа случајни путник
кафанским столовима испод полупразних чаша
у крупним длановима једног човјека
који ни не зна шта носи у њима

ја сам пјесник без биографије
и немам ама баш ништа с поезијом
осим што је у мојим минираним грудима
невидљива антологија
штампана у безброј невидљивих тиража
коју нико никад неће прочитати

ЛЕНКИН ОДГОВОР ЛАЗИ

написаћу ти песму од које се луди
због које ћеш преко ноћи постати млад
пјесму која ће задивити и птице и људе
у којој ћеш живјети и некад и сад

такве ћу стихове да ти сашијем
да ће потамњети та твоја сиједа глава
а онда око крагне да ти се свијем
ту гдје свака вољена жена спава

јер ја сам те видјела још прије рођења
баш таквог какав ћеш ми сада доћи
видјела шетње, разговоре, сновиђења
и све цркве поред којих ћемо проћи

написаћу ти пјесму од које се живи
која у бесмртност односи љубави врле
такву да се твојој старости диве
док нам се душе и после смрти грле

БЕЛА АХМАДУЛИНА

ДУБОКА ЈЕ МОЈА НЕВОЉА

* * *

Петнаест дечака, можда и више,
а можда чак и мање од петнаест,
уплашеним гласовима
rekli су ми:
„Хајдемо у биоскоп или у музеј уметности.”
Одговарала сам им отприлике овако:
„Немам времена.”
Петнаест дечака ми је поклањало висибаве.
Петнаест дечака прозуклим гласом
Говорило ми је:
„Никада нећу престати да те волим.”
Одговорила сам им отприлике овако:
„Видећемо.”

Петнаест дечака сад мирно живи.
Испунило је тешку дужност
висибаве, очаја и писама.
Воле их девојке —
неке лепше од мене,
неке мање лепе.
Петнаест дечака превише слободно, каткад злурадо
поздравља ме кад се сретнемо,
наздравља у мени кад се сретнемо
свом ослобођењу, нормалном сну и храни...

Узалуд долазиш, последњи дечаче.
Ставићу твоје висибаве у чашу,
и њихове коренасте стабљике обрашће
сребрни мехурићи...
Али, види, и ти ћеш престати да ме волиш,
и, кад победиш себе, обраћаћеш ми се надмено
као да си ме победио,
а ја ћу кренути низ улицу, низ улицу...

1950-их

ЈА И ТИ

О, одлази! Играј, играј
на одлазак. Он нас не раздваја.
Ти – то сам ја. И где је крај
који нас дели на два Ја?

Растанак сам сâм наметнуо,
из њега ништа нисам схватио.
С ума те нисам сметнуо.
Нит сам те се икад сетио.

Игра нагиње смешноме –
то моје-твоје растављање.
Ти си ја. Међу мноме и мноме
не постоји никакво растојање.

О, глупачице! Цвеће бери
и сањај слатко на постељи...
Замишљаш да то ти, је ли,
ходаш авенијом Руставели?

То сам ја. Поглед поникао
ти ми спушташ, па дижеш.
Слушаш глас сваког познаника,
разумеш и то како дише.

Једна је мисао најужаснија,
мој страх од претње непрестане:
Ти – то сам ја. Ти – то сам ја!
Али шта ако ја нестанем?

О, МОЈ СТИДЉИВИ ХЕРОЈУ

О, мој стидљиви хероју,
вешто си избегао бруку.
Како дуго сам играла ролу
без ослонца на партнерову руку!

Проклетој твојој помоћи
нисам прибегла ниједном.
Између кулиса и сенки ноћних
извукао си се неприметно.

А ја сам у сраму и кошмарима
пред публиком носила бреме –
као за пакост, свима пред очима
у тој монодрами, све време.

Партеру, ћућорио си ко гугутка!
Ниси ми праштао очигледност,
тако бестидну, и мог губитка
и безазленог осмеха чедност.

И жедно су стизала твоја стада
да напију се из мука мојих.
Сама самцата сред стида
ја повијених рамена стојим.

Али брзоплетој гомили нашој
он, главни јунак, није видан.
Јуначе, како си престрашен!
Не бој се, нећу да те издам.

Сва наша рола – моја је, је ли?
Изгубила сам у њој жестоко.
Сав наш бол тек мој бол је, али
колико бола. Колико. Кол'ко...

ЦВЕЋЕ

У оранжерији цвеће је расло,
штитиле су га таванице,
сито корење бујало красно
и танане биле су латице.

Додавали су му горки калиј
и разне друге соли, смелије,
да дан-и-ноћ жућкасто-плави
изгледа једрије и веселије.

У оранжерији цвеће је расло
светлост и земљу су му дали
али не јер су га волели страшно
или да би га дуго чували.

Да, дарују га о празницима,
али мене плаши та судбина,
јер неће никад мирис да има
ко кад би расло у вртовима.

Неће се на уснама задржати,
нити ће бумбара да зањише,
и никад, никад неће знати
за мирис земље после кише.

1956.

АВГУСТ

Распршио звезде август рани.
Тако безумно започе он владу
да су окретали лица Ростовчани
и сви јужњаци звезданом паду.

Благодарим добру судбину.
Сазвежђа су ми падала на раме
ко цвасти у запуштеном ђардину
с јоргованове гргураве гране.

Дуго смо посматрали залазак,
диркама дирнули у мир средине,
над старим клавиром – зализак
музичарева сетне седине.

Били смо звуци музике исте.
Инструмент може да се растроји,
ал нико наше сазвучје чисто
није могао да раздвоји.

Јесен је светионике зажарила,
звезде су тако ниско пролетале,
морнари су корачали булеварима
и девојке са марамама прошетале.

И сад је тако – жега, звездопад,
и обала је иста, без промена.
Само су из музике испале сад
две ноте, узете истовремено.

1958.

НЕ ПОСВЕЋУЈ МИ МНОГО ВРЕМЕНА

Не посвећуј ми много времена,
питања ми не постављај.
Оцима кротким, вернима
руке ми се не дохватај.

Не по локвама, да се исквасиш
трагове ми својима следећи,
јер знам – неће ништа испасти
ни од тих сусрета следећих.

Мислиш да ја то због гордости
бежим од нашег дружења?
Не из гордости, због горчине
високо главу држим ја.

1957.

ИЗ ДУБИНЕ МИ НЕВОЉА

Дубока је моја невоља,
молим за драгог човека.
Нек Нова буде му боља,
и следећа, све довека.

Ја, којој се није открило
тајинство среће, значи,
да мимоиђе га свако зло
трудим се на свој начин.

И не зарад радости, себично,
штитим га плећима својим;
свим ближњим и њему лично
желим да избегну боли.

Нека буде срећан и богат.
Опхрван наградама и слављем,
нека подигне увис бокал
веселим гостима за здравље.

Нек не зна како сам рукама
и главом тукла о земљу,
молећи се за њега у мукама
досуђених ми уз сету јесењу.

МИСЛИЛА САМ ЗЛОТВОР СИ МИ

Мислила сам злотвор си ми постђ,
несрећа ми тешка и судбина,
а испало је да си лажов просто
и да ти је сва игра јефтина.

На тргу Мањежном пред светом
бацао си новчић у снег.
Гонетао си над монетом
да ли волим те или не.

Шалом си ми ноге обмотавао
у Александровском парку, блажен,

руке ми грејао, а обмањивао,
чекао да и ја тебе слажем.

Нада мном витлало је варање
тако налик на јато врана.
Последње је наше растајање,
а у оку ни сињег, ни црног сијања.

О, живећеш лагодно, мазно,
а мени баш ништа – јадац.
Али како је све испразно,
али како је све неумесно!

Изабраћу супротан правац
ако ти будеш скренуо удесно.

1957.

ДРУГО

Шта се то збило? Зашто не могу,
већ годину, не знам и не уем
да слажем стихове и тек немоћ ту
тешку на уснама својим имам?

Рећи ћете: ето – то је строфа,
четири ретка и већ је готова.
Није ствар у томе. У мени је строга
навика да ређам слово после слова.

Поредак тај већ познаје рука.
Ствар је у другом. Како је пре било?
Кад се догађало – не строфа пука –
нешто друго. Али шта? – Заборавила.

Да, то, друго, зар знало је за страх
кад шалило се гласом тако смело,
само се смејало као смех плах,
и плакало, као плач, кад му се хтело?

1965.

ОПИС ОБЕДА

Колико дуго сам неиспавана?
Писала сам споро, зато узалуд.
Збогом, моја помпезности вајна!
Драги пријатељи, здравље!

Живела љубав и рука лака!
У диму ја сам сву ноћ, кажу,
а тешко ми се креће лакат
вукући линију као баржу.

А јутром, док не прасне зора
моје лице, као туђе, плута,
израња из дубина прозора –
смртно бледој луни налик лута.

Не мили ми се снежна белина,
мене и моје чело тишти,
све то – да критичар-величина
од свега не схвати баш ништа.

А, не, сад ћу узети свеску,
и уз изговоре прикладне,
описиваћу редом све што
тога часа ми на ум падне.

Папиру вична сам, и перу,
и описаћу један случај
кад ме је позвао на вечеру
сусед, врли књижевни стручњак.

Обећао ми је да ће наука,
његовом уму знана, дабоме,
открити каква је то мука
угодна и блиска срцу моме.

С осмехом поздрава и сетна,
двери у топлоту и светлост
отвори супруга експерта
и сама књижевни експерт.

И док ми је капут скидала
та просвећена фамилија,
сва жељна знакова и сигнала,
питала сам се шта ћу ту ја.

Ипак, мислећи мимолетно,
схватила сам свој удес мали:
шта је вечера без римоплета
и намештаја, античком налик?

Све би баш тако: трпеза кипти,
свеће миришу, цвета паркет,
а један странац знаменити
ћути, пушећи цигарету Кент.

Удисали смо књижевност саму,
кад нас домаћин уведе у салон
говорећи о Манделштаму.
А и Цветајеву је знао он.

Оценио им је и надареност,
и, да, не лепа, ал ипак умна,
а знања тог тешку огромност
делила је са њим и супруга.

Помислих тада: Боже живи!
Прости ум мој, свеблаг ти си,
подај им искушења јестивих
да пажњу одвоје им од мисли.

Реци им да је време за обед,
да забораве макар на часак
на то што сласт им чини опет,
на то чега се бојим да сам...

У знак милости ме топлином
огреја благост када је ушô
из дворишта прелепи пас
са доброте препуном душом.

Потом смо се посветили јелу.
Са домаћином смо пили рум,
не, ја сам, он ме пратио, је ли,
ал ипак се разлегао гром.

Знао је – лаж смислена неће
никад моћи да оскврни уста,
знала сам: за обману речи
казна може бити само ћутња.

Он, сав сломљен, скоро изван себе
учио ме да мудрија будем.
Љубазно одвратих како треба:
– Касније, мој друже, кад умрем...

У недељу смо се помирили:
– Ми ручамо. Шта има код вас?
– А код мене – једна нова песма.
Завршена баш у овај час.

1967.

Превела с руског
Вера Хорваџ

ПЕЈО ЈАВОРОВ

НИРВАНА

ЧЕЖЊА

Још је ту чежња у духу,
Још је ту лутајући стазом
којој не видим крај.

И поглед вечно устремљен
напред, ка сутрашњем дану,
без луке за коју знам.

НИРВАНА

Б. Пеневу

Вечне воде спавају, воде безбрижне – без дна,
али у њима се не виде звездана небеса,
и лутамо око њих неиспавани,
и дрхтимо пред њиховим тихим понорима.

Вечне воде спавају, воде без дна – безбрижне,
над њима се не назиру мрачни хоризонти...
И ми упијамо гледамо безнадежни,
и дрхтимо пред сумрачним нагађањима.

Вечне воде, свечечне воде – кристалне,
без дна и безбрижне, позивајуће хладне...
Али ми се плашимо да пијемо, ми – страдалници
Без сна, безнадежни, у зноју жедни.

ХЛАДНА СТЕНА

Хладна стена – под њом сам рођен.
Стаклен стена – окружен са друге стране.
Хладна стена – леди ми дах.
Вечита стена – нисам је главом разбио...

Ко год приђе – спусти црни леш:
ко није пришао! – мртвих има много.
Ко је пришао, заклонио је један зрак:
ко није пришао! – изгубио се у мраку.

ДОЋИ

Твоје очи звездана небеса.
Твоја коса сумрака вео
касне ноћи, твоја коса!
Твој дах – свеж девојачки дах,
на југу оживљавајући дах,
зефир међу цвећем заспао.

Дођи, дан је мртав и хладан.
У ову ноћ обасјану месечином,
распуштене косе
нагнуте нада мном,
дођи и диши у моје лице,
дођи и загреј хладно срце –
у овој месечини, под звезданим небом.

МАШТА

На крхком мајском пуполку руже – ето тебе;
а мајско јутро су моји снови:
дан се рађа...
На љубави мојој под зрацима спарним
– једна за мене,
цветаће миомирисно.
Украсиће груди моје,
радоваће очи моје.

Биће то сунце љубави моја – и зоре
над тобом ће се разбацивати, за тебе ће горети.
После спарног дана,
у пурпурно вече прохладна роса
– и тебе и мене
пред вечним сном оросиће...
И анђео који бди тихо ће угасити
звезде на плавим небесима.

ЉУБИЧИЦЕ

Вас сунце не виђа – поветарац,
поветарац белог слеза не дотиче;
међу трњем, скромне и без даха,
ни пчела не налази –
тужне, бледе љубичице.
Тужне чекате руку,
Сањате прсте нежне.
Узалуд чекате!... Дакле,
у нади тихо безнадежне,
ви мрете – болне љубичице.

Ви умирате – у жбуњу и чичку
од првог дана чела повијена...
Жеље у животу немиле,
маштања невољна и плашљива –
нестајете једна за другом
О бледе, болесне љубичице!

ДВА ЛЕПА ОКА

Два лепа ока. Душа детета
у два лепа ока; – музика – зраци.
Не желе и не обећавају ништа...
Моја душа се моли,
дете,
моли се душа моја!
Страсти и невоље
 сутра ћу преко њих бацити
вео стида и греха.
Вео срамоте и греха –
 неће бити бачене сутра на њих
страсти и невоље.
 Душа се моја моли,
 дете,
 моли се душа моја...
 Не желе и не обећавају ти! –
 Два лепа ока. Музика, зраци
 у два лепа ока. Душа детета

ЧАРОБНИЦА

Моја душа је заточеница смерна,
Заробила је душа твоја! – заробљена,
душа ми је у два тиха ока.
Моја душа те моли и преклиње:
она моли; – ја те гледам; – век прође...
Чаробна ти душа ћути.

Душа ми се мучи у глади и жеђи,
али твоја душа не зове,
твоја душа, дете и божанство...
Тишина влада у твојим очима:
твоја душа се можда стиди
свог чаробног славља.

Превео с бугарског
Бранко Ристић

БРАНКО РИСТИЋ

ЖИВОТНИ ПУТ И ЖИВОТНА ДРАМА ПЕСНИКА ПЕЈЕ ЈАВОРОВА

САЖЕТАК: Тема овог рада је животни пут и животна драма чувеног бугарског песника, симболисте, Пеје Јаворова. У раду се дају подаци и о његовим песничким почецима, револуционарном раду у Македонији 1902–1903. године, књижевном раду у Софији и трагичном крају 1914. године.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Пејо Јаворов, поезија, трагедија, животна драма, стих, мрак, тама

Пејо Тотев Крачалов (Јаворов) рођен је на Нову годину 1878, у години ослобођења Бугарске, у граду Чирпану, а извршио је самоубиство 29. октобра 1914. у касну јесен, у години после првог националног неуспеха и последњој мирној години пре уласка Бугарске у велики светски рат.

Многи су тражили и траже објашњење за Јаворовљеву трагедију и његову судбину у родном месту, које је било чувено по хајдучкој нарави, необузданом карактеру, преврелом вину и јаким страстима. Постоји једно мрачно породично предање, које је детаљно истражио академик Михајло Арнаудов, о Јаворовљевом чукундеди, абацији који је дошао у Чирпан са далеког југа.

За Бугаре, како каже Тончо Жечев, битно је да породична средина, рођаци, Чирпан, имају за Јаворовљеву поезију велико значење, као што то за Ботева имају Алтан, Калофер и његова Иванка, а за Вазова Сопот и Саба Вазова. У том погледу Јаворов је већ први модерни песник Бугарске, дете града. Опеван од Николаја Лилијева, модерни песник удаљен од родног краја и породице ограђен *легеном сџеном*, предодређен за самоћу међу масом људи у граду, бесповратно је изгубио хармонију која карактерише песнике ренесансе.

Још као дете Јаворов се разликовао болесном осетљивошћу, страхом од таме, као да је предосетио слепило после првог покушаја самоубиства с Лором. Тиме је код околине стварао утисак да је затворена особа. Упоређивали су га са *затвореним сандуком* и сматрали га за необичног човека.

Поезију је да пише још као гимназијалац у Пловдиву, а затим и као телеграфски радник у чирпанској пошти. Прва његова песма је „Напред”, коју је објавио 1895. године у часопису *Глас македонски* и још тада везао своју судбину и дело за ослобођење Македоније од Турака. Његово предсмртно писмо исто тако је везано за Македонију.

Кажи Македонији – пише пре него што повуче окидач пиштоља – када одеш тамо да је њен син (ја се осећам њеним) умро у слободној Бугарској окаљан једном њрљавом лажи...

Следеће, 1896. године Јаворов је објавио песме у социјалистичком часопису *Дело*, где је описао младу бугарску интелигенцију привучену социјалистичким идејама. Тиме се завршава други тежак период у његовом животу Јаворова и он касније трагично преживљава разочарање од стране социјалиста и тоне у личну драму и егзистенцијална питања *која ниједан век није разрешио*.

Већ крајем XIX века Јаворов се трајно везао за тадашњи нај-елитнији круг бугарске интелигенције и културе, круг око часописа *Musca* – П. Славејков, др Крстев, П. Ј. Тодоров, П. Јаворов. Песме које је послао за часопис, а нарочито поема „Калиопа”, оставиле су снажан утисак на Славејкова а и на остале, те су се због тога ангажовали да помогну Јаворову да се пресели у Софију и да се упозна и зближи са утицајним сарадницима тог часописа.

По обичају који је важио у оно време, чирпанско презиме Крачалов прекрштено је у Јаворов. Касније, у часопису *Златџороѝ*, Т. Влајков прича како је дошло до тог прекрштавања.

На почетку 1899. године др Крстићев формира иницијални комитет који је прихватио уређивање његовог часописа „Мисао“. У њај комитет осим самог Крстијева ушли су Ив. Сп. Андрејчин, Пенчо Славејков, Кирил Христић и ја. Кореспонденцију и рукописе добијали смо у кући др Крстијева, а ми смо се скупили да разматрамо и проучавамо редакцијска питања и материјал у соби Пенча Славејкова, у ниској очевој кући. Крстићев је дао Славејкову један већи број њесама да бира најбоље и рекао: Ми ћемо дати један мали букет лирских њесама и назваћемо га „Албум“. На прву страницу савићу њесме од неког Крачалова.

- Крачалов, какво ружно име – рече К. Христѝов
- Колико му је ружно име, ѝолико су му леѝе ѝесме – рече Пенчо. Исиод ѝако леѝих ѝесама не може да сѝиоји ѝако ружно име, морамо да му нађемо друѝо.
- Друѝо име? – насмеја се Андрејчин.
- Неки ѝсеудоним, неки леѝ ѝсеудоним – дога Пенчо.
- Да му се јавимо, ѝа он сам нека ѝронађе и изабере како му се свиђа – рече Крсѝев.
- Нема ѝоѝребе да се одуѝовлачи – умеѝа се и Кирил Христѝов.
- Да му дамо ново име, ѝа хѝео – не хѝео мора да ѝа ѝрихвѝиѝи.
- Како смо реѝили ѝрекрсѝиѝеѝмо ѝа сѝварно – ѝоѝврди Славејков. Она је ѝочео ниским ѝласом да изѝовара разна имена: – Деѝелинов... Тоѝалов... Јаворов... ах, да, Јаворов!
- Види, леѝо је! – одобрѝили су остѝали.
- Јаворов, ѝако ће биѝи – ѝоѝврдио је Славејков.

И од ѝиоѝ моменѝа исѝод леѝе ѝесме Крачалова, ѝиоѝ неѝознаѝиоѝ ѝесника који је живео неѝде у ѝровинѝиѝи, чије ѝесме су се ѝѝѝамѝале у часоѝису „Мисао“, сѝѝајало је име П. К. Јаворов, које је остѝало заувек. Еѝио ѝако је П. Славејков ѝрекрсѝиѝио Крачалова у Јаворова.

Тај доѝађај је довољно красноречив да би се у њему оѝлегао цео кулѝурни најредак и високо самоосеђање буѝарске кулѝуре с краја XIX и с ѝочетѝка XX века. Својим ѝсеудонимом Јаворов се ѝрви ѝуѝѝ ѝоѝѝѝисао у књѝзи 1 часоѝиса „Мисао“, 1899. ѝодине.

Та велика страст према псеудонимима, према песничким именима, посебно је карактеристична за оно време, време културних активности и енергичности, када су могле чудотворно да се међају ствари и њихова имена. У незадрживом културном полету Бугара, све што је било фамилијарно, наслеђено, очево тада је изгледало ружно, простачко и прозаично. У књижевни храм треба да се уђе савршено промењен, други, нови, исто као што монаси узимају друга имена, а крштена, световна, остављају с ове стране. Тако је и Димитар Иванов из Бајлова постао нешто као легендарни цар под псеудонимом Елин Пелин, Николај Михајлов, књиговођа у Свиштовској академији, прекрстио се у Лилијева, а Крачалов из Чирпана у Јаворова.

Његова прва збирка песама штампана је 1901. године под насловом *Песме*. То је био највећи догађај у бугарској поезији и уопште у бугарској књижевности у то време. Сваки интилигентан Бугарин знао је напамет већ популарне песме које су штампане у часопису *Мисао*, који је Јаворовљеву поезију развио као заставу, као манифест. Његова жеља је била да достигне судбину и славу

Ботева и да следи његов пут и његов пример. Није му било довољно то што је постао познат и популаран књижевник јер је имао револуционарне жеље. Исте године Јаворов је упознао вођу Унутрашње ослободилачке македонске револуционарне организације (ВМРО), Гоца Делчева, у чијем лику је пронашао *хајдучко божанство* које га је инспирисало за друго херојско дело. Као и Ботев, тако је и Јаворов у лику Делчева видео свог Левског.

Следеће 1902. године Јаворов с једном четом одлази у поробљену Македонију, где се бавио не само револуционарном активностима него и публицистиком, редиговао је и штампао часописе.

На почетку 1903. године Јаворов напушта Македонију заједно са Делчевим, који је у пролеће исте године убијен у месту Сарско. Смрт Делчева је још један трагичан доживљај за песника. Његов однос са другим вођом ВМРО-а, Јанетом Санданским, није био тако идеалан као што је био са Делчевим, а ускоро је дошло до конфликта и на крају и до пораза Илинданско-преображенског устанка, тако да је све то дубоко потресло и уништило Јаворова.

После устанка 1903. године ја сам преживео своју кризу – писао је Јаворов. То је можда био бродолом мојих социјалних виђења с једне стране, и иаприориске мајине с друге стране.

Можемо и сами да замислимо какво је било стање песника који је већ преживео два велика и трагична разочарања у животу. Та два његова покушаја да се упусти у широко и дубоко море историје уместо да стоји на *тихом књижевном ириситаништу* представљала су бродолом. Све то је допринело душевном потресу који је песник доживео. Без тога је немогуће продрети до страшне и безутешне тишине која прати Јаворовљеве *Несанице (Безсънници)*, које откривају нову епоху у бугарској поезији и уопште у књижевности. Баш у тој атмосфери појавио се и нови програм бугарске поезије који се огласио у *Песен на њесениа ми (Песма мојој њесми)*.

*(Враћаш се на крају несрећна лушалице
поинуће лавае –
овде, код мене у нељубазну самоћу.
Не окрећи се назад с шамним речима
на сирах и узбуђење –
ја све знам...
А треба и ти да знаш:
иамо су умрли и Таво и Бої.)*

Као и Христо Ботев, тако се и Јаворов се изборио да му се у бугарској култури верује на сваку реч. Као и код Ботева, тако ни код Јаворова нема границе између живота и књижевног стваралаштва.

Сам песников живот је животна драма, која зрачи тамном дубинском поезијом, сама његова поезија одређује његов животни пут и његову драму.

Многе изречене речи тешке су као да су написане крвљу двају самоубистава, а после трагедије су добиле страшан, жалостан сјај.

*(Ја не живим: ја ђорим. Нейомирљиве
у мојим ђрудима се боре две душе:
душа анђела и душа демона...)*

* * *

Потребно је да се зна и памти да је за Бугарску Јаворовљева животна драма оно што су за Русију Пушкинова смрт, Пушкинов дуел и судбина.

Једном приликом је у интервју Бугарској телевизији књижевни критичар Димитри Михачов савршено правилно рекао:

Ако се Пушкин одрекао њакве судбине, судбине која ђа је начинила ђођуларним, ми ђо сђјурно данас не бисмо ђрихваћили на исти начин. Код нас у Буђарској су се досђа ђроносиле ђласине зађђио нас занима цђиа се десило са Лором и Јаворовим, јер се ђо смађирало ођоварањем и лођим укусом за ђиканђносђи и сензацију. Али ђреба да се зна и уђамђи да живођи нађих националних ђесника има веђе значеђе од саме ђихове ђоезије, ђођђио ђоезију освеђљава сама личносђ. Пођђио ђо ђиђање није за омаловажавање, ја ћу да цђиђрам одломак из ђредђовора Крсђе Куђунђијева из кђиђе Николе Гађдарева „Живођна драма Јаворова”. Предђовор се односи бађи на ђему кулђурноистђоријскођ значеђа драме Јаворова и Лоре.

Јаворов је чвор у који су уђлеђене све ђрођивречносђи нове истђорије – ђолиђичке, сођиђалне, моралне и друђе. Оне нису лично ђеђове веђ целођ друђђива, али једино он их је уздђиао на ниво велике ђрађедије да би на крају ђлађио свођим живођом, чиме је доказао да ђај ђрађизам није кђиђевносђи ни ђоезија веђ дубока суђђиђина сођсђивенођ духа. Кад развезуђемо чворове Јаворовљево драме, ми у сђвари расђлиђемо ђрођивречносђи нацеђ кулђурнођ развиђика. На основу ђеђових односа са Лором ми бисмо мођли да нађиђемо досђа ђраќиђађа који ће ђовориђи красноречиво за најновију истђорију научне кђиђевносђи сабрану у вицеђиомна издађа.

Може да звучи свиређо, али ђо је човекова истђорија од крви и ђешкођа нађих ђредака, од које ми извличимо морално-есђеђеске вредносђи. Љубав између Лоре и Јаворова и ђен ђрађичан крај ђодсеђају нас на неку сђђару ађиђичку ђоемо о ђубави и смрђи, о

самоубиство због љубави. Са њом својом женском славом Лора је постојала легендарна личност, која је својом смрћу овенчала љубав вољеног човека. Она није обична жена самоубица, која даје предности смрти пред нејодношљивом и неиздржљивом стравом. Њена исма сама по себи су велика уметничка дела. У нашим мислима њено име увек се везује за нешто страшно и пошресно, али и за нешто велико и неизмерно. У њеном лику ми видимо и жену, етоисту, која је појубила Јаворова, која је нама узела великог исца и због тога не можемо да заборавимо какву мрачну поезију зрачи њен живот.

Лора, та болесна и бунтовна жена, хтела је немогуће. Она је хтела да претвори песника у роба своје љубави, тако да он живи само за њу и од ње, као што је живела она за њега. Њена велика амбиција била је да га одвоји од свега што не доноси љубав. Опседнута својим бесом, она није хтела да види да је Јаворов окренут другом свету. У средњем веку причало се да жена воли мужа, а муж воли Бога. Лорина лудост долази од тога што она нема где да докаже и потврди своје ја, да идентификује своју личност, осим у љубави, док Јаворов остварује љубав на другим пољима. Он је могао да каже као Хамлет: *Ја сам је волео као 40 хиљада браће, али њена страсна и бурна душа није се задовољила тиме.*

Због тога ће он њој изгледати хладан, затворен, чак и неискрен, и лицемеран: тежиће му њена неизмерна љубав, јер он машта о леденим васионским просторствима, где она нема шта да тражи, где се ни он сигурно неће издићи, али душа му је већ раздвојена између та два света:

*Између масти о чистијој духовности
и „земљана прашина”.*

Али изгледа да је Ерос намерио нешто друго. Оно што та велика жена није могла да постане у животу постала је после смрти. Она је уништила два живота да би прославила љубав. Њихова два имена заувек су се спојила, или, како каже аутор књиге о Јаворову:

После неизбежне разочарања у љубави она је изабрала посвећење великог исца, који је чини бесмртном, који је ставља на прво место последњих месеци свога живота, на прерађено издање „Иза сенке облака” (М. Негелчев).

*Мила Лора, твојој свећлој души, уперен према небу,
мој дух ти посвећује своје исвесце.*

Можемо ли јој судити? Сократ прича како је песник Стесихор у једној својој песми назвао Јеленино понашање злочином и због тога је добио божју казну и ослепео. Касније се због тога покајао и поново је прогледао, али Хомер је остао слеп, зато што није знао да ће бити кажњен када оговара и клевета Ероса. Сви у Бугарској ту несрећну жену једноставно зову Лора. То значи, ма колико се разум противио, да је срце опростило.

Ни сам Јаворов је не осуђује. Несрећни слепац, одбачен од друштва, сиромах без средстава за живот, осрамоћен од лажи, осумњичен за убиство, до саме своје смрти непрекидно је понављао: *Мила Лора*. Та жена, која га је натерала да преживи такав ужас, која му је уништила живот, која је допринела томе да његов живот изгуби смисао, да због тога пожели смрт, изгледа да му је тим својим поступком открила неку тајну, која за нас остаје сакривена. Она га је натерала да погледа истину која га је уништила. У мраку од своје заслепљености он види неизмерно величанство љубави, јаче од живота и смрти, оне љубави за коју Данте каже *да ђокреће Сунце и осћале звезде*, љубави пред којом све остало губи своју цену. Иако је платио високу цену он није негодовао, а желео је, прижељкивао када ће доћи онај тренутак да буде код своје миле Лоре. Она већ није била она досадна супруга, која га је мучила својом љубомором, већ величанствена Лора Јаворова, коју је смрт спојила са душом великог песника. Она је његова, Јаворова, он јој је дао своје име по њеним речима *лејо и ђоцићено* и ми немамо права да јој га одуземо.

Др Бранко С. Ристић
Универзитет у Приштини – Косовска Митровица
Учитељски факултет у Призрену – Лепосавић
braris9@gmail.com

ПАВЛЕ БОТИЋ

ЈЕВАНЂЕЉЕ О БОГАТОМ МЛАДИЋУ (Мтл. 19, 16–26)

САЖЕТАК: На темељима Светоотачке мистагогије и омилити-ке у раду је тумачена паравола о богатом младићу из Светог Јеванђе-ља по Матеју. И ова јеванђелска паравола кроз Личност Богочовека Христа расветљава однос бремена људског материјалног богатства и спасења човекове душе од греха и смрти, откривајући нам средства јеванђелске, крстоносне борбе човекове личности против централ-ног људског искушења, против страсти среброљубља. И Јеванђеље о богатом младићу верујућим читаоцима благовести богопослуша-ње као излаз из свих безизлаза за палу људску природу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Богочовек, Јеванђеље, Светоотачке омилије, богати младић, бреме богатства, личност, самоодрицање, јеванђел-ске заповести, богопослушање, Царство Небеско

„Гледајте и чувајте се
сваке грамзивости, јер нико не
живи од имовине своје,
што је сувише богат.”

(Лк. 12, 15)

Господ Исус Христос, Јединородни Син Божији, по Неограни-ченој Милости и Саможртвеној Љубави својој приводи створеног човека из небића у биће, желећи да сваки човек свом вером и свом љубављу својом буде везан првенствено за Њега, а тек потом за друга створења Божија. Оваква вера и оваква љубав темељ су за-конитости брака људске душе са Тројичним Богом. Оваплотивши се, и извршивши Богочовечански домострој спасења, Богочовек Христос показао је да човека љуби више но што га могу љубити

отац или мајка, зато и тражи од човека да већма љуби Њега него оца или матер!¹ Свака љубав човечије душе мимо Бога и против Бога, све друго са чим се душа човечија најтешње веже (била то жена или деца, отац или мајка, брат или сестра, херој или геније, држава или народ, завичај или обичаји, владика или светац, религија или време, власт или прогрес, професија или природа, имовина или богатство, похлепа или корист, Запад или Исток, ум или воља, наука или уметност, култура или мода, тело или одело, јело или пиће, медији или информационе технологије...), представља прељубодејство и идолопоклонство.² Уистину, човек постаје оно на шта се његова љубав односи: у овоме свету човека спасава или погубљује његова љубав!³

Раздвојишви грех од грешника, Господ Христос није се гневио на прељубнике и прељубнице, на бесомучнике и бесомучнице, на незнабошце и незнабошкиње, на разбојнике и царинике, на хроме и глуве, на грехоослепљене и ђавоимане, на згрчене душе и на згрчена тела.

У свему *Новом Завету* Безгрешни Господ Христос највећма се разгневио Праведним и Страшним Гневом када су јудејске старешине старозаветне цркве допустиле јудејским трговцима да са својим говедима и овцама, голубовима и тезгама, новчаницама и интересима, од Храма Божијег, од Дома Оца Његовог, начине дом трговине!⁴ Христос устаје против трговине светињом: Божији храм је за смерну молитву, није за трговину.⁵ *А уђе ли се у Храм Божији са среброљубивом жељом, храм се њрејивара у њећину разбојничку!*⁶

¹ Преподобни Јустин Ћелијски, „Одашиљање апостола на проповед (Мт. 10, 1–42)”, *Тумачење Свештој Еванђеља њо Мајћеју*, Наследници Оца Јустина – Манастир Ћелије, Београд – Ваљево 2000, 329.

² Вид. Свети Николај Жички и Охридски, „Јеванђеље о Браку Царева Сина (Мт. 22, 2–14)”, *Омилије, Сабрана дела, Књига друга*, Српска православна црква – на општина – Слово, Линц – Шабац 2001, 189.

³ Исто, 190.

⁴ „И близу бјеше Пасха јудејска, и отиде Исус у Јерусалим.
И нађе у храму оне што продају говеда и овце и голубове;
и мјењаче новца гдје сједе.
И начинивши бич од узица, изагна све из храма, и овце и говеда; а мјењачима просу новац и столове испретура.
И рече онима што продају голубове: носите то одазде! Не правите од Дома Оца мога дом трговине!”
(Јн. 2, 13–16)

⁵ Свети Николај Жички и Охридски, „О трговцима у храму”, *Омилије*, 497.

⁶ Преподобни Јустин Ћелијски, „Господ изгони трговце из Храма (Мт. 21, 12–16)”, *Тумачење Свештој Еванђеља њо Мајћеју*, 463.

*Јајње Божије ѿрејуно ревностѣ за Дом Божији*⁷ разгневило се, јер су богопротивни трговци молитву, смерност, смирење, кротост, самоодрицање, покајање, послушање заменили гордошћу, самовољом, среброљубљем, грамзивошћу, похлепом, мамонизмом.⁸ За наведене страсти Спаситељ има бич Правде, којим изгони трговце из Дома Очевог. Према Духовданом тумачењу Светог Аве Јустина Ћелијског, Дом Очев у духовном смислу означава душу људску,⁹ и уколико душа не живи по јеванђелским Заповестима Господњим, претвара се у злодуховни дом трговачки, у којем владају адски закони ђаволѣ државе греха и смрти. Онда у такву душу Господ улази са благословеним бичем болести, страдања и искушења!¹⁰

II

Богочовек Христос није био жељан никаквог богатства земаљског.¹¹ И људима који живе у богопослушности туђе је свако среброљубље.¹² Јер, безакона жудња према богатству и овоземаљским добрима највећи је непријатељ хришћанског призивања.¹³

Равноапостолни Николај српски опомиње да сваки човек без својине долази на овај свет, и да без својине одлази са овога света.¹⁴ Да би се човек спасао од ђавовођене крадљивости,¹⁵ мора себе, сву своју својину и сву туђу својину сматрати својином Тројичнога Бога!¹⁶

Разврат блудног сина отпочиње у часу када он као млађи син од родитеља свога тражи *свој* део имања (Лк. 15, 12). И уопште, сваки човек који имовину којом располаже, породицу своју, и себе самог не види као имовину Божију, безаконик је и присвајач.

⁷ „Јер ревност за Дом Твој изједе ме,
и ругања оних који Тебе руже падоше на мене.”
(Пс. 68, 10)

⁸ Вид. Преподобни Јустин Ћелијски, „Исус изгони из Храма трговце (Јн. 2, 12–25)”, *Тумачење Светиој Еванђеља ѿ Јовану*, 38.

⁹ Исто, 38–39.

¹⁰ Исто, 39.

¹¹ Свети Николај Жички и Охридски, „О Христовој мањини”, *Омилије*, 474.

¹² Свети Јован Лествичник, „О среброљубљу и нестицању”, *Лествица*, прев. Димитрије Богдановић, Манастир Хиландар, Хиландар 2008, 114.

¹³ Свети Никодим Светогорац, „Штета коју спасењу наноси безакона жудња према богатству и новцу”, *Духовне вежбе*, прев. Лада Акад, Верско добротворно старатељство Архиепископије београдско-карловачке, Београд 2012, 492.

¹⁴ Свети Николај Жички и Охридски, „Јеванђеље о Лазару и богаташу (Лк. 16, 19–31)”, *Омилије*, 243.

¹⁵ „Као што Ева није сама извршила крађу, него у друштву с ђаволом, тако никад нико није сам извршио крађу, него вазда у друштву ђавола. Но, ђаво није само вођ и саучесник у крађи, него и проказивач крађе. Јер, њему није стало до крађених ствари, него до упропашћења душе човекове, до заваде и мржње међу људима, и до погубљења свега рода људског” (Свети Николај Жички и Охридски, „Јеванђеље о многим бригама и изненадној смрти /Лк. 12, 16–21/”, *Омилије*, 270).

¹⁶ Исто.

У јеванђелској параволи о богатом младићу (*Мтл.* 19, 16–26) један млад човек који беше веома имућан искрено приступа Бого-човеку Христу, постављајући Му за људе најважније питање: *Учи-тељу благи, које добро да учиним, да имам живої вјечни?* (*Мтл.* 19, 16). Овај догађај збио се на једном јудејском друму, одмах после Христовог благосиљања деце, бестрашћа и чистоте детиње вере, без које нико неће ући у Царство Небеско (*Мтл.* 19, 14)! Из наведе-ног питања које анонимни младић упућује Господу избија зебња и заслепљеност човека који не разликује духове, јер није у стању да одвоји спасење своје душе од свога имања.¹⁷ Не знајући преци-зно с ким говори, он би желео чути савет од Учитеља: како би могао помоћу свога имања задобити оно што сав свет не може платити, а то је вечни живот у Царству Небеском.¹⁸ Тајновиди Богочовек, видеви да младић у Њему не препознаје Бога и Сина Божијег, одговара: *Што ме зовеш благим? Нико није блаи осим једнога Бога* (*Мтл.* 19, 17)! Нико у поређењу са Богом није ни добар, ни благ. Гле, ниједан учитељ рода људскога није био у стању да реши проблем човековог вечнога живота. Заиста, само Свеблаги Богочовек, који има живот вечни, може прагматично, личносно решити питање човекове бесмртности, јер је као Безгрешан Васкрсењем Својим разорио грех и смрт. Једном речју, Господ младића натовареног земаљским богатством укорева због тога што Га доживљује само као благог и смртног учитеља, а не као Бесмртног Богочовека!

Једини Човекољубац, потом, анонимном богатом младићу, и свима људима свих времена, *ојкрива* Тајну спасења од греха, смрти и ђавола: *А ако хоћеш ући у живої држи зайовијесїи; не убиј, не учини љрељубу, не укради, не свједочи лажно, љошїуј оца и маїер, и љуби ближњеїа својеїа као себе самоїа!*¹⁹ Спаситељ најпре исти-че негативне заповести старога закона, оне које човеку забрањују чинити зло (не убити, не чинити прељубу, не украсти, не сведочи-ти лажно), а затим проповеда позитивне заповести које значе тво-рење добра (поштовати оца и матер, љубити ближњега као себе самог).²⁰ Христуумни Николај Жички и Охридски путеводи нас до духовног значења побројаних, општеобавезујућих и неизмен-љивих заповести Господњих:

Кад је савршени Господ без икакве личне потребе испунио сав закон, тим пре морају га испунити сви они који се лагано пењу уз

¹⁷ Свети Николај Жички и Охридски, „Јеванђеље о бремену богатства (*Мтл.* 16–26)”, *Омилије*, 174.

¹⁸ Исто, 174–175.

¹⁹ Вид. *Мтл.* 19, 17–19.

²⁰ Вид. Свети Николај Жички и Охридски, „Јеванђеље о бремену богатства (*Мтл.* 16–26)”, *Омилије*, 175–176.

високе степенице ка савршенству. Све набројане заповести имају за богаташе и нарочити унутарњи смисао. Тако, *не убиј*, значи: негујући одвише своје тело у богатству и раскоши, ти убијаш душу. *Не чини прелјубе*, значи: душа је намењена Богу као невеста своме веренику; ако се душа веже љубављу за светско богатство и сјај, за раскош и пролазна уживања, она тиме чини прелјубу према своме Бесмртном Веренику, Богу. *Не укради* значи: не укради од душе, за рачун тела; не кради времена, ни бриге, ни труда, које треба да посветиш души, и не давај то телу. Богаташ спољашњи обично постаје очајан сиромаш унутрашњи. Обично – но не и увек – све богатство спољашњег човека значи покрађеност унутрашњег човека: угојено тело – мршава душа; раскошна одевеност телесна – нагота душевна; блесак споља – тама унутра; снага споља – немоћ унутра. *Не сведочи лажно* значи: не оправдавај ничим љубав према богатству и запостављеност душе своје, јер то је извртање Божије Истине, и лажно сведочанство пред Богом и савешћу. *Пошћуј оца и мајер* значи: не одај само пошту и чест самоме себи, јер ће те то погубити; поштуј оца и матер кроз које си дошао у овај свет, да би се кроз то научио поштовати Бога, од кога си дошао и ти, и твоји родитељи. *Љуби своја ближњеја* значи: у овој нижој школи вежбања у добру научи се љубити своје ближње, да би узрастао до степена, на коме се љуби Бог. Љуби своје ближње, јер ће те љубав спасити од самољубља, које те може погубити. Љуби друге људе *као самој себе*, да би себе укротио и понizio и изједначио са другим људима у очима својим. Иначе ће гордост, која долази од богатства, преовладати тобом и сурваће те у пакао.²¹

Богооткривени услови за улазак у Царство који важе за праведнике и грешнике, за цареve и просјакe, за првосвештенике и мирјане, за богате и сиромашне, за мужеве и жене, за високоучене и неписмене, претпостављају држање *свих* Спаситељевих Заповести. Благословено сведочанство човекове љубави према Господу Христу јесте држање свих Његових Светих заповести: *ко има зајовијесџи моје и држи их, џто је онај који ме љуби; а који мене љуби, џтоја ће љубиџи Оџац мој; и ја ћу ја љубиџи, и јавићу му се сам!* (Јн. 14, 21). А држање свих заповести значи човеков самоодрицателни устанак против својих телесних и духовних страсти, о којем Спаситељ на другом месту у *Новом Завету* проповеда, говорећи о ношењу свог крста: *ко хоће за мноm да иде нека се одрекне себе и узме крст свој, и за мноm иде* (Мк. 8, 34).

На Спаситељеве изречене, богооткривене истине о спасењу душе људске богати младић реагује исповедањем фарисејске вере самоспасаења: *све ово сачувах од младосџи своје, џџија ми још недо-*

²¹ Исто, 176.

стијаје? (Мѿ. 19, 20). Да је богати младић заиста испунио набројане заповести по њиховом јеванђелском, духовном значењу и садржају, а не само по формалном и спољашњем, он би душом био одвезан од богатства свога, и не би му било тескобно испунити оно што ће му Господ доцније заповедити.²² Сребропоседна душа анонимног младића остала је безакоњем привезана за своје пропадљиво богатство! И поред тога, Богочовек му открива мукотрпну, подвижничку истину спасења: *ако хоћеш савршен да будеш, иди продај све што имаш и продај сиромасима, и имаћеш благо на небу, ја хајде за мном!* (Мѿ. 19, 21). Одржана, ова ослобађајућа Христова Реч упућена богатој младићу и свима нама, према тајноводству Светога Николаја српског није само улазак у Царство Божије него и власт у томе Царству.²³ Јер, душа је најбогатија кад је слободна од материјалне имовине, а обogaћена искључиво Вољом Христовом. То је душа савршена човека, који држи *све* јеванђелске заповести.²⁴ Пишући о безумљу сабирања богатстава овога света, Свети Јован Златоуст благовести:

Не по количини имовине, него по расположењу душе треба судити о богатству и сиромаштву. Сиромашнији је од свих онај који свагда жели више но што има и никада не може да заустави своју злу жељу. Стога, бежимо од среброљубља, тог виновника сиромаштине, упропаститеља душе, пријатеља пакла, непријатеља Небеског Царства, извора свих уопште зала; презиримо имање, да бисмо се боље користили имањем и помоћу њега добили и обећана нам блага... Ако хоћеш да будеш богат, презири богатство. И заиста, није богатство у имању богатства, него је богатство – не бринути се о стицању богатства. Ако тако будемо водили себе, онда ћемо и овде на земљи бити богатији од свих богаташа, и тамо на небу наследићемо небеска блага... Богат је не онај коме много треба, него онај коме ништа не треба... Чудесан и јединствен пример обogaћења вечним богатством рода људског кроз сиромаштво, представља Господ Христос. Свети апостол благовести: знате благодат Господа нашега Исуса Христа, да богат будући вас ради осиромаше, да се ви Његовим сиромаштвом обогатите (2. Кор. 8, 9). Тиме свети апостол вели: представите себи благодат Божију, размислите о њој, удубите се у њену величину и огромност, и тада нећете поштедети ништа од своје имовине. Господ Христос је потрошио славу Своју, да би се ви обогатили не богатством, него сиромаштвом Његовим.²⁵

²² Исто, 177.

²³ Исто.

²⁴ Преподобни Јустин Ћелијски, „Како се стиче живот вечни (Мѿ. 19, 16–26)”, *Тумачење Свејој Еванђеља по Маѿеју*, 452.

²⁵ Свети Јован Златоусти, *О богајсѿву*, цит. према: www.pravoslavnaporodica.org.srb, од 26. 11. 2013, [s. p.].

Јеванђеље Христово проповеда раздавање временог и материјалног блага, зарад задобијања блага вечног и духовног.²⁶ Под земаљским благородством Равноапостолни Николај српски не подразумева само новчана средства и покретна или непокретна материјална добра већ и земаљску ученост, власт, и прогрес; земаљску културу, уметност и науку; страсти, уживања и пороке; и сву надменост земаљске силе одвојене од Христа и Јеванђеља.²⁷ А благо духовно јесте живот по Јеванђељу. Благо земаљско не само да не лечи од греха и смрти него и омогућује човеково саморазарање кроз вољне и невољне грехе људске, јер *среброљубље јесте корен свију зала* (1. Тим. 6, 10).

Стање самообмане заједничко је свим користољупцима, и љубитељима овога света,²⁸ а неразликовање духова, неподношљива је мука духу! Зато би духовно расцепљени богати младић служио Богу и мамону, надајући се вечном животу! Младић се веома растужи када разумеде да се од њега тражи остављање богатства, јер беше веома богат (Мтл. 19, 22), и беше посве сједињен са сопственим богатством. Богати младић, неутешен богопослушањем, одлази од Оваплоћеног Богочовека Христа непокајан и неоправдан!

III

Богаташи умиру са уздахом за овим светом, а сиромаси за Оним.²⁹ Исус Христос, Пастир Добри, завршава Јеванђеље о бремену богатства речима да *богајџи њецико улазе у Царство Небеско: лакше је камили проћи кроз иглене уши, него ли богајџоме ући у Царство Небеско* (Мтл. 19, 23–24)!³⁰ Богочовек не тврди да је бога-

²⁶ Господ у *Беседи на Њори* проповеда ученицима и малом стаду Божијем: „Не сабирајте себи блага на земљи гдје мољац и рђа квари, и гдје лопови поткопавају и краду; него сабирајте себи блага на небу, гдје ни мољац, ни рђа не квари, и гдје лопови не поткопавају и не краду” (Мтл. 6, 19–20).

²⁷ Свети Николај Жички и Охридски, „Јеванђеље о посту (Мтл. 6, 14–21)”, *Омилије*, 96.

²⁸ Свети Игњатије Брјанчанинов, „О грамзивости”, *Аскејске ѡројоведи*, прев. Младен Станковић, Верско добротворно старатељство Архиепископије београдско-карловачке, Београд 2017, 252.

²⁹ Свети Николај Жички и Охридски, „Јеванђеље о Лазару и богаташу (Лк. 16, 19–31)”, *Омилије*, 247.

³⁰ „Камилом се звала не само камила животиња, него и дебела ужа, којима су лађе у пристаништу везиване за обалу, да их ветар не крене. На ова дебела ужа Господ је мислио у овоме случају. Лакше је, дакле, и то најдебље уже проденути кроз иглене уши, него ли богатома ући у Царство Божије” (Свети Николај Жички и Охридски, „Јеванђеље о бремену богатства /Мтл. 19, 16–26/”, *Омилије*, 180).

томе немогуће наследити Царство Божије, већ да је тешко. Богомудри Свети Николај српски појашњава:

Није богатство само по себи зло, као што ниједна створена твар Божја није зла, него је зла људска привезаност за богатство, за имање, за ствари; и зле су и погубне страсти и пороци, које богатство омогућава и изазива као: блуд, прождрљивост, пијанство, тврдичлук, разметање собом, самохвалисање, сујета, гордост, презирање и подништавање сиромашних људи, богозаборав, и остало. Мало је оних који имају снаге да се одупру искушењима богатства и који могу да господаре својим богатством, а да не постану слуге и робови богатства. Пре свега, богаташ тешко може да пости, а без поста нема ни укроћења свога тела, ни смирења, нити праве молитве. Зато Господ и говори, да је тешко богаташу ући у Царство Божје. И сиромаштво има своја искушења готово као и богатство. Богаташ треба да се спасава великим милосрђем, и смирењем пред Богом, а сиромаш великим стрпљењем, издржљивошћу и непрекидним поуздањем у Бога. Нити се спасава богаташ који је немилосрдан и горд, нити сиромаш који ропће на своју судбу и очајава о помоћи Божјој. Не постоје у свету богати и сиромашни људи случајно или по неразумности овога света, него по Премудром Промислу Божјем.³¹

Ако је према Речима самога Спаситеља лакше камили проћи кроз иглене уши него оземљеном човеку наследити Царство Божије, уплашени и незнавени Христови ученици коначно питају свога Господа: *ко се може сјасити*? (Мтл. 19, 25). И Христос изнова сведочи да никаквог добра, нити спасења од греха, смрти и ђавола може бити без Свемоћнога Бога. Грехоимани и смртоимани човек се једино спасава Безгрешним и Бесмртним Богом: људима је самоспасење немогуће, а Богу је све могуће! (Мтл. 19, 26).

Свима оним негативним и позитивним заповестима које је открио богатома младићу и свима људима, Богочовек Христос сада придодаје и највећу заповест: *љубиће Господа Бога свим срцем својим, свом душом својом, свом мишљу својом, свом снагом својом...*

Др Павле Ђ. Ботић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за компаративну књижевност
pavle.botic@ff.uns.ac.rs

³¹ Исто, 179.

ЕВАН ХОРОВИЦ

КЊИЖЕВНА НЕВИДЉИВОСТ

САЖЕТАК: У раду се анализира однос између књижевне и филмске уметности из угла естетике. Аутор полази од општег запажања да се књижевност, насупрот филму, који толико зависи од визуелних слика, ослања на менталне слике, са циљем да утврди како је управо невидљивост доминантно својство књижевности и извор њеног значењског богатства. Посебно се усредсређујући на филмске адаптације, у првом реду на екранизацију репрезентативних ружних јунака викторијанске књижевности, он показује у чему се тачно разликују естетске моћи садржане у ономе што читамо и гледамо. Посредством естетичких, филозофских и књижевнотеоријских, махом наратолошких знања осветљавају се предности и недостаци који су књижевности и филму унеколико инхерентни, без претензије да се било која од уметности означи као мање вредна.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: књижевност, невидљивост, визуелност, филм, ружноћа, адаптација*

Књижевност је у великој мери невидљива. Не-виђена. За разлику од филма, који се толико ослања на визуелне слике, књижевност скрива слике од ока. Када читамо, видимо једну ствар (редове слова), а замишљамо другу (фикционалне светове, поетску имажерију и слично). Управо у том јазу лежи велики део естетске моћи.

Постоје, наравно, изузеци, и поводом ове тврдње треба да оставимо простора за квалификације и упозорења. Поготово зато што се становиште које заступам односи на књижевност *per se*, а не на какав прецизнији подскуп, као што је викторијански роман, модернистичка поезија или средњовековни фаблио. Није реч о томе да

* Сажетак и кључне речи је саставио преводилац текста.

категорију литературе сматрам кохерентнијом него што је то општепризнато – не сматрам. Ипак, и даље мислим да треба да пронађемо начине да о њеним општим одликама говоримо веродостојно, јер постоје тврдње које не важе за овај текст, онај покрет или овај период, него за вишезначни скуп ствари који обично називамо књижевношћу.

Невидљивост покрива овај обим. То је нешто попут генеричког обележја књижевности, наслеђеног, такорећи, из визуелно слабог медијума књижевности – језика. То не значи да је све што називамо књижевношћу визуелно слабо. Много драгоцених дела то није: илустровани текстови, на пример; Блејкова мешавина медија; брижљиво графичко уређење одређених песама Џорџа Херберта или Малармеа. Оно што заправо тврдим је нешто друго: не да је невидљивост *нужна* књижевна одлика, већ да је *доминантна*, нешто што налазимо у великој већини случајева, али не свуда. Зато не морамо превише да бринемо за прецизне дефиниције (ни да ублажавамо тензију између естетских виђења књижевности као лепог или занимљивог писања и социолошких/институционалних гледишта која наглашавају обрасце циркулације, праксе читања, форме културног капитала и признавање уметничке сцене). Таква неједнака третирања била би неопходна за успостављање неизбежне споне између књижевности и невидљивости. Нешто пак слободније тврђење, да је невидљивост пре упадљива неголи универзална црта, допушта знатно слободнији осећај за обресе књижевности.¹

Дакле, не све, али велики део онога што називамо књижевношћу визуелно је слаб. Управо је ово, желим да нагласим, једна од њених естетских моћи. Казати, другим речима, да нас филм погађа снагом визуелности, а да се књижевност (углавном) скрива иза вела речи, не значи омаловажити књижевност. То значи усмерити пажњу на једну од јединствених способности књижевности. То што је највећма текстуална, књижевност углавном чини невидљивом, а то што је невидљива од изузетног је значаја за њену естетику. Један од начина да се ово разуме тицао би се тога да књижевност користи писане речи како би нас заштитила од понекад преплављујуће снаге визуелности; чува нас од непосредности перцепције допуштајући нам тако да се интелектуално повежемо са предметима и јунацима који би иначе могли да остану заробљени на нивоу пуке појавности. Ово је заиста један од аргумената

¹ Међу осталим рецентним покушајима да се заснује становиште о књижевности као целини вид. Derek Attridge, *The Singularity of Literature*, Routledge, London 2004. и Peter Lamarque, *The Philosophy of Literature*, Blackwell, Malden, MA 2009.

које ћу износити, узимајући за примере визуелно најодбојније ствари: ружна чудовишта. Конкретно, слику из *Доријана Греја*, Квазимода из *Бојородичине цркве у Паризу* и господина Хајда из *Необичног случаја доктора Цекила и његовог Хајда*. Проста чињеница да никада не морамо да се визуелно суочимо са овим створењима повећава опсег и сложеност њиховог значаја. Ово се јасно може видети на основу тога шта се дешава када се са њима суочавамо визуелно, када се она измештају из књиге у филм и бивају принуђена да се прилагоде посве новом окружењу.

Ипак, књижевна невидљивост представља више него што је то пуко невиђење (nonseeing). То је исто тако и својеврсна интерпретативна игра, игра невидљивости, псевдовизуелности и супервизуелности, дубоко усађена у књижевно означавање. Није само читаочев вид у њој блокиран – читав режим виђења бива трансформисан. Будући да једино можемо да замишљамо, а не и да видимо, никада не можемо бити сигурни да је оно што у причи представља виђење једнако ономе што је виђење за нас. Може бити да очи јунака функционишу другачије него наше, да оне виде ствари – нематеријалне, божанствене ствари – које ми никада не бисмо могли да видимо. Тешко је то знати, нарочито зато што не можемо да завиримо у њихов свет. А то само по себи књижевности даје капацитет потпуно стран уметностима које су више визуелне.

Текст и слика

Сигурно нисам једини који се интересује за питања уметности и визуелности, чак и ако традиционалнији приступ пре пореди књижевност са сликарством неголи са филмом. Леонардо да Винчи је у *Трактату о сликарству* први изразио идеју књижевне невидљивости, као део свог напада на књижевност. Оно што, према Леонарду, сликарство чини толико вреднијим управо је способност да допре до најплеменитијег људског органа, ока.

Дакле, у случају таквог замишљања истина је ако кажемо да је однос између науке о сликарству према поезији исти као између тела и сенке која настаје од њега, а разлика је још већа, јер сенка тог тела бар кроз око долази до разума, док замишљање тог тела не долази до разума, већ се рађа у помраченом оку. Ох, колика је разлика између замишљања светлости у помраченом оку и тога кад се стварно види ван тмине!²

² Леонардо да Винчи, *Трактат о сликарству*, превела с италијанског Вјера Бакотић Мијушковић, „Миодраг Драмичанин”, Београд 1988, 6.

Читава метафизика је на делу у Леонардовој критици – са њеним телима и сенкама, светлошћу и тамом. Али основни аргумент је довољно јасан. Док сликарство нуди богате слике оку, књижевност нуди нешто што је далеко мање и реално и задовољавајуће: „замишљање форми” које се „рађају у помраченом оку”. Ова дистинкција између богатства насликане и оскудности менталне слике временом се добро учврстила у филозофији, па чак и у модерној когнитивној науци. Хобс је дефинисао имагинацију као „чуло које се распада или је ослабљено”; Беркли је описао менталне слике као „бледуњаве и неодређене”; Хјум је установио хијерархију интензитета, где је стварна перцепција на врху, похрањена сећања су у средини, а имагинарне слике на дну.³

Постоје различити начини супротстављања овом правцу мишљења. Једна од опција, коју је тражио В. Џ. Т. Мичел [William John Thomas Mitchell], јесте да се потпуно одбаци дистинкција између визуелних и књижевних слика. Најпре у својој *Иконолоџији*, а онда поново и у *Теорији слике*, Мичел тврди да је таква дистинкција не само неодржива него и да она опредмећује оно што би требало разумети као пропусну границу између две уметности.⁴ Како он то каже:

Изгледа да се речи и слике неизбежно укључују у „рат знакова” (што Леонардо назива *йараџон*) у којем су као улог постављене ствари попут природе, истине, стварности и људског духа. Свака уметност, свака врста знака или медијума, полаже право на одређене ствари које најадекватније посредује, и то право заснива на одређеној карактеризацији свог „селфа”, своје праве суштине (47).

И опет: „Мој аргумент ће овде бити двострук: 1) нема *суштинске* разлике између песништва и сликарства, то јест нема такве која је за сва времена задата инхерентном природом медијума, предметима које они представљају, или законима људског ума; 2) увек су на снази бројне разлике у култури на основу којих се разврставају карактеристична својства њених знакова и симбола” (49). Како Мичел то види, покушај разликовања књижевности од сликарства

³ Цитирано према: Alan R. White, *The Language of Imagination*, Blackwell, Oxford 1990. За наставак ове расправе у модерној когнитивној науци вид. White, Kosslyn, Pylyshyn. David Hume, *A Treatise of Human Nature*, Clarendon, Oxford 2007; Stephen Michael Kosslyn, William L. Thompson, and Giorgio Ganis, *The Case for Mental Imagery*, Oxford Univ. Press, New York 2006; Zenon W. Pylyshyn, „Mental Imagery: In Search of a Theory”, in: *The Behavioral and Brain Sciences* 25, no. 2 (2002), 182–237.

⁴ Темелјна фигура, не само за Мичела него за компаративне студије уопште, јесте Лесинг – W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Univ. of Chicago Press, Chicago 1987, 47–49.

(или филма) је у основи погрешан, зато што се увек завршава испостављањем неке суштинске, недоказиве разлике. Једини прави приступ је историјски приступ који приписане разлике између сликарства и песништва третира као изразе шире, културне борбе.

То је можда тачно, али опет мислим да се њиме превидно значајно компромисно решење. Све и да не може постојати апсолутна разлика између уметности, па чак и ако се већина напора завршава њеним форсирањем, то ипак не значи да морамо да напустимо идеју о општој разлици. То само значи да морамо нијансираније мислити о разлици. Остављајући по страни есенцијалистичке аргументе, још увек би требало да будемо у стању да износимо неесенцијалистичке, али умногоме трансисторијске тврдње о уобичајеним, ако не и апсолутним дистинкцијама између сликарства и песништва. Које су, на пример, биле доминантне тенденције у обе уметности? Који су дугогодишњи обрасци? На оваква питања може се одговорити без позивања на „праву суштину“ (као и без преуског историјског сочива). На тај начин могу нам помоћи да препознамо опште разлике између текста и слике – чак радикалне разлике – притом и даље признајући да су оне јаке али не и апсолутне, распрострањене али не и свеобухватне. Како сам и казао на почетку, тачно је ово аргумент који покушавам да изнесем о књижевној невидљивости: да је она доминантно али не и есенцијално својство литерарног, и да је визуелно богато (али не нужно визуелно) искуство филма оно што њу највише раскрива.⁵

У том смислу, савремени критичар чији је приступ најсличнији мом јесте Елејн Скери [Elaine Scarry], поготову када је реч о књизи *Сањање људем књије*. И она ту покушава да одвоји књижевност од визуелних уметности а да их не конкретизује. Ипак, оно о чему Елен Скери жели да расправља јесте то да је књижевна перцепција, упркос томе што је „скоро у потпуности лишена *сйварној* чулног садржаја“, и даље довољно слична виду, тако да се и под правим условима може учинити да се то двоје практично не разликују.⁶ Тако њено покретачко питање гласи: „Којим чудом је писац у стању да нас подстакне да створимо менталне слике које по свом квалитету личе, не на наше сопствено сањарење, већ на наше (много слободније практиковане) перцептивне радње?“ (7).⁷

⁵ Чини се да Мичел веома великодушно признаје овај трећи начин, као када хвали Нелсона Гудмана [Nelson Goodman] што примећује „разлике између типова знакова не конкретизујући их“ – Mitchell, *Iconology*, 69.

⁶ Elaine Scarry, *Dreaming by the Book*, Princeton Univ. Press, Princeton, NJ 2001, 7.

⁷ Идеја да су најбоље књижевне слике визуелно најинтензивније може се пронаћи код Баумгартена, који је написао: „Што се јасније фантазме представљају, тим сличније бивају чулним идејама“, као и код Лесинга, према којем:

Сматрам да је то питање и даље наопако. Говорити о „чуду” којим писци „стварају менталне слике” које „лично” или се „приближавају” перцепцији значи размишљати о књижевности тако као да јој нешто недостаје – непосредна перцепција, у овом случају. Али књижевну невидљивост не треба сматрати недостатком.⁸ Она би се пре могла сматрати снагом, као што је то Едмунд Берк тврдио на последњим страницама свог дела *Филозофско исцртавање о пореклу идеја узвишеној и лепој*. Књижевност не ствара, инсистира Берк, живописне слике. Утолико боље: „Заиста, песништво толико мало зависи од свог утицаја на моћ подстицања чулних слика да би, уверен сам, изгубило веома значајан део своје енергије када би то био неопходан резултат свих описа.”⁹ Да је песништво визуелно ефектнији медиј, било би мање моћно. То је Берков аргумент, а уједно и моја полазишна тачка.¹⁰ Невидљивост је извор богатства књижевности, и велики писци су се овим слепилом служили барем онолико често колико су покушавали да га превазиђу.

Књижевност и филм

Филмски зналци су развили сопствени дискурс визуелности и невидљивости – нарочито они који су заинтересовани за филмску адаптацију. Део терета везаног за теорију адаптације састојао се у томе да адаптације нису пуки дериватив и да оне имају своју посебну вредност. И, увек изнова, та нарочита вредност посматрана је у оквирима визуелности. Џорџ Блустоун [George Bluestone] је у свом сјајном, раном раду о адаптацији тврдио да „карактеристична својства кинематографије проистичу првенствено из чињеница да је роман језички медиј, а филм у суштини визуелни” (vi); и опет, „између онога што визуелно перципирамо и концепта мен-

„сликовитом зовемо сваку ону црту, сликом зовемо сваки спој више црта којима песник свој предмет чини тако чулним да постајемо свеснији тога предмета него песникових речи [...]” – Александер Готлиб Баумгартен, *Филозофске медијације о неким аспектима песничког дела*, превео с латинског Александар Лома, БИГЗ, Београд 1985, 35; Готхолд Ефраим Лесинг, *Лаокоон или О границама сликарства и поезије*, превео с немачког Светислав Предић, Рад, Београд 1964, 58.

⁸ Као што ми је Кери Ламберт-Бити [Carrie Lambert-Beatty] сугерисала, један од разлога због којих је примамљиво да се невидљивост сматра недостатком лежи у улози коју је одиграла визија као основа и јемац метафизике присуства.

⁹ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, Penguin, London 2004, 193.

¹⁰ Требало би да кажем да је оно што Берк мисли о овоме прилично другачије од онога чему ја тежим. Он повезује моћ невидљивог језика са његовом способношћу да директно утиче на наше саосећање и страсти (*Sublime and Beautiful*, 198). Мене више занимају не сасвим визуелне или псеудовизуелне могућности које невидљивост отвара.

талне слике лежи основна разлика између два медија.”¹¹ Недавно је Линда Хачион поистоветила књижевност са причањем а филм са приказивањем, док Џејмс Хефернан [James Heffernan] започиње свој чланак о *Франкенштајну* тврдњом да: „филмови се преваходно обраћају очима” (133).¹² Чак и противпокрет везан за филм и његове изучаваоце који би одолео оку и изазвао тиранију погледа има смисла само на позадини филмске визуелности.¹³ Ако постоји кључна разлика између књижевности и филма (не у суштини, већ у историјској пракси), то је онда та да вам филм допушта да видите причу.

На неки начин, сама чињеница да су адаптације одиграле тако велику улогу у историји филма довољно говори о постојању визуелне потребе коју књижевност сама не може да испуни, дубоке, ако не и незасите жеље да се слабе, менталне слике читања трансформишу у снажније, моћније и одређеније визије. Али постоји проблем са визуелизацијом књижевности. То није онај, да тако кажем, очигледан проблем да је она понекад лоше урађена, као што то није ни ствар изазова покренутог раније у Берковом *Исцртаживању* – наиме, тога да што више познајемо или видимо неку ствар, она постаје мање моћна и утицајна („поезија са свом својом опскурношћу”, каже он, „има општију и моћнију власт над страстима него друге уметности”).¹⁴

Не, прави проблем са екранизацијом књижевности је то што постоје аспекти који морају остати невидљиви, ствари које функционишу управо зато што се не виде. Визуелизовањем тих ствари, што филмови настоје да чине, уклања се овај плашт невидљивости, а са њим и нешто од првобитне силе. Појачавањем визуелног доживљаја адаптације чине да видимо управо оно што не би тре-

¹¹ George Bluestone, *Novels into Film*, Univ. of California Press, Berkley and Los Angeles 1961, vi, 1.

¹² Видети такође и: James A. W. Heffernan, „Looking at the Monster: 'Frankenstein' and Film”, *Critical Inquiry* 24, no. 1 (1997), 133–158; Darren Kerr, „To Release Himself at the Last Moment: Constructing the Sexual Deviant in Hyde on Screen”, in *Screen Methods: Comparative Readings in Film Studies*, ed. Jacqueline Furby and Karen Randell, Wallflower, London 2005, 82–90; Brian McFarlane, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Clarendon, Oxford 1996; Thomas M. Leitch, *Film Adaptation and Its Discontents: From „Gone with the Wind” to „The Passion of the Christ”*, Johns Hopkins Univ. Press, Baltimore 2007; Dianne F. Sadoff, *Victorian Vogue: British Novels on Screen*, Univ. of Minnesota Press, Minneapolis 2010. За више историјски приступ готичкој адаптацији вид. Sadoff, Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York 2006.

¹³ Примери би укључили познати есеј Лоре Малви [Laura Mulvey] „Visual Pleasure and Narrative Cinema”, Буњеловог *Андалузијског љца*, као и шири покрет описан у књизи Мартина Џеја [Martin Jay] *Downcast eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Univ. of California Press, Berkley and Los Angeles 1993.

¹⁴ Burke, *Sublime and Beautiful*, 105.

бало да видимо, и тако нам помажу да разумемо врлину књижевне невидљивости.

А пошто ме занима баш ова визуелна разлика између књижевности и њених адаптација, надале ћу се фокусирати на један од визуелно најупадљивијих аспеката: појаву ружноће. Ружноћа није једини пример. Лепота такође може зависити од невидљивости, као што је то случај у Флоберовом *Сентименталном васпитању*, где иронија умногоме подразумева сумњу, а не сигурност у то да је гђа Арно чудесна као што Фредерик у то верује; одабир глумице може само да поништи ту важну неодређеност. И слични ефекти могу да воде фигурацији; на крају крајева, оно у чему се писци истичу јесте кретање између метафора, премештање између фигуративне и дословне употребе речи на начин који може произвести визуелно некохерентне али ипак интелектуално значајне форме значења (какве Елиот слави у свом чувеном есеју „Метафизички песници”).

Ружноћа, међутим, има предност у непосредности. Њен визуелни утицај је потпунији, упадљивији, неизбежнији. Стога је још силовитије њено кретање преко јаза између књижевности и филма, невидљивости и снажне визуелности. Видети мало књижевне ружноће на екрану значи схватити да је заправо никада раније нисмо видели; и, штавише, препознати да је невидење увек било део поенте.¹⁵

Размотрите, као први пример, слику у још неекранизованој, чисто књижевној верзији *Слике Доријана Греја* Оскара Вајлда. Судбина те слике је да постане гротескно ружна. Вајлд нам то изнова и изнова говори. Временом ће она бити избраздана „ружноћом порока” и „ружноћом старости”, а њена површина прожета „ужасном кварежи”; тако да, на крају, када се постави на тело самог Доријана, она изгледа „увело, смежурано и одвратно”.¹⁶ Ружна слика, заиста. И док читамо књигу, та ружноћа изгледа нам довољно стварно.

Али то је чудна врста ружноће, која нема дефинитиван опис. Прави значај ове неодређености постаје јасан у тренутку када први

¹⁵ Заправо, оно о чему говорим још је изразитије од ружноће: чудовишна ружноћа. За осећање везе између ових појмова – чудовишности и ружноће – у великој мери дугујем Ноел Керол [Noël Carroll], Питеру Герету [Peter Garrett] и Питеру Бруксу [Peter Brooks]. Вид: Noël Carroll, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, Routledge, New York 1990; Peter K. Garrett, *Gothic Reflections: Narrative Force in Nineteenth-Century Fiction*, Cornell Univ. Press, Ithaca, NY 2003; Peter Brooks, *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Harvard Univ. Press, Cambridge, MA 1993.

¹⁶ Оскар Вајлд, *Слика Доријана Греја*, превео с енглеског Давид С. Пијаде, Феникс Либрис, Београд 2011, 136, 173, 243.

пут видимо слику, као што то чинимо у филмској верзији Алберта Левина из 1945. године. За свог *Доријана Греја* Левин је наручио оригиналан и живописно гротескан портрет (сада се налази у Музеју лепих уметности у Чикагу), који је одлучио да прикаже у техниколору, као исечак у првом плану, заједно са језивом одећом, кожом захваћеном болешћу, израженим гениталијама и необично психоделичном позадином. Упркос пажљивом третману, ефекат је негде између комедије и батоса,¹⁷ као да нас изазива да кажемо: не, не, ово није и не може бити онако како би слика требало да изгледа.

У неком смислу, наравно, овај одговор је неизбежан. Каква год да је наруцбина, Левинова слика никада не би могла да задовољи очекивања његове бројне публике која је Вајлда читала. Он онда можда и није имао избора осим да нам да своју верзију и истрпи критику. То је нешто што све време слушамо у свакодневnoj критици: проблем са овом или оном адаптацијом јесте то што је била неправедна према начину на који сам замислио књигу. Међутим, мислим да овај одвећ познат проблем подразумева неку врсту *post hoc* заблуде. Није да унапред имамо јасну визију у глави којој филм не успева да дорасте; ми филм погледамо, осетимо да је некако погрешан, па тек онда претпоставимо да је наша ранија верзија морала бити она права. Ипак, уз свега неколико нејасних описа које Вајлдов текст нуди, то заиста делује мало вероватно. Затражите од било које групе марљивих студената да скицирају портрет из књиге и њихове дуге, празне погледе прекинуће само узалудни звук махнитога листања страница.¹⁸ Оно чему приговарамо у филму није да морамо да видимо слику која се разликује од наше замишљене, већ да уопште морамо да видимо било коју слику.¹⁹ Строго говорећи, Левинов портрет има све карактеристике описане у Вајлдовом тексту: порок, старост, гнусобу, ужас, одвратност и још много тога. Оно што му недостаје јесте невидљивост: та књижевна моћ која омогућава предмету да буде интелектуално – али не

¹⁷ Батос је књижевни појам који означава антиклимакс, неочекивани прелаз од озбиљног и узвишеног тона до непримерене комичности и тривијалности – *йрим. йрев.*

¹⁸ У ствари, изгледа да постоје велике варијације у погледу способности читалаца да визуелизују. Студије о овоме сежу до Галтона [Francis Galton] – Francis Galton „Statistics of Mental Imagery”, *Mind*, no. 19 (1880), 301. Видети и: Cheves West Perky, „An Experimental Study of Imagination”, *The American Journal of Psychology*, 21, no. 3 (July 1, 1910), 422–452; Ellen J. Esrock, *The Reader's Eye: Visual Imaging as Reader Response*, Johns Hopkins Univ. Press, Baltimore 1994.

¹⁹ Недавно сам пронашао сличну тврдњу Волфганга Изера: „Ако питам да ли је мој замишљени Том Џонс био велики или мали, плавоок или тамнокос, оптичко сиромаштво моје слике постаће исувише очигледно, али управо ми због ове отворености смета одређеност филмске верзије”, Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Johns Hopkins Univ. Press, Baltimore 1978, 138.

и перцептивно – присутан, да прође поред наших очију и дотакне нас, пре свега, својим симболичком одјеком.

Ако постоји нешто што знамо, на пример, о господину Хајду из књиге Роберта Луиса Стивенсона – то је да га нико никада није јасно видео. Барем се чини да нико у књизи не зна како он изгледа. Овде су, у наративном следу, издвојени утисци г. Енфилда, г. Атерсона, полиције Скотланд Јарда и др Лењона:

Енфилд: Никада нисам срео човека који ми се толико није свидео, а ипак једва знам зашто. Мора да је био у нечему наказан; остављао је јак утисак наказности, мада не бих могао да наведем какве. Он је човек необична изгледа, а ја ипак не могу стварно да наведем ништа што је необично.²⁰

Атерсон: „Мора да ту има нешто друго”, рече збуњени господин. *Има* ту још нешто, кад бих могао наћи име за то. Сачувај ме Боже, тај човек једва личи на људско биће! Нешто троглодитско, да се тако изразим! Или да није то она стара прича о др Фелу? Или је то просто зрачење погане душе која тако избија и преображава своју љуштину од иловаче?²¹

Скотланд Јард: [...] оно неколико особа које су га могле описати много су се разликовале у својим описима, као што је обично случај са обичним посматрачима. Само у једној ствари сви су се слагали, а то је био тежак утисак неодређене наказности који је бегунац оставио на оне који су га видели.²²

Лењон: Био је мали, као што сам казао, и био сам запрепашћен одвратним изразом његовог лица, необичном комбинацијом велике снаге мишића и очевидно велике слабости телесног састава, и – најзад, али не и најмање – чудним субјективним осећањем немира проузрокованим његовом близином.²³

Свакако, постоји извесна доследност у овим описима, а и неколико поузданих информација на основу којих би могао да се изради фото-робот. Конкретно, Хајд је низак, некако деформисан и одише непријатном ауром. Међутим, већ ово је прилично нејасно, а мало тога се још може рећи. Да ли је његово лице округло

²⁰ Роберт Луис Стивенсон, *Др Цекил и његова др. Хајд и друге пријетовице*, превели с енглеског Љубица Поповић и Миленко Поповић, Нолит, Београд 1956, 26.

²¹ Исто, 33.

²² Исто, 42.

²³ Исто, 68.

или дугуљасто? Његов нос оштар или плоснат? Његове очи крупне или ситне, смеђе или плаве, широко или уско постављене? Нико то не може рећи, чак ни они који су га изблиза видели и пажљиво проучавали. Њихови погледи не могу да проникну у дубоки утисак о поганости која цури из његове душе – или, како то Лењон назива, са предивном научном тупошћу, у „чудно субјективно осећање немира проузроковано његовом близином“.

На крају, лоша игра речи мора да је истинита: овај Хајд је заиста добро сакривен.²⁴ За Стивенсонову причу, као и за Вајлдову, кључно је да велика ружноћа у својој сржи напоследку буде невидљива. Да увек буде препозната као осећање гнушања, а никада као специфично, одређено, отелотворено, сликовито створење.

Наравно, ово је само један Хајд од многих – а било их је много. Скоро стотину краћих и дужих адаптација Стивенсоновог романа затреперило је на екрану, још од 1908. године.²⁵ Као што је Чарлс Кинг [Charles King] у својој заокруженој филмографији приметио, „није постојао период дужи од пет година без верзије приче, а ни вишеструке верзије у оквиру исте године нису ретке“.²⁶ Неки од ових филмова били су верна препричавања, други су били комична реинтерпретација, немало њих били су порнографски, али, било како било, Стивенсонова прича о једној особи са две природе остала је у основи историје филма. У сваком од ових случајева, глумци, режисери, продуценти, шминкери морали су да одлуче шта да раде са овим невидљивим присуством. Морали су да узму камеру, да је ставе испред свог lika Хајда и ухвате његову слику. Тако данас имамо огромну колекцију слика што приказују овај лик који се, како стоји у Стивенсоновом роману, „никада није фотографисао“.²⁷

Захваљујући њима можемо мање-више са сигурношћу да кажемо како ови други Хајдови изгледају. Ако би цртач тражио од нас опис Хајда који се појављује у филму Џона С. Робертсона [John S. Robertson] из 1920. године и ког тумачи признати глумац Џон Беримор [John Barrymore] (касније овековечен као човек ког Грета Гарбо одбија чувеним речима: „Желим да будем сама“), не бисмо морали да петљамо са нејасним речима; могли бисмо поуздано да

²⁴ Аутор текста се поиграва хомонимијом речи *Hyde* (име протагонисте Стивенсоновог романа) и *hude* (енг. сакрити) – *иприм. ипрев.*

²⁵ Ако заменимо екран за завесу, могли бисмо да се вратимо све до представе из 1887. године. За богат приказ визуелне слабости позоришта (у поређењу са филмом) вид. Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London 1993.

²⁶ Charles King, „Dr. Jekyll and Mr. Hyde: A Filmography“, *The Journal of Popular Film and Television*, 25, no. 1 (1997), 9.

²⁷ Стивенсон, нав. дело, 42.

му кажемо да оде и сам погледа филм – на Јутјубу, путем Нетфликса, или можда чак у локалном биоскопу.

Истина је, наравно, да његово гледање никада не би могло да буде коначно. Различити екрани показују нам различите ствари, филмске траке имају тенденцију да пропадају, кинематографске конвенције се мењају, а нове технологије чине да некада сјајни трикови изгледају очајнички старо. Штавише, наше очи су током века гледања филма обучене да препознају различите кодове и ухвате различите форме визуелног значења. Све то онемогућава повратак чистог визуелног искуства тек изашлог филма. Не желим да порекнем важност овог јаза, али такође не желим ни да га претворим у понор. Чак и ако се признају такве потешкоће, гледање филма и даље више појашњава него што то чини било који опис. Понудити сам филм као одговор на питање: „Како Хајд изгледа у Робертсоној верзији из 1920. године?“, у неком смислу је најбољи, најсигурнији тип одговора.

Други одговор, више књишки, јесте да он изгледа рашчупано, погрбљено, мистериозно, да има оштар нос, издужену браву и танке прсте (Робертсон је очигледно гледао *Носферату*). Овај Хајд је свакако човек, али сумњивог изгледа, превише ушухан у свом црном огртачу да би му се олако веровало. Топоће по граду, задовољава се тиме што је упадљив, његова режећа гримаса само је на грзај или два од окрутног задовољства. Такође, изгледа ружно. У ствари, његова ружноћа је оно што најпре открива његову монструозност. И пре него што ослободи своју сексуалну жељу, пре него што се на било који начин осрамоти, пре него што почини било какав злочин, он је већ чудовиште. А разлог је то што га већ видимо као чудовиште, од тренутка његовог првог преображаја. Све остало – његова погана душа, његово предаторство, његова бруталност – проистиче из ове прве визуелне назнаке.

Није довољно рећи, као што сам то раније учинио, да се тешкоћа адаптације састоји у томе да се узме нефотографисан књижевни лик и постави пред камеру. У питању је нешто замршеније. Ми се не суочавамо, на екрану, са ликом који нам је већ познат из књижевности; екранизовани лик срећемо први пут, јер први пут морамо да успоставимо однос према њему посредством његовог изгледа. Велики захтев камере не подразумева само то да ствари буду видљиве, него и да се оне упознају посредством њихове визуелности. Овако и снимљени Хајд мора бити познат: не као суштински злоћудно створење са ауром ружноће, већ као суштински ружно створење са ауром злоћудности. Ако је Робертсонов Хајд монструозан, то је првенствено зато што изгледа као чудовиште.

То не значи да овај визуелни утисак мора бити непогрешив. Ништа не може спречити филм да нам представи ружан лик који, како касније сазнајемо, има предивну душу. Ово је један од начина за екранизацију прича попут *Ружној ђачеји*, *Лейојнице и звери* и *Звонара Бојородичине цркве*. Када је реч о *Звонару*, у скоро свакој адаптацији изабран је неки тип овог чудовишта-пријатеља, праведног и верног пратиоца заробљеног у телу звери. И то упркос Игоовом роману, који је далеко више отворен за могућност да ружна спољашњост ствара ружну унутрашњост.

Нема сумње да дух кржља у наказном телу. Квазимодо је једва осећао да се у њему слепо креће душа слична њему. Утисци од предмета јако су се преламали пре него дођу до његових мисли. Његов мозак беше чудновата средина: мисли, које су пролазиле кроза њ, излазиле су из њега сасвим изопачене [...] Прва последица ове кобне организације била је што му поглед беше помућен [...] Друга последица његове несреће била је што га је та несрећа учинила злим. Он доиста беше зао, јер беше дивљачан, а дивљачан је био зато што је био ружан.²⁸

У Игоовом роману ружно тело чини Квазимода ружним бићем, из основног разлога што ништа не може да допре до његове душе а да најпре није изопачено његовом изопаченом спољашњошћу. Како роман тече даље, Квазимодо заиста почиње да трага за исправним и чистим, али његови напори никада не сежу даље од његове коже. Чак ни Есмералда – која дугује Квазимоду свој живот и која се ослања на њега свакодневне заштите ради – не може да види даље од његовог „ружног лица”. „Често је пребацивала себи”, каже нам Иго, „што не осећа захвалност која би затворила очи, али баш се не могаде навићи на беднога звонара. Био је сувише ружан”.²⁹

Или је он нељудски ружан, или она нељудски површна. Чињеница да ми заправо не можемо да га видимо отежава одређивање шта је вероватније. Све је то део игре невидљивости, коју Иго користи како би учинио да обе ове ствари осетимо одједном: огромну снагу Квазимодове ружноће, као и површност Есмералдине наклоности.³⁰

²⁸ Виктор Иго, *Бојородичина црква у Паризу*, превео с француског Душан Бокић, Просвета, Београд 1967, 201–202.

²⁹ Исто, 491, 490.

³⁰ Прво издање *Бојородичине цркве* укључивало је један снажан визуелни елемент: разрађену илустрацију на почетку књиге, са свим главним ликовима (укључујући и козу). Убрзо су се појавиле богатије илустроване верзије.

Ни ова тензија – изграђена на невидљивости – никада није разрешена; одржава се све до краја приче. Као што сам већ рекао, невидљивост није јединствено својство приче – то је обележје писане књижевности уопште – али оно функционише другачије у различитим жанровима, а ово је једна од ствари којима може да допринесе наративним текстовима: може да мења, изврће или чак да умножава наше разумевање догађаја који се одвијају. Може да закомпликује оне игре структуре, жеље и одлагања које повезујемо са одвијањем приче. Или, као у овом случају, може искомпликовати наша очекивања од романтике.

По сваком општем начелу, Есмералда и Квазимодо су створени једно за друго: њихово слично порекло, њихови драматични сусрети и њихова горућа међусобна наклоност, све то указује на однос који се развија. Али наша немогућност да кажемо да ли је Квазимодо погодан за романсу – да ли може да измами жељу или је он сасвим гротескан за то – спречава нас да знамо не само шта ће се догодити него и шта желимо да се деси. А ова неизвесност, заснована на наративној невидљивости, протеже се од њиховог првог сусрета све до заједничког краја, тог коначног смртног загрљаја који исмева трагично разрешење *Ромеа и Јулије* симболом дволичне жене, оне коју вечно мучи нежељена љубав и која је вечно недостојна праве љубави.

Међутим, када се суочимо са гротескним грбавцем на екрану, ова двосмисленост једноставно нестаје. Видети Квазимода значи, такорећи, бити на Есмералдином месту, суочити се са потешкоћом симпатије (или лакоћом, зависно од приказа). Игра наративне невидљивости којом се Иго тако спретно служи углавном је недоступна филмовима – што не умањује њихову моћ. То само сугерише да ове адаптације, баш зато што им недостају средства невидљивости, морају успети у сопственим визуелним оквирима. Морају да играју друкчију врсту наративне игре – показујући нам ружноћу, поспешујући наше претпоставке о монструозности, а затим чинећи да видимо другачије.

Најранија дугометражна адаптација такође је и највернија; она се ослања на умеће Лона Кејнија [Lon Chaney], који у улози чудовишта успева да сачува смисао Квазимодове неопростиве неугледности. Са избаченим језиком и празним, непокретним оком, Кејни даје Квазимоду мрљу монструозности коју ни наклоњеност камере лику ни учестале промене заплета не могу у потпуности да превазиђу – тако да све време осећамо нешто од те урођене нељудскости, толико важне за роман. Али када је шеснаест година касније Чарлс Лотон [Charles Laughton] подарио том лику своје сажаливе, навише уперене очи, целокупна поставка се

променила; све што је у Квзимоду било одвратно и брутално задржано је на физичком изгледу, сада подлози за строго филмску обраду (снажније поновљену у Дизнијевој верзији). Ако је тачно, као што сам већ рекао, да нас камера подстиче да ствари спознамо кроз њихову визуелност, онда је један од трикова које филм може извести тај да ради против сопствене камере. Може нас упознати, визуелно, са ружним грбавцем – чак нас и подстаћи да његову ружноћу повежемо са изопаченошћу – а онда може да ради на разбијању ове асоцијације. Колико год то било споро или намерно, може нас одвући од плитког видокруга камере и научити нас да сазнајемо другачије. Било да је то ђачка лекција о томе да се књижи не суди по корицама, или је реч о трајнијем истраживању динамике гледања, осећања и сазнавања, тај се пут приликом адаптације Игоовог романа најчешће следио.

Мање скривања³¹

Постоје, међутим, и други начини да се слика ружноће проблематизује и да се нешто од књижевне невидљивости унесе у свет филма. Неко би, на пример, могао да се одлучи за дословнију невидљивост, задржавајући ружно чудовиште потпуно ван екрана. Или, мање строго, обавијајући га тамном сенком, густом маглом или лелујајућим капутом.³²

С друге стране, шта ако је виђење изгубило колективни ауторитет? Шта ако бисмо могли јасно да видимо, али више не бисмо могли веровати другима да виде јасно? Управо се то и дешава у адаптацији Рубена Мамулијана [Rouben Mamoulian] из 1932. године. Тамо Хајд не изгледа мрачно, окрутно или погрбљено; изгледа зверски, као мајмун. Али овај мајмун ипак некако налази свој пут кроз свет филма. У ранијој, Робертсоновој верзији – о којој сам већ говорио – Хајдово друштвено присуство имало је другачији смисао; он је, додуше, био подао човек, али ипак је био човек, са самопоуздањем и довољно новца да себи утаба пут у друштву. С друге стране, изгледа да је Мамулијанов Хајд потпуно изван тога, предалеко од људскости да би међу људима нашао место. Његово друштвено присуство или је излив беса или апсурд. Ако бисте срели такво створење на улици, могли бисте побећи због безбедности или викати упомоћ (да сте Кафка, могли бисте да га замолите да одржи предавање о еволуцији). Оно што никада не бисте

³¹ У оригиналу: „Less to Hyde”. У питању је исто поигравање речима о којем смо говорили у фусноти бр. 23 – *иприм. ирев.*

³² Један такав пример је верзија *Невидљивог човека* Џејмса Вејла [James Whale] из 1933. године.

могли да урадите јесте да га необавезно упитате да ли ужива у времену. Такав чин би доказао да сте слепи или да несвесно живите у фарси. Мамулијанов филм није фарса нити су његови ликови слепи, али ипак они се према свом Хајду понашају као да је један од њих. Доносе му јеловнике, примају његове наруџбине пића, имају сексуалне односе са њим – не увек с радошћу, истина, већ као да је то само непријатно, а не одиста гнусно. Или су крајње толерантни према разликама или их не виде, при чему ово друго изгледа много вероватније.

Вероватније, и то не само зато што сам скептичан према дометима толеранције већ и зато што је филм очито прилично заинтересован за динамику гледања. На пример, филм почиње тим ретким потезом, првим субјективним кадром. У овом случају, нестабилним погледом на наше сопствене руке које се крећу преко оргуља. Или, ако не баш наше руке, онда туђе руке онако како би оне биле виђене очима тог другог. После краћег разговора са слугом (у којем сазнајемо да се зовемо Џекил), остављамо оргуље, прилазимо огледалу на зиду и први пут видимо себе. То је дивна секвенца, јер иако знамо да себе заправо нећемо видети у огледалу, тешко је не поверовати у то да себе – или у најмању руку камеру – напосто морамо да видимо. Како је могуће да и она и ми гледамо директно у огледало а да притом не видимо неки наш траг? Али, наравно, трага нема. Оно што видимо уместо тога је лице Фредрика Марча [Frederic March], који ће за улогу Хенрија Џекила бити награђен Оскаром. Довољан је тренутак размишљања да бисмо схватили како је ово изведено, али до тада ефекат је увелико постигнут. Илузија је завршена, и путем ње смо упозорени на искошеност овог визуелног света, који не одражава оно што би требало да одражава.

Ако је оно што ликови виде *свеи*, оно што ми видимо је *њихов* свет, а између овога двога нема природне, физичке везе; само скуп фотографских трикова.³³ Мамулијаново чудовиште, које такође тумачи Марч, највеће је од тих трикова, најсигурнији и најчуднији доказ чињенице да свет на екрану није пуко огледало света изнутра. Док ликови виде подлог Хајда, ми видимо нешто горе, створење заиста проклето – и ниједнога тренутка није јасно како се ови Хајдови држе заједно. Централна слика овога филма отуда није потпуна, поуздана нити визуелно коначна на начин на који очекујемо да филмске слике то буду. Састоји се од две разли-

³³ Овај основни проблем односа између нашег и њиховог света у средишту је темељног рада Стенлија Кејвела [Stanley Cavell] на филозофији филма, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Harvard Univ. Press, Cambridge, MA 1979.

чите ствари – онога што ми видимо и онога што видимо да други виде. А последице ове поделе имају своје добре и лоше стране. Чињеница да можемо да видимо ужас који они не могу ствара веома реалан осећај свезнања публике (да не спомињемо неодржив нагон да упозоримо ове ограничене Лондонце на претњу коју они упорно превиђају). Али исто тако је важно препознати да они поседују сопствено, јединствено знање. Они виде у Хајду нешто што ми никада не видимо, нешто што му омогућава да спроводи своју бруталност, да се креће кроз модерно друштво и проналази свој модерни плен (што наш Хајд никада не би могао). Њихов Хајд је невидљив за нас, као што је и наш за њих, и оба ова слоја невидљивости припадају његовом лику.

Гледање овог Хајда унеколико је попут гледања у то огледало из уводне сцене. Када га видимо, знамо да постоји нешто друго што би требало да видимо, нека друга слика која би требало да је ту, али која је скривена триком камере. Отворен је простор између гледања и познавања. То није велики простор, свакако, и добар део знања и даље нам се преноси путем онога што видимо. Али смо такође натерани да знамо да не знамо све, натерани да видимо да не видимо довољно. Гледање више није довољно као начин приступања унутрашњости филма. И то не зато што је ружноћа учињена етички или онтолошки непоузданом, као у адаптацијама *Звонара Бојородичине цркве*. Хајдова ружноћа није обмањујућа онако како Квазимодова јесте. Овај Хајд је и даље ружно чудовиште, само што сада постоје аспекти његове монструозности које његова ружноћа не може да обухвати, низ одвратности којима сведоче једино његове жртве.

Овде је ефекат – виђења и невиђења – сличан оном приликом читања. Не сасвим, наравно, пошто су у овом случају наше очи још увек засићене сликама; али слично, по томе што слике које имамо нису уобичајене слике. Видимо ствари, али ствари које видимо нису оне које сви виде. Код књижевне невидљивости ефекат је само заостренији. Оно што визуелизујемо када читамо, визуелизујемо сами; сваки читалац *Цекила и Хајга* има засебну слику света текста. Ево шта Витгенштајн наглашава у свом приказу менталних слика: „Звучне слике, визуелне слике – како се оне разликују од сензација? Не по ’живости’. Менталне слике нам ништа не говоре, ни исправно ни погрешно, о спољашњем свету. (Менталне слике нису халуцинације, нису чак ни фантазије.)”³⁴ Није да се Витгенштајн не слаже са Елејн Скери или Леонардом око

³⁴ Ludwig Wittgenstein, G. E. M. Anscombe, and G. H. von Wright, *Zettel*, 2nd ed., Blackwell, Oxford 1981, 621.

мање живости менталних слика; он само мисли да постоји важнија разлика. За разлику од сензација, „менталне слике нам ништа не говоре, ни исправно ни погрешно, о спољашњем свету”, а то је далеко битније. Оне нису на исти начин везане за спољашњи свет.

Мамулијанов филм *Доктор Цекил и његов Хајд* нуди нам верзију овога, користећи екран као својеврсно оруђе да унутрашњи свет одвоји од спољашњег света, оно што ликови виде од онога што ми видимо. И мада је ефекат драматичан, ипак је донекле ограничен на једну велику поделу, на једну пукотину између унутра и споља, што и даље оставља добар део заједничке перцепције. Оно што чланови публике виде, ликови не могу; али разни чланови публике на разним приказивањима и даље виде скоро исту ствар. Њихово визуелно искуство (у позоришту, на DVD-у или на неки други начин) је прилично уједињено.

У књижевности не постоји таква заједничка основа, нема визуелног доживљаја који је непроменљив за читаоце на различитим местима и у различитим временима. Не може га ни бити, јер све што они имају јесу њихове менталне слике, а свака од њих је издвојена, одсечена од света. Не постоји ништа – никакав неуронски фотон – што би могло да их повеже или уједначи.

Ако желите да филм има ово својство – да изгледа другачије приликом различитих приказивања – морате да урадите нешто драстичније од тога да га само прикажете новим гледаоцима. Морате да начините римејк са новим глумцима и новом камером. Управо се то, у ствари, догодило са Мамулијановим филмом. Визуелно је прерађен мање од деценије након оригинала – не поштујући баш сваки оригинални кадар, али базирајући се на истом сценарију. Нови филм је био сасвим другачији, и то не само зато што је Хајд изгледао другачије; мање као мајмун а више као Спенсер Трејси [Spencer Tracy], носилац двоструке улоге под режијом Виктора Флеминга (који тек што је завршио рад на филмовима *Чаробњак из Оза* и *Прохујало с вихором*). Наравно, сама чињеница да је Трејси тумачио улогу не значи да је морао Хајду да позајми сопствени лик. Марч [Frederick March] свакако није. Заправо, једно од великих техничких постигнућа ранијег филма било је управо приказивање трансформације Марчовог лица, спремност да нам се допусти да гледамо како се Марч-Цекил магично претвара у Хајда који зачудо не личи на Марча. Тај приступ је Флемингу био на располагању, али он се одлучио за нешто друго. Његов приказ трансформације одводи нас од лица Спенсера Трејсија, који се, након што је попио свој напитак, гуши и пада на сто док се слика претапа у кадар са цвећем које испливава на површину језера, након чега видимо две жене како тону у блато – прво Цекилову драгу, коју

глуми Лана Тарнер [Lana Turner], затим његову љубавницу, коју глуми Ингрид Бергман. Коначно, стижемо до најупечатљивијег тренутка у филму: Џекил, на врху кочије, потискује кез шибљујући два коња која се претварају у две жене.

Када је сан завршен, враћамо се у лабораторију – најзад спремни да видимо лице зла.³⁵ Хајд се буди и вуче према удаљеном огледалу; камера прати, њен поглед блокирају опрема и мрак. Када дођемо до огледала, међутим, оно што видимо је прилично изненађујуће – за нас и за Хајда. То је лице Џекила, лице Спенсера Трејсија, само са мало разбарушеном косом услед проживљеног искуства. Нема мајмунских одлика, издужених ноктију нити шиљатог носа. Само збуњени Хајд, који три пута брише огледало не би ли потврдио да добро види. „Могу ли заиста да изгледам овако?“, чини се да пита, „тако много налик на моје друго ја, а тако мало налик на друге Хајдове, оне са сцене и оне са филма?“ Одговор је потврдан: ово је отприлике онолико злобно колико ће изгледати.

Кажем отприлике зато што постоји незнатно физичко погоршање како филм одмиче. Временом учимо да препознајемо разлику између Џекила и Хајда, и у каснијим деоницама видимо промену лица, али сличност између добра и зла никада не престаје да буде упадљива – не само за нас него и за Ингрид Бергман (која игра Ајви Питерсон [Ivy Peterson]). Једино њен лик заиста познаје оба човека, Џекила и Хајда, и из тог разлога она је оптерећена знањем о њиховој разлици, знањем о томе шта једног чини Џекилом, а другог Хајдом. Тај терет она носи у својим великим, уплаканим очима, које су саме по себи жаришна тачка филма.

Очима Бергманове видимо шта се у овој адаптацији догодило Џекилу и Хајду. Они су, визуелно, постали онолико повезани колико су то психолошки увек били. Флемингов филм нас тера да ово видимо као да је први пут – тера нас да увидимо немогућност разликовања ове двојице ликова за које знамо да су на неки начин различити. У књизи је ово лингвистичко и метафизичко питање, ствар стила, описа и погрешних тврдњи. Стивенсонов Џекил очајнички покушава да се дистанцира од свог алтер ега: „тог бића“, како он назива Хајда, „те звери“ и, колико год често може, једноставно „њега“.³⁶ Али Џекил исто тако зна да је ово биће „моје друго ја“, не спољни чинилац, већ нешто што повремено, или случајно, мора признати као своје „Ја“.³⁷ Да поновим, у књизи овај проблем одвојивости нема никакве везе са изгледом; нико ко види Стивен-

³⁵ Већ постоји мучно питање. Зар то нисмо управо видели? Зар то није требало да буде Хајд, који стоји на врху кочије и бичује те жене?

³⁶ Стивенсон, нав. дело, 87, 86.

³⁷ Исто, 87.

соновог Хајда не подозрева да постоји сличност – чак ни Џекил, који своје друго ја описује као „много мање, ситније и млађе”.³⁸ Али прећи са књиге на филм значи омогућити нову, визуелну могућност, нов начин да се проблем „Он или Ја” учини непосредним, директним и уочљивим; значи учинити ствар визуелном. Прикључити је игри онога што видимо и знамо, толико кључној за филм. Стилизовати Џекила и Хајда тако да изгледају не истоветно, већ непријатно неразлучиво. И онда пустити да лице Спенсера Трејсија буде филмски преносник нерешивог питања у срцу овог мита, питања да ли су Џекил и Хајд двоје или једно.

Назад ка књижевности

То је ипак аргумент везан за филм, а оно што заиста желим јесте да, како сам раније казао, користим филм за разговор о књижевности. Дакле, моја анализа некако мора да се врати Стивенсоновом тексту, а један од начина да се то уради јесте да се она изокрене. Ако ове разне адаптације *Џекила и Хајда* илуструју – свака на свој начин – упетљаност онога што видимо и знамо, која лежи у основи толиког дела филмског искуства, прва ствар која се мора рећи о Стивенсоновом тексту јесте да у њему није реч о ономе што видимо и знамо. Тога не може ни бити, јер ми никада не можемо да видимо оно што читамо, као што не можемо да видимо ни Хајда. Ове ствари су невидљиве, скривене иза страница са тачкама, речима и реченицама.³⁹

Али чему, можда ћете се питати, сва та прича око Хајдовог изгледа? Сва супротстављена виђења његовог поремећаја, његовог стаса и његове ружноће? То свакако показује да је у књизи изузетно важан однос између гледања и знања, чак и ако се гледање одвија на једном нивоу дескрипције. Наша неспособност да видимо мора бити усклађена са пажљивим погледом ликова, да не помињемо да је, генерално, прича опсесивно усредсређена на чин гледања.

Ово звучи довољно прихватљиво. И свакако је тачно да је у књизи утрошено доста времена како би се описало шта људи виде,

³⁸ Исто, 75.

³⁹ Рецензент ме је корисно усмерио на опсежно разматрање видљивости у књизи Мишела Анрија [Michel Henry] *Видејћи невидљиво: о Кандинском*. Анри, међутим, полази од веома различите тачке. Он тврди да су апстрактне слике Кандинског „невидљиве” зато што у потпуности пркосе свету видљивости и спољашности. Мислим да књижевност има ову способност (вид. нпр. „Белешке о ’Песништву и друштвеној теорији’” Никласа Лумана – Niklas Luhmann, „Notes on the Project ’Poetry and Social Theory’”, *Theory, Culture & Society*, 18, no. 1 (2001), 15–27), али она ипак чешће настоји да се поиграва илузијом спољашности – Michael Henry, *Seeing the Invisible: On Kandinsky*, Continuum, London 2009.

посебно шта могу да виде од Хајда. Међутим, с тим у вези постоји низ проблема. Прво, многи описи су само то: описи, а не визије. Ми заправо не видимо оно што ови други људи виде; читамо њихове исказе – а то није иста ствар. Режим невидљивости је остао непромењен.

Друго, већина ових описа више личи на не-описе, на извештаје о разним неуспелим виђењима Хајда пре него на извештаје о његовом изгледу. Он изгледа, како каже Атерсон, углавном као „погана душа”, а то није нешто што се баш често среће. Такво нешто се не можете видети, јер мрежњаче нису створене да то виде. Да ли се светлост одбија од душе? Да ли се ти зраци онда преламају посредством поганости? Ова питања могу звучати сулудо, али само ако претпоставимо да Атерсон унеколико заиста види Хајда.

Можете тврдити да сам превише дослован, и да Атерсон не види душу, већ нешто што је најсличније души. Али зашто онда ствар коју он заправо види не би могла да се опише на себи својствен начин? Зашто Атерсон не може назвати Хајда поганом душом и, такође, човеком са великим ушима, коврцавом црном косом и расцепљеном брадом? Из неког разлога не може – ниједан од ликова не може – и то само по себи треба објаснити.

Што се мене тиче, најбоље објашњење је да Атерсон заиста види душе. То може звучати апсурдно, из свих разлога које сам навео само два пасуса изнад. Али то је апсурдно само у нашем свету, не и у Атерсоновом. Можда је у његовом свету могуће да мрежњаче виде душе, а да поганост прелама светлост. Или је могуће било шта друго. Атерсон може да види шта год књига од њега тражи да види, а исто важи и за остале јунаке – мрежњача се то не тиче. Џекил то лепо каже при крају:

Запазио сам да док сам носио лик Едварда Хајда, нико ми се није могао приближити у почетку без видљивог физичког страха. То је било, како ја схватам, зато што су сва људска бића, онаква каква срећемо, састављена од добра и зла: а Едвард Хајд, једини из људског рода, био је чисто зло.⁴⁰

То је тако чудно објашњење за тако уобичајену појаву. Зашто не устврдити да се људи престрављују пред Хајдом зато што је ужасно ружан? Ружноћа је нешто што се одмах види и што би људима могло бити непријатно. Али то уопште није оно што Џекил каже. Уместо тога, он тражи од нас да верујемо како се људи престрављују пред Хајдом зато што је Хајд чисто зло и како, штавише,

⁴⁰ Стивенсон, нав. дело, 75.

они препознају ово чисто зло просто тако што га виде. Не морају да посматрају Хајдове наклоности, да прате његове поступке или да га укључе у разговор. Да би се познало зло, довољно је једноставно „приближити се”. Али како је то могуће?

Први одговор је, очигледно, да то није могуће. Зло није ништа приметније од љубитеља енглеске пите од бубрега. Барем не у нашем свету. Али у свету књижевности ствари стоје другачије. Зло се може опазити, па зашто не и очима? Када Атерсон, Пул, Енфилд и остали гледају Хајда, они не виде браду или нос, кошуљу или пак панталоне. Они виде зло. И колико год невероватно звучало, то је могуће управо захваљујући чињеници да ми не можемо ништа да видимо. Јер, ниједан од фотона који допиру до њихових очију никада неће доспети до наших; они не морају бити налик на обичне фотоне. Они могу да носе информације које светлост не може да носи, метафизичке информације о присуству душа или размерама зла. И пошто смо ми као читаоци слепи за ове псеудовизуелне ствари, они никада не морају да нам се докажу посредством перцепције. Хајд, у суштини, може да изгледа зло баш зато што *изгледа* има различито значење у Стивенсоновом тексту и у нашем свету.

Сваки аутор који то пожели може учинити да изглед значи нешто другачије, остајући притом сигуран да визуелни аспект те креације мора бити потпуно невидљив за читаоце, и да уз то читаоци, шта год заправо визуелизовали, то чине сами, на начин који је необично одсечен од спољашњег света. Ја сам изабрао да се усредсредим на ружна чудовишта, јер она чине ове ефекте нарочито јасним, али моћ невидљивости протеже се далеко изван готичке књижевности, приповедне књижевности, модерне књижевности, западњачке књижевности, или било ког таквог подскупа. Невидљивост је саставни део књижевности; њена свеprisутност једна је од ствари због којих је о књижевној невидљивости тешко говорити. Невидљивост не допушта какву велику унификујућу теорију, неки исказ који би могао да обухвати њен крајњи естетски значај. Она различито функционише у различитим поступцима и жанровима, обликујући понекад наш однос према ликовима (попут Хајда), предметима (попут слике Доријана) или развојима радње (као код Игоа).

На крају крајева, то ће рећи да је невидљивост више предуслов него пракса или ефекат. То је нека врста естетске пристрасности која потиче од измештања естетског доживљаја у око ума. Пре свега, реч је о својеврсном слепилу. Невидљивост нас спречава да видимо. Будући да је књижевност изразито (мада, наравно, не у потпуности) везана за текст, оно што она нуди очима једва да је

нешто више од слабог узбуђења због црних слова на белој површини. Ствари које замишљамо док читамо су, дакле, ствари које не осећамо.

Још важније, невидљивост проширује тематски потенцијал гледања. Не само да смо спречени да видимо, другим речима – читава визуелна структура ослобођена је сваке одговорности према нама управо зато што смо спречени да видимо. Веза између онога што видимо и знамо, која је у филму тако снажно посредована изгледом екрана, може у књижевности да укључује много шири домен супервидљивости и псеудовидљивости. Друкчије казано, она уопште не мора да укључује гледање.

Коначно, невидљивост мења начин на који се читаоци односе једни према другима. И овде је, опет, од помоћи поређење са филмом. Донекле је уобичајено да се каже како филм више подразумева заједничко искуство, а читање појединачно. Додуше, та разлика је обично поимана у контексту биоскопа, публике и блиских интеракција тела – која се смеју, плачу или грче у чудновато јавном мраку. Ипак, признати место невидљивости у књижевности значи појачати ову разлику. Чак и ако филмове гледамо код куће, сами, чулно искуство је и даље уобичајено. Оно што се види у једној дневној соби је мање-више оно што се види и у другим дневним собама. Што значи да, када се појединачни гледаоци састану, могу са сигурношћу да причају о ономе што су видели. Појединачни читаоци немају ту могућност. Питање *шта су они видели* за њих је потпуно отворено; то је само једна интелектуална препрека више у њиховим настојањима да пронађу заједничко књижевно тле.

Међутим, то је исто тако још једна димензија могућности која писцима стоји на располагању.**

Превео с енглеског

Мср Стеван Д. Јовићевић

Истраживач-сарадник

Институт за књижевност и уметност, Београд

stevan.jovicevic.96@gmail.com

** Изворник: „Literary Invisibility”, *New Literary History*, Vol. 45, № 3 (2014), 463–482.

ВУК ТРНАВАЦ

ОД ТРАДИЦИОНАЛНЕ КА САВРЕМЕНОЈ МЕТАФИЗИЦИ ЗДРАВЉА

САЖЕТАК: У овом раду аутор настоји да пре свега утврди шта би требало окарактерисати и успоставити под појмом *меџафизике здравља*, односно показати како се овај појам директно тиче тумачења и појмовног конституисања Здравља у односу спрам онога како су различити мислиоци и ствараоци у другачијим историјским и филозофским епохама и периодима поимали *Трансценденцију*. Осим овога биће представљено како појмови Здравља и Трасценденције своју релацију имају управо на хоризонту појмова Духовног, Душевног и Телесног, али у савременој филозофији све чешће (и) у хоризонту *феноменологије здравља и друћосћ(и)*, *Друћоћ*, као и *свих друћих*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Здравље, Метафизика, *Трансценденција*, Дух, Душа и Тело, античка, средњовековна, модерна (нововековна) и савремена филозофија – Бергсон, Левинас, Кангилем, Фуко, Де-рида, Ками, *друћосћ(и)*, *Дрући*, *сви дрући*

Увод – *меџодооноџологија* и *меџафизика здравља*

„127. Сусревши брахмана, нека пита за срећу (kuṣāla),
кшатрију – за напредак (apamāya),
вајшију – за благостање (kṛemā),
а шудру – за *здравље (ārogya)*.”

Мануов законик¹

Када се обрађује било која тема, веома је важно сместити је у неки одговарајући контекст, а тема *меџафизике здравља* је сама

¹ http://www.svevlad.org.rs/povesnica/manuov_zakonik.html, последњи улаз 1. 9. 2023, курзив В. Т.

по себи још увек нова, недовољно истражена и неутемељена. Ауторово истраживање у оквирима завршног мастер рада на тему *мeтoдooнiлoлoгijе здрaвљa*² тек је наговестило интерес да се у даљем процесу студија приступи и овом проблему и то управо у једном делу закључног поглавља овим речима: „Аутор ових редова, уверен да је Жорж Кангилем оснивач и утемељивач *фeнoмeнoлoгijе здрaвљa*, услов могућности успостављања *мeтoдooнiлoлoгijе здрaвљa* ипак види у супституцији Левинасове религије *здрaвљeм* у односу на *закључанe ѿјoмe*.”

Оно се тако *oд сaдa* налази између *Исѿи* и *Друѿи*, без икаквог интереса да успоставља тоталитет, али са *Мeтaфизичкoм Жeљoм* да буде приступачно *свимa дpyѿимa* и путем његове *мeтoдooнiлoлoгизaциje* наговести и омогући и једну „нову, праву и истинску” *мeтaфизикy дpyѿиcтѿи*.³

Дакле, наредни циљ *мeтoдooнiлoлoгизoвaнoг здрaвљa* биће да се оно након приказа како се кроз другости *здрaвљa* и *нeздpaвљa* у стилу стиха из Дивљановог *Нeмoј*: „Можда ме другачијим други граде?”⁴ и Антићеве *Бeсмрѿинe ѿeсme* да: „Нигде толико другачијег као у истим стварима”,⁵ који су као питање и констатација применљиви на *свe дpyѿe*, али и *свe дpyѿиcтѿи*, долази до *њихoвих* (других и другости) *дpyѿиcтѿи*, међу којима је и *здрaвљe*, оно у крајњем разуме и као једна од *мeтaфизичких дpyѿиcтѿи*. На концу, не би било згорег да се и та идеја можда прикаже у оквирима једног хабилитационог списка који би за крајњи резултат могао имати публикацију под називом: *Boѿ, дpyѿи и здрaвљe*.⁶

Након скоро две године од писања овог текста аутор је и даље остао на *ѿпpaѿу oвe игeјe* да у оквирима истраживања на доктор-

² Трнавац, В., „*Здрaвљe дpyѿиx*: Покушај успостављања једне *мeтoдooнiлoлoгijе здрaвљa*”, завршни (мастер) рад, Филозофски факултет, Нови Сад 2021 (линк: <http://remaster.ff.uns.ac.rs/?rad=3e700a399fc67e8b6fa47142507803bd>). О самом, већини вероватно потпуно новом, појму *мeтoдooнiлoлoгijе*, као и томе шта се подразумева под *дpyѿиcтѿи* консултовати посебно поглавља „Предговорност” и „Уводничарење”, 8–14.

³ „Проле, Д., *Хуманocтѿ cѿпpaнoг чoвeкa*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци 2011, 155–156. Проле овде наводи да овај појам као сугестију за Левинасово аванзовање *eѿике* у *ѿрву филозофију* уводи Уве Јустус Венцел (Uwe Justus Wenzel) у тексту „Bezeihung ohne Bezeichnung. Bemerkungen zur Gesellschafts- und Gemeinschaftskritik von Emmanuel Levinas”, *Studia Philosophica*, Berg/Stuttgart/Wien 55/1994, на стр. 187. Цитирана целокупна фуснота бр. 531. Ипак, ауторова идеја *мeтaфизикe дpyѿиcтѿи* има само подстицај у овом Венцеловом појму, али не и такво значење или исход(e).

⁴ „Владимир Влада Дивљан – *Нeмo*, песма Идола, са албума ‘Одбрана и последњи дани’ из 1984”. Цитирана целокупна фуснота бр. 532.

⁵ „Мирослав Мика Антић – *Бeсмрѿинa ѿeсma*”. Цитирана целокупна фуснота бр. 531.

⁶ Трнавац, В., „*Здрaвљe дpyѿиx*: Покушај успостављања једне *мeтoдooнiлoлoгijе здрaвљa*”, 112–113.

ским академским студијама успе да открије и представи на што ефикаснији начин релације међу појмовима Здравља, *Трансценденције* и другости (као било чега, али и као Другог који су *сви групи* – *људи*). Нажалост, иако кредо у цитату овог уводног поглавља асоцира на источњачка учења, једно од *испиривачких* *ограничења* које ће овде бити узето у обзир јесте да се пре свега посматра само *окцидентална мисао* и њен историјско-мисаони контекст и корпус. Акцент свакако јесте на филозофији, али свакако да ће у перспективи и митска, уметничка, религијска и научна мисао провејавати овим текстом.

Сходно томе, већ у уводу овог, из перспективе хабилитационог списка уводног истраживања треба да буде предочено да *мешо-доонтолошку* *пезу* како је *Здравље* *ошворен*, *поодан* или *приодан* *однос* *према* *свакој групости* сада треба покушати проширити и на један *мешафизички* *контекст* искушавајући колико је она, и у односу на који *мешафизички* *период* у повести континенталне мисли, по себи одржива.

Дакле, спрам традиционалног поимања Истине на западу, како се она обично узима да *јесте нескривеност*, тако треба приступити и ономе што Гадамер назива *истинском* *шајном* која „лежи у скривености здравља”, да би се у тој „скривености здравља спознала тајна наше животности”.⁷ Речју, треба покушати разоткрити *мешафизичка* *значења* Здравља у контексту односа према Трансценденцији, али у савременој филозофији више ка *појму групости*. Како ће *традиционална мешафизика* бити обрађивана у систематским поглављима, акценат у овом истраживању ће, након кратког прегледа онога шта она јесте у контексту Здравља, свакако бити стављен на *савремену феноменологију* *Здравља* и првопоменућу тезу како је Жорж Кангилем њен оснивач, уз додатак који су уз њега то још кључни аутори у савремености када је у питању ова тема.

Традиционална *мешафизика* *здравља*

„Ту, из *вешта* Библије,
чији сам мисли *здраве*,
а пророк Исаије
са мношћу је чуво *краве*.”

Сергеј Јесењин, 1917–1918.⁸

⁷ Гадамер, Х. Г., „О скривености здравља” (објављено у *Erfahrungsheilkunde. Acta medica empirica*, 1991), у: *О скривености здравља*, Досије студио, Београд 2021, 43 и 50.

⁸ Јесењин, С., *Исјовесј манјуа*, Српска књижевна задруга, Београд 2009, 23, курзив В. Т.

Из данашње перспективе *йосѣфилозофа* и *йосѣфилозофије*, не само да је јасно да „ми једино и пишемо о болести и здрављу”, како би то рекао Ненад Даковић,⁹ него је и опште познато како је Фридрих Ниче филозофска фигура која је у потпуности и крајњој мери докусурила и окончала причу о свему што се може назвати традиционалном метафизиком. Када је реч и о традиционалној метафизици и Здрављу, поменути Ниче се у *Радосном науку*, саркастично проглашавајући *филозофски идеализам* за нешто попут болести, пита: „*Да ли можда ми модерни нисмо довољно здрави да о с е ђ а м о й о љ р е б у за Платоновим идеализмом? А ми се не плашимо чула, јер...*”¹⁰

Можда се из перспективе традиционалне метафизике Ничеу може и треба дати и потврдан одговор, с обзиром на то да су се односом Здравља и *Трансценденције* кроз култове Аполона, Асклепија и Хигије стари Грци бавили и пре филозофа. Када се на ово накалеме и Хераклит, којег је и он поштовао као *свејшњицу у филозофији*, те Питагора, Алкмеон и њихова школа у Кротону, уз Емпедокла и његова учења о вези Здравља и елемената кроз *хуморални йрисѣуј медицини*, видимо да није све баш у Сократовом или Хипократовом *здравоносном идеализму* из којег је поменути Платон највише црпео.

Ипак, када је реч о овом чувеном традиционалном метафизичару Здравља, који је у жељи да сачува јединство телесног и душевно-духовног ипак давао предност овом потоњем, не треба да зачуди закључак Џулијуса Моравчика да је од свих традиционалних начина за постављање филозофских норми Платоновј теорији облика најприкладније приписати *инѣуиционисѣички йрисѣуј*.¹¹ Овај аутор притом истиче да стога „није изненађујуће пронаћи здравље на листи појмова за које Платон постулира форме у *Федону* (65d)”.¹² И заиста, то се и дешава, иако Платон нигде експлицитно не каже: „Идеја Здравља”, говором о *сѣварима йо себи* и каснијем спомињању Здравља у набрајању он имплицитно свакако признаје њено постојање.¹³ Имајући све ово у виду, сада се потпуно јасно може

⁹ Даковић, Н., *Књиѣа о йосѣфилозофу. Варијације и белешке о здрављу и болесѣи*, Службени гласник, Београд 2009, 11–22.

¹⁰ Ниче, Ф., *Весела наука*, Графос, Београд 1989, стубац 372, 290, курзив В. Т. У наводу цитата аутор је користио по његовом суду примеренији превод ове Ничеове књиге – онај који заступа Драган Проле у тексту „Весела или радосна наука? О трубадурском духу филозофије”, у: *Архе 31*, Филозофски факултет, Нови Сад 2019 – насупрот оном Милана Табаковића из наведеног издања.

¹¹ Moravcsik, J., „Ancient and Modern Conceptions of Health and Medicine”, in: *Journal of Medicine and Philosophy 1*, Oxford University Press, Oxford 1976, 346.

¹² Исто, 339.

¹³ „Phaedo”, in: Plato, *Complete works / Plato*, edited, with introduction and notes, by John M. Cooper, Hackett Publishing Company, Inc., Indianapolis 1997, 57.

изложити тај Платонов (*методолошки*) *путь Здравља*, односно његова метафизика Здравља, коју треба и схематски приказати на следећи начин: Идеја Добра (Душа) → Идеја Здравља → Демијургово стварање → Здравље у Души и Телу.

Како је Аристотелу *Здравље* углавном методолошки, језички и научни појам, без неке претеране везе са *метафизиком Трансценденције* и пољем духовног, а код неких стоика, попут Сенеке, много више индиферентна него за човека идеализована ствар, јасно је да код њих метафизика Здравља није високо позиционирана. Међутим, ако се остане у хеленистичко-римском периоду, постаће јасно како Марко Аурелије и те како има шта да каже када је у питању метафизика Здравља. Наиме, доводећи га у везу са тадашњим облицима *Трансценденције*, тј. култовима свевишњег Зевса и Асклепија, он у *Самом себи* уводи појам *κόσμον ὑγιαίν*,¹⁴ који се може превести као Здравље Космоса. Ако је позната чињеница да је Андре Жан Воелке овом појму (који је у хрватском издању преведен као *здравље свијетла*) посветио читаво шесто поглавље своје књиге *Филозофија као лијечење душе*,¹⁵ постаје јасно какву филозофску репутацију и важност он има, не само за ову тему него и за шири контекст тема у којима се преплићу Здравље и филозофија.

Иако постоје говори о томе како су се тајно дописивали поменути Сенека и апостол Павле, чак и да је то истина, највероватније ова кореспонденција није ишла у смеру тога да Луције Анеј сведоку Христовог страдања пише о својим назорима о Здрављу, већ једино можда обрнуто, будући да све што се тиче постхеленистичке односно средњевековне мисли о Здрављу своје темеље има у хришћанској, а касније и исламској вери и догми. Стога је јасно како се целокупна метафизика Здравља у средњем веку одвија у смеру у којем, слично као код Платона, Дух-Душа и Тело чине целину, тако устројену да им Здравље *духовним путем* директно долази од Трансцендентног бића, а тај поменути *путь* који омогућава да се то дешава свакако пре свега јесте *молитва*, а тек онда друге врсте учења и догми.¹⁶ Свака Душа која верује у стању је бити

И наравно: Платон, *Одбрана Сократова*, Криштон, Федон, БИГЗ, Београд 1985, 105.

¹⁴ Аурелије, М., *Самом себи*, Дерета, Београд 2014, 92–93. И Marcus Aurelius Antoninus, *The Communings With Himself Of Emperor Of Rome. Together With His Speeches And Saying*, Revised text and translation to English by C. R. Haines, G. P. Putnam's Sons, New York 1946, 106. Тонуси су на другој речи и на прва два вокала.

¹⁵ Voelke, A. J., *Filozofija kao liječenje duše*, Sandorf i Mizantrop, Zagreb 2017, 143–164.

¹⁶ Једно од оваквих, за средњевековну метафизику Здравља, поготово у православном дискурсу веома важно учење јесте дело које представља зборник текстова под називом – *Фисиолог, Средњевековни медицински сјиси (Избор)*, Просвета–СКЗ, Београд 1989.

исцељена, те *монойол* над Здрављем немају више само они учени него пре свега они који Срцем најискреније верују како Здравље долази од Бога и, у случају хришћана, како су по Светој књизи Он и његово Васкрсење једини и најбољи Лекари човекове Душе.

Међутим, насупрот оваквој позицији, у нововековној односно модерној филозофији ствари постају нешто сложеније, јер се, почевши од Декарта и његовог учења о телесној и духовној супстанцији, на пољу метафизике Здравља развио један еклатантан пример *мeтaфизичкoг дуализмa*, који своје извориште има управо у овако онтолошки постављеној слици стварности. Иако је Декарта тешко сврстати у *идеалистe*, и он је један од оних који се могу уврстити у групу мислилаца који су ближи томе да апострофирају Здравље духа и душе кроз хришћанско наслеђе, а у томе га прате донекле Спиноза, у великој мери Лајбниц и Паскал и неки доктори тог времена попут Жермана де Безансона. С друге стране стоје „лоши момци”, односно неки емпиричари као што су Лок и Хјум, свакако је ту и Пол Холбах, али наравно и сви француски просветитељски материјалисти попут Ламетрија, Дидроа, Д’Аламбера и осталих.

Немачки класични идеалисти су тек *јрича за себе*, јер је сваки од њих понаособ отворио сопствену „пандорину кутију” када је реч о односу Здравља и *оног Трансцендентног*, али све више се приближавајући (поготово Хегел) значају савременог појма *группости* у контексту метафизике, односно *феноменологије Здравља*.

Стога у наредним поглављима ваља приказати како су се традиционални метафизички јазови теиста и антитеиста, идеалиста и материјалиста трансформисали у један нови вид метафизике Здравља који је у највећој мери феноменолошки, постмодеран, постструктуралан и егзистенцијалистички, а можда и постфилозофски...

Како се до *савремене мeтaфизике здравља*
долази путевима (француске) *феноменологије*?

„Кафка је заиста почео да пише тек када је ’ја’ заменио са ’он’,
јер ’писац’ припада језику који нико не говори.”

Емануел Левинас, *Le regard du poète*¹⁷

Премда је Кафка био Деридина инспирација када је реч о неким његовим делима, попут оног *О јосифовим сновима*, овај писац се врло лако може поистоветити и са феноменолошким корпусом

¹⁷ https://fenomeni.me/emmanuel-levinas-pogled-pjesnika/?fbclid=IwAR10iBj8nifAyesFfRkq7Y03-fPnKrqOmA8kW4Fa2nBXbnRtU26gIUdy_o [Emmanuel Levinas, „Le regard du poète”, in: *Same, Sur Maurice Blanchot*, Fata Morgana, Montpellier 1994, 7–26], с француског превео Марио Копић, последњи улаз 1. 9. 2023.

и разликом између Буберовог односа *Ја–Ти* и *Ја–То*, додајући да *Он* за тај *Селф* као *Ја*. Иако је поменути Мартин Бубер остварио значајан утицај на Емануела Левинаса, који ће вероватно бити *кључни истраживач* за овај део истраживања, он није једини аутор кога је потребно довести у везу са Левинасом, јер *јосијоје и друји*.¹⁸ Међутим када је реч о самом Левинасу, важно је истаћи да он већ на почетку *Тошалииетиа и бесконачности* изриче како су презентација и развој употребних концепата управо „захваљујући феноменолошком методу, а на хегелијански начин, потпомагале ту интенционалну анализу која јесте потрага за конкретним”.¹⁹

Свакако да је неоспорно како Левинас признаје једном од својих *филозофских оцаца*, односно званичном оснивачу поменуте методе – Хусерлу, да је управо његова феноменологија омогућила овај прелазак од *етике* ка *метафизичкој сјољашности*.²⁰ Ипак, у овом истраживању јесте неопходно изложити и својеврсну генеалогiju самог (француског) феноменолошког метода на (*метафизичкој сјољашности*²¹) хоризонта концепта (*метафизике*) Здравља.

Сходно оваквом захтеву, треба се сагласити и са Ирином Полешчук да је на много начина и много пута показано како Левинас своју инспирацију црпи из Хајдегерове егзистенцијалне анализе *Dasein*-а: „За Левинаса, као и за Хајдегера, феноменологија развија филозофско значење субјективности: обојица истражују субјект који није ни извориште, нити је довољан самоме себи. Међутим, Левинас привилегује етику у феноменолошкој потрази за субјективношћу и одлучује да је субјект етички, а не егзистенцијални: ниједан језик осим етичког не може бити раван парадоксу који улази у феноменолошки опис.”²²

С друге стране, посматрано у односу на Левинаса, можда се много ближе може учинити Бланшоова *јоеиичко-сјацијална* идеја да писање приближава смрти кроз стално брујање (фр. *bruiss-*

¹⁸ За ширира истраживања овог проблема из Левинасове перспективе могу бити значајни Франц Розенцвајг, Габријел Оноре Марсел, Жан Андре Вал, Лисјен Леви-Брил итд. Овај неологизам из наслова (такође) је једна спекулативна фузија појмова Друго(ст) и другости и биће заиста важан за ово истраживање, пре свега у односу на Хегела и Левинаса.

¹⁹ Цитирајући Розенцвајга, Левинас ово говори у: Levinas, E., *Totality and Infinity: An essay on exteriority*, translated by Alphonso Lingis, Duquesne University Press, Pittsburgh 2007, 28.

²⁰ Исто, 29.

²¹ Мисли се спрам односа на све другости свих других, али и мимо других.

²² Poleschchuk, I., „Heidegger and Levinas: Metaphysics, ontology and the horizon of the other”, in: *Indo-Pacific Journal of Phenomenology*, 10(2), 2010, 30–31. She mentioned: Levinas, 1974/1981, 193.

sement) бића, мрмљање (*murmurer*), које се манифестује кроз дело. Дакле, удаљеност између живота и смрти је бесконачна (*infinie*) и тако испада да за Бланшоа мисија уметности нема премца, јер то првенствено значи да писање не води ка истини бића. То је противно Хајдегеру, јер се по овом мислиоцу смена (алтернација) ништавила и бића одвија у *истијини бића*, али Бланшо, супротно Хајдегеру (и Платону), то не назива *истијином нешто неистијином*.²³ Ово може подсетити и на Декарта, који у картезијанским терминима истиче два критеријума који одлучују шта се мора држати подаље од ствари да би се конституисао субјектум: *ordo* (поредак) и *mensura* (мера).²⁴

И заиста, управо почевши од Декарта, као што је то Жан Лик Марион показао, филозофија је она која се самозаборава заборављајући да услови могућности егзактних наука не зависе од науке, чак ни најтачније, већ од филозофије у њеном метафизичком облику – хтела то наука или не – а та модерна филозофија још може да размишља о томе, или можда и не може.²⁵ Марион је свестан да егзактне науке са сигурношћу знају шта могу да конституишу из искуства у субјекту према моделу *ordo* и *mensura* (образац и параметар) које свака од њих примењује сопственим методом и у својој области. Свакако стоји да је на овај начин показао да су чести (Хусерлови) покушаји да се филозофија успостави у *сврхојим наукама*, односно само у *научној теорији*, по правилу пропадали.²⁶

Управо последњом реченицом из овог свог рада Марион, изричући да се, на основу неодређених проширења рационалности, *коначност самој себи врђује као неодређена*, тачније као *позитивно бесконачна*, даје лажмотив и кредо и за наставак овог истраживања, јер је откриће *бесконачне коначности*²⁷ (такође) примарни задатак у потрази за *овом и оваквом филозофијом*, односно *метафизиком Здравља (и) других*, јер она свакако настоји да превазиђе нихилизам у себи и у својим аспирацијама, чак и по цену проширивања овог пројекта на неку нову *онто-теологију Здравља*²⁸ и свеколикости другости других.

²³ Погледати поново: https://fenomeni.me/emmanuel-levinas-pogled-pjesnika/?fbclid=IwAR1_OiBj8nifAyesFfRkq7Y03-fPnKrqOmA8kW4Fa2nBXbnRtU26gIUDy_o_7-26, курзив В. Т., последњи улаз 1. 9. 2023.

²⁴ Марион, Ж. Л., „Границе феноменалности”, у: *Филозофија и друштво XXVII* (4), Институт за филозофију и друштвену теорију, Београд 2016, 781.

²⁵ Исто, 782.

²⁶ Исто, 783.

²⁷ Исто, 791.

²⁸ Намерно користим овај термин јер се онтолог, али и феноменолог формата Хајдегера, усудио да говори о Хегеловој филозофији, за коју мислим да је и онтологија и феноменологија.

Феноменологија²⁹ здравља других: Бергсон и Левинас

„Порекло и рођење филозофије је у алергији”

Емануел Левинас, *Transcendence et hauteur*³⁰

Поред Левинаса, о којем је већ било речи, на почетку овог поглавља неопходно је одмах именовати и Бергсона као пионира француске феноменологије Здравља, али ако је реч о феноменологији, *an general* Хегел заиста *јесће ње* Хусерла. Ипак, Бергсонова интуиција, за коју Делез каже да има своја строга правила и да се одликује прецизношћу у филозофији,³¹ свакако га је навела да размотри феномен Здравља на неким местима у својој филозофији, а посебно то чини у књизи *Два извора морала и религије*. У тој књизи Бергсон често цитира Лисјена Леви-Брила, а поготово један од главних Брилових концепата, у свом говору о *мистицизму* – *примитивном менталитету*,³² као да читаоцу наглашава важност *проблема порекла* за оно што би се могло назвати његовим односом према Здрављу, слично као што то чини и Левинас.³³

Свакако да треба нагласити да ниједан од ова два мислиоца није имао појам Здравља у свом примарном фокусу, али се у *атмосфери њиховог мишљења* може остетити да они ипак имају извесну интелектуалну жудњу ка поимању Здравља и то управо у односу на другости и Другог. Ако се изостави немачка модерна и савремена мисао попут Шопенхауера и Ничеа, у француском мишљењу се Бергсон и Левинас свакако могу сматрати наследницима онога што су Декарт и Паскал допринели говором о Здрављу у својим филозофијама.³⁴ Сходно томе, Бергсон занимљиво коментарише

²⁹ Феноменологија о којој је овде реч у курзиву је, јер је теже филозофски сасвим јасно и прецизно именовати шта Бергсон и Левинас раде (и са здрављем) него то показати на истраживачки начин. Бергсонова филозофска *животна мисао* се овде настоји сматрати условом могућности нечега што се може назвати (француском) феноменологијом.

³⁰ Levinas, E., „Transcendence et hauteur”, in: *Société Française de Philosophie*, Bulletin 56 (3), Paris 1962, 89.

³¹ Делез, Ж., *Бергсонизам*, Factum издаваштво, Београд 2015 (оригинал: Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, Presses Universitaires de France, Paris 1998), 7.

³² Појам који није схваћен емоционално у смислу секундарних узрока. Bergson, H., *Les deux sources de la morale et de la religion* (1932), 77. Посебно у: „Le troisieme chapitre sur la sante mentale superieure des grands mystiques”, курзив В. Т.

³³ У поглављу „Levy-Bruhl and Contemporary Philosophy”, у: Levinas, E., *Entre nous: on thinking of the other*, Columbia university press, New York 1998, 39–52.

³⁴ Декарт, за кога је француски израз *bon sense* (чувени британски: *common sense* – на руском: *здравый смысл*, здравље – *здоровье*; украински: *здоровий глузд*, а здравље је *здоров'я*; и на крају – српски, и скоро сви остали јужнословенски језици – *здрав разум*, а здравље је здравље) такође важан и изузетно везан за здравље, о томе говори и следеће: „Очување здравља (fr. *La conservation de la santé* / eng. *The preservation of health*) увек је била главна сврха мојих студија

да су „менталитети примитивног и цивилизованог човека необично блиски када су у питању егзистенцијалне ситуације као што су тешка несрећа, болест или смрт”.³⁵ Насупрот Бриловом учењу о менталитетима, Бергсон изгледа жели да успостави, а можда и *метафизички айсолутизује*, једну посебну врсту Здравља:

Када се тако узме у обзир унутрашња еволуција великих мистика, питамо се како су они могли бити асимиловани са болеснима. Наравно, ми живимо у стању нестабилне равнотеже, а *просечно здравље ума, као и здравље тела, тежко је дефинисати*. Постоји, међутим, чврсто утврђено, *изузетно интелектуално здравље* које се лако препознаје. Оно се манифестује у укусу за акцију, у способности адаптације и прилагођавања околностима, чврстости комбинаваној са флексибилношћу, пророчком разлучивању могућег и немогућег, *духу једноставности који ширијумфује над компликацијама, коначно, сујериорном здравом разуму*. Није ли то управо оно што налазимо међу мистичима о којима говоримо? И зар не би служиле самој дефиницији интелектуалне робусности?³⁶

За разлику од ове *метафизичке айсолутизације здравог разума у смислу мистицизма интелектуалног Здравља и робусности*, француски истраживач филозофије Здравља Арно Франсоа читаоце подсећа да је Бергсон у неким другим својим текстовима веома *феноменолошки наситијен* када је у питању овај кључни појам, наводећи, на пример: „Први аспект *темпоралности здравља* јесте да ово последње поседује оно што је Бергсон назвао *дужином трајања* (*épaisseur de durée*).”³⁷ Овај аутор наставља да говори о *неухватљивости трајности здравља*, да је оно већ са собом увек у живо-ту и кретању, да је управо Бергсоново биће у *трајању, сујетанца која траје*. Не може се уметнички представити или снимити као слика или фотографија, једноставно је превише аутентично, јер – може се додати на хегелијански начин – осим што је супстанција

(истраживања) и сигуран сам да постоје начини да се стекне много нових знања о медицини.” Потражити у: Descartes, R., „Letter to the Marquis of Newcastle in October 1645”, in: *Ouvres et letters*, vol. 4, Gallimard, Paris 1953, 329, or in English, from which the author V. T. and translated by: J., Bennett, *Selected Correspondence of Descartes*, 2017, 180.

³⁵ Bergson, H., *Les deux sources de la morale et de la religion*. Originellement publié en 1932, Les Presses universitaires de France, Paris 1948, 58e édition, 340 pages, Collection Bibliothèque de philosophie contemporaine, Chicoutimi, Québec 2003, 78.

³⁶ Исто, 122, „Le troisième chapitre sur la santé mentale supérieure des grands mystiques”, курзив В. Т.

³⁷ François, A., „La temporalité de la santé”, in: *Philosophia scientiae*, vol. 16, cahier 3, 2012, 89 [Bergson 1911, 6]. Он реферира овде на: *L’Energie spirituelle*, Quadrige, Presses Universitaires de France, Paris 1911, поглавље „La conscience et la vie”, 1–28, курзив В. Т.

у трајању и метафизичко Здравље је субјект(ум), односно може се тако окарактерисати.³⁸

Свакако да помињање Хегела овде није било случајно, јер и српски истраживач Петар Бојанић у својој књизи *Хомеойаиџије. Horror autotoxicus* сматра да су Розенцвајг и посебно Левинас свакако били свесни да су њихови концепти као што су Исто, Друго, другост, Треће, у ствари хегеловски, али ипак, како каже Бојанић, „они, ова два јеврејска мислиоца, допуњују у отпору и покушају да се преокрену Хегелови ставови”.³⁹

У мом дипломском раду већ су била поменута три вероватно кључна места код Левинаса из три његове можда најважније књиге, која на најближи могући начин доносе, неки би рекли само метафорички, али зашто не и метафизичку везу Здравља са другошћу као Другим.⁴⁰ Први од ових ставова јесте с почетка *Тоџа-лиџиџија и бесконачности*, где Левинас одмах каже да ова књига настоји да ову алерџију из које настјаје сама филозофија љреџивори у дискурс, који треба да љраџом и љуџеношћу Лица Друџоџи и љроџив свакоџ здравоџ разума постане немоџћности убисџива Друџоџи.⁴¹ На месту из књиге *Друџиџије од бивсџива или с ону сџрану бивсџивовања*⁴² он љавом и брадом уводи Здравље као мџџого(лоџичко)онџолошкџу друџосџи, како је оно названо да би се додатно нагласио значај Друџоџи у метафори са ваздухом и донекле аџсолџџизовало као Бергсоново инџтелекџџуално здравље. Последње место које је споменуто јесте из књиге *Меџу нама. Мислиџи на друџоџи*, на којем Левинас размишљајући о Друџом користи Здравље и болест да поново мџџо-доонџолошкџи објасни постојање *Треџеџи*, који се нарочито оџџкрива у љаџиџи коју није у сџању да сам љревазиџе, џе је склон сџоџаџиџним лековима.⁴³

³⁸ Исто, 90. Превод фусноте 2 В. Т.: Ова слика, сама по себи бергсоновски инспирисана, често се користи. Тако: „Физиологија фотографише живот, описује га у замрзнутом положају. Попут визуелних уметника који су вајали рељефе Трајановог стуба са савршенством у уметности приказивања покрета које није превазиђено” итд. [Merle 1953, 102].

³⁹ Бојанић, П., *Хомеойаиџије. Horror autotoxicus*, Службени гласник, Београд 2009, 95–96. Бојанић овде реферише на параграфе 91–93 Хегелове *Енциклопедије филозофских наука*.

⁴⁰ Видите: Трнавац, В., „Од појма здравља у филозофији до филозофије здравља”, завршни (дипломски) рад ОАС, Филозофски факултет, Нови Сад 2019. Рад могуће пронаћи на линку: https://www.academia.edu/41778805/Od_pojma_zdravlja_u_filozofiji_do_filozofije_zdravlja_ZAVR%C5%A0NI_DIPLOMSKI_RAD_, у поглављу о Левинасу.

⁴¹ Levinas, E., *Totality and Infinity: An essay on exteriority*, translated by Alphonso Lingis, Duquesne University Press, Pittsburgh 2007, 47.

⁴² Levinas, E., *Otherwise than being or beyond essence*, Springer Science+Business Media, Dordrecht 1991, 181.

⁴³ Levinas, E., *Entre nous: on thinking of the other*, Columbia university press, New York 1998, 29.

Након изреченог постаје јасно да на крају овог поглавља не треба оклевати да се изнесе и увид како је управо Емануел Левинас наговестио или дао инспирацију за касније чувено Деридино објашњење појма *Pharmakon* из Платоновог *Фегра*.⁴⁴ Управо због ових примера може се слободно закључити да је баш у Левинасовој филозофији зачета идеја Здравља као односа према (*мејодологијској*) *грујосији*, као *Друјом*, *Друјој*, *свима грујима* или *свим (осјалим) грујосијима*. Међутим, у следећем поглављу неопходно је још више ући у проблематику *феноменологије Здравља* и приказати реакције неких савремених егзистенцијалиста, постмодерниста и постструктуралиста када је реч о теми метафизике Здравља.

Кангилем као зачетник (француске) *феноменологије здравља* и
Ками, Фуко и Дерида као езгистенцијалистичко-постмодерно-
-постструктурална реакција на *метафизику здравља*

„Оно што је неспорно, међутим, јесте да свако данашње истраживање појмова здравља и болести мора почети историјским и лексикографским размишљањем о политичким и моралним употребама које су им дате.”

Arnaud François, *Philosophie de la santé*⁴⁵

Судећи по цитату који чини кредо овог поглавља, Арно Франсоа ће, кроз своја дела, бити главни саговорник у овој етапи истраживања, јер је сагласан са једном од теза из помињаног дипломског рада, која говори о томе да је тек од Аристотела Здравље почело да се описује као *μετῳδο-ὑπαιρκτηκο-(ἵου)ειρηνικα δρυϊστί*,⁴⁶ док је као таква већ била садржана у Платоновом делу, али на још сложенији начин него код Аристотела.⁴⁷

⁴⁴ Овај рад је одличан пример како је Дерида од онога што се овде назива Здравље као Левинасова *мειοδοοιολογική грубо́сти* створио еклатантан показни пример примене своје деконструкције путем *мειοδοοιολογικών μόδων* овог појма: Kakoliris, G., „The Undecidable Pharmakon: Derrida’s Reading of Plato’s Phaedrus”, in: New Yearbook for Phenomenology and Phenomenological Philosophy XIII, Routledge, London and New York 2013.

⁴⁵ François, A., „Philosophie de la santé”, in: *Groupes*, n° 7, été 2013, 102, footnote 5, превод В. Т. Текст је веома сличан следећем: „Qu'est-ce qu'être bergsonien en philosophie de la santé aujourd'hui?”, у: Ebénézer Njoh-Mouellé et Émile Kenmogne (éds.), *Vie et éthique, de Bergson à nous*, L'Harmattan, coll. „Éclairages philosophiques d'Afrique”, Paris 2015, 119–125.

⁴⁶ Трнавац, В., „Од појма здравља у филозофији до *филозофије здравља*”, 23.

⁴⁷ У свом каснијем истраживању: Трнавац, В., „Приказ Аристотелове *аналитичке методологије* путем *методолошке анализе* (свих места) употребе различитих језичких облика појма *здравље* у *Органону*”, семинарски рад МАС, Филозофски факултет, Нови Сад 2020. Рад је могуће пронаћи на линку: https://www.academia.edu/41693886/Metodolo%C5%A1ki_prikaz_upotrebe_formi_pojava

Управо то Франсоа и захтева у својој *Philosophie de la santé* – да се разлика између здравља и болести не може схватити ни као природна, ни као квантитативна разлика у степену, ни као потпуно квалитативна, већ сугерише да је она аксиолошкој вредности, односно да се мора применити неки нови концепт разлике, који је у вези са помињаном идејом о свима другим и свим осталим групацијама.⁴⁸ Ово истраживање Франсоа почиње ставом са којим се не би требало у потпуности сагласити, а то је да: „Од Кангилама, филозофско истраживање о Здрављу и болести као таквима, односно као појмовима, јесте дошло до краја.”⁴⁹ С друге стране, ипак треба истаћи како се пре овог мислиоца нико није бавио Здрављем на такав начин, односно да је потпуно оправдана карактеризација из наслова (и) да Кангилама треба сматрати уметљивачем једне својеврсне феноменологије здравља, што у свом најчувенијем делу *Нормално и патолошко* (првобитни есеји из 1943, затим из 1966) и доказује речима:

Што се тиче Здравља у апсолутном смислу, оно није ништа друго до почетни безгранични капацитет за успостављање нових биолошких норми.⁵⁰

Он је овај став даље радикализовао, рекавши да је болест нестанак старог поретка и успостављање новог, верујући да не постоји Бергсонов поремећај, већ само „замена очекиваног и вољеног поретка другим поретком са којим не знамо шта да радимо или ће нам задати бол”.⁵¹ На овај начин Кангилам истиче да (то његово ново феноменолошко) Здравље није исто као оно старо, и да (из)лечити значи успоставити нову индивидуалну норму.⁵² Односно, бити нормалан није довољно да би неко био здрав, већ је потребно бити и нормативан у било којој групацији, јер Кангилам дефинише Здравље као „границу толеранције за непоузданост животне средине”, а на самом крају овог поглавља закључује:

Здравље је начин суочавања са еџзистенцијом, јер се осећа да оно није само посредник или носилац, већ, ако је потребно, треба

zdravlje_u_Organonu. На страни 5. ово Платоново Здравље је још сложеније именовано него Аристотелово – као другост оног методолошко-филозофско-природно-онтолошког, с тиме што је природно ту мишљено у смислу космолошког.

⁴⁸ Упоредите са: François, A., „Philosophie de la santé”, у: Gruppen, n° 7, été 2013, 103–104, превод В. Т.

⁴⁹ Исто, 102, превод В. Т.

⁵⁰ Canguilhem, G., *The Normal and the Pathological*, Zone books, New York 1998, 196, курзив и превод В. Т.

⁵¹ Исто, 193–194, курзив В. Т.

⁵² Исто, 194, курзив В. Т.

га доживљавати и као *креаџора вредности, усјосџављача жи-
войних норми*.⁵³

Феноменолошки моменат Здравља истиче и Франсоа, враћа-
јући се концепту *разлике љријадности*, који на бергсоновски начин
сматра да припада *дубоком временском љоретјку* и осветљава га
речима да „здравље није једно од бића (бивствовања) које прихва-
та да буде достигнуто у трену, већ се може проценити само упоре-
ђивањем два различита тренутка”.⁵⁴ Франсоа се и у наредној ре-
ченици суочава са проблематиком одређивања Здравља, говорећи
читаоцима да постоји пет различитих облика темпоралности Здра-
вља.⁵⁵ До краја навођеног рада овај аутор остаје свестан да су га
управо Ниче, Бергсон и Кангилем, избегавајући да размишљају о
Здрављу као *љуком одсуству болесџи*,⁵⁶ довели до тога да Здравље
појми на сличан начин као што то и Кангилем ради – као *неџџо
џџо се увек може љобољџаџи*, али и на Ничеов начин – не као
љозџџивна љуноћа, већ као тврда или мека, али ипак *блађо ослабље-
на љозџџивности*.⁵⁷ Међутим, иако не као пуку супротност, свака-
ко да Арно Франсоа болест(и) разуме као примарн-у/-е другост(и)
Здравља и у свом другом истраживању је представља кроз седам
различитих примера, приказујући на тај начин *дијалекџичку џџру
ова два љојма*.⁵⁸ Дакле, имајући у виду све ово, односно „Кангиле-
мову снажну *међодоонџолоџку дијалекџику*”, како је првобитно
била називана Кангилемова *мисао о здрављу*, заиста би је требало
прогласити *љочетјком исџџинске феноменолоџије здравља*.

У складу са увидом о Кангилему, као и оним да болест није
само другост Здравља већ и реакција, Франсоа у тексту *La maladie
est-elle une réaction?* говори и о Сиденхаму, теоретичару морбид-
них врста, који је бранио онтолошки концепт болести тврдећи *да
се здравље усјосџавља као најор љприроде да уклони морбидну ма-
џерију* и касније наводећи да је то у складу са Хипократовом изре-
ком: „Природа лечи болести.”⁵⁹

⁵³ Исто, 196–197, курзив В. Т.

⁵⁴ Упоредите са: François, A., „Philosophie de la santé”, in: *Gruppen*, n° 7, été 2013, 104, превод В. Т.

⁵⁵ Исто.

⁵⁶ Исто, 104–105.

⁵⁷ Исто, 106.

⁵⁸ François, A., „La différence entre santé et maladie. Modèles”, in: Frédéric Worms et Arnaud François (éds.), *Le moment du vivant*, Presses Universitaires de France, coll. „Philosophie française contemporaine”, Paris 2016, 87–109, 3–89. Look also footnote: Dagognet, François, *La raison et les remèdes* (1964), Presses Universitaires de France, coll. „Dito”, Paris 1984, 5–15.

⁵⁹ François, A., „La maladie est-elle une réaction?”, in: *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n° 3 / 2012, 326.

Било како било, према самом наслову овог поглавља свакако је јасно да је овде кључна теза како су Камијев, Фукоов и Деридин говор о овој теми били само реакција на овако описану *феноменологију Здравља* постављену у оквиру различитих реченичних режима, како би то будношћу (сопственога) *здровосној* Језика рекао чак и Лиотар у свом говору о Здрављу.⁶⁰

Сходно томе, одмах треба нагласити како је Камијева *Кућа*, која је била једно од најчитанијих дела током друге пандемије ковида 19 која је променила свет 2020. године, само додатно развила дискурс о односу између Здравља и другости као Другог(а). Уметнички се појављујући као Здравствени радник, Филозоф Здравља и Теолог Здравља, Ками приказује различите погледе на један проблем у ликовима др Ријеа, Таруа и Панлуа, наглашавајући важност перспективе погледа на сам проблем *Меџафизике Здравља*, која очигледно, као што је то већ утврђено у говору о њеној *феноменологији*, *ни у једном њренуџику не ѓресџаје да садржи све моџуће разлике*. Доктор Рије се тако бори за живот, а против смрти, те га не занимају свештенички контемплативни погледи на искупитељску природу те борбе, док се Теоретичар Здравља испоставља као хроничар догађајности једне *здравствџвене каџасџирофе* који у то уноси и антрополошки моменат: „Хероизам и светост ме баш и не привлаче. [...] оно што ме занима је да будем човек.”⁶¹

Да су изразити хуманисти били и Фуко и Дерида, најцитиранији и трећи најцитиранији аутор у друштвено-хуманистичким наукама, не треба доводити у питање.

Међутим, њихов приступ овом проблему се битно разликује, јер је код првог мислиоца обрађен на археолошко-епистемички, биоетички и биополитички начин, док је другом више стало до онога што је знатно више у фокусу и овог истраживања, а то је методолошко-онтолошки однос према овој теми. И заиста, колико год да се треба сагласити са Хенријем Милером, који у својој књизи *Мугросџ срца* речима: „Људи медицине не занимају се за здравље, већ за борбу против болести и немоћи. Попут других чланова друштва, они дјелују негативно”⁶² апострофира оно што Фуко жели да истакне у *Рађењу клинике*, једнако толико треба и са Армстрон-

⁶⁰ Lyotard, J. F., *The Differend: Phrases in Dispute*, Manchester University Press, Manchester 1988, 84, параграф 146.

⁶¹ Sessler, T., *Levinas, and Camus. Humanism for the Twenty-First Century*, Continuum International Publishing Group, London 2008, 60. Видите такође фусноте бр. 15 и 16 где оне реферирају на књигу: VIII, 544с–569с, као и на књигу DC 571а–592а, и књигу 615с–619б, и Albert Camus, *The Plague*, Alfred Knopf, New York 1960, 278. О односу здравствене заштите и Левинасовог концепта *Огџоворносџи за Друџиџ* такође је говорила Tanja Staehler у: *Plato and Levinas. The Ambiguous Out-Side of Ethics*, Routledge, Taylor & Francis, New York 2010, 106.

⁶² Милер, Х., *Мугросџ срца*, Аугуст Цесареџ, Зарпеб 1986, 36.

гом, који је тврдио да, иако се поменута књига сматра „колевком западне болнице” или „патолошке медицине”, она јесте јерес у социологији здравља и болести.⁶³

Ипак, скоро на самом крају не треба да заборавимо да наведемо и став да „иако Дерида тврди да је истина конструисана и да се може деконструисати, то не значи елиминисати могућност да она постоји”,⁶⁴ те ће сходно томе и ово истраживање бити окончано његовим назорима о евентуалним и потенцијалним *мeтaфoзичкoмeдицинoлoшким и мeтaфизичким иyицeвимa* Здравља у савремености.

Мeтaфизика здравља дpyиx?

„Левинасова *алерџија* је синоним за Хегелову *хoмeoфaтaлџију*, али је такође и мање ефикасна.”

Петар Бојанић, *Хoмeoфaтaлџије. Horror autotoxicus*⁶⁵

Дериди је јасно да је „Левинас веома близак Хегелу, много ближи него што би он то сам желео, у тренутку када му се чини да му се супротставља на најрадикалнији начин”.⁶⁶ Међутим, он има право на то јер се заиста треба сагласити са Деридом да познавање разлике између лековитог и отровног *Pharmakon*-а није оно што претходи *разлици између доброг и лошег иyицања*, те постоји нада да је оно помогло и аутору ових редова како у овом раду тако и у другима. Речју, његов аргумент јесте да је *Pharmakon* услов под којим се *пpoизвoди oпoзицијa између лека и oпpoвa*, добра и зла, говора и писања итд. Тако се испоставља да је кретање и *иpа двoсмисленoсти у акцији*, да је *Pharmakon* на првом месту, док *разлик-а/-е долаз-и/-е касније*.⁶⁷

Осим тога, Дерида додатно каже и да је *Pharmakon* – „покрет, локус и игра: *пpoизвoдњa разлике. Pharmakon је разлика разлике*. То је оно што увек мора да претходи, увек мора да прође испред сваке супротности, просто – *разлика (difference)*”.⁶⁸

⁶³ Armstrong, D., „Foucault and the sociology of health and illness. A prismatic reading”, in: *Foucault, Health and Medicine*, Edited by: A. Petersen, R. Bunton, Routledge, London and NY 1997, 20–21.

⁶⁴ <https://www.prospectmagazine.co.uk/philosophy/foucault-derrida-post-truth-culture-wars-marxism>, последњи улаз 1. 9. 2023.

⁶⁵ Бојанић, П., нав. дело, 102.

⁶⁶ Дерида, Ж., *Насиље и мeтaфизика: Oблeд o мисли Емануела Левинаса*, превод Сања Тодоровић, Плато, Београд 2001, 36 (оригинал: Derrida, J., „Violence and Metaphysics, Essays on the Pension of Emanuel Levinas, Review of Metaphysics and Morality”, 1964, 3 and 4, in *L'écriture et la différence*, Paris 1967).

⁶⁷ Niall, L., *A Derrida dictionary*, Blackwell Publishing Ltd, Oxford 2004, 90–92, превод В. Т.

⁶⁸ Derrida, J., *Dissemination*, translated by B. Johnson, The Athlone Press, London 1981, 127, курзив В. Т.

Можда је управо овај појам оно што се у овом истраживању, као и у истраживањима Арноа Франсоа, наметало као склоност да се о Здрављу размишља на такав начин – начин Деридиног *фармаколошкој мейодолошко-мешафизичкој йомања* Здравља и свих *групи*х и *њихових* *групи*х.

Франсоа је, у смислу Деридиног *difference*, знао да о „здравом начину болести, овом фундаменталном здрављу” говоре већ Ниче и Музил.⁶⁹ Управо због његовог дубоког разумевања овог проблема, аутор сматра да је прикладно и овај рад окончати са ова његова три цитата у којима се одлично дочарава *деконструктивна мешафизичка клацалица* Здравља и болести у савременом мисаоном регистру и дискурсу:

Ово, у ствари, може постати права „самоодржива болест” (прошарана „ланчаним реакцијама”, „зачараним круговима” итд.), када се сама расположења субјекта узастопним сменама – јер је алергија, а то је управо једна од његових карактеристика, и не поштује правило специфичности – антиген на који реагује (дакле агенс који активира његове одбрамбене механизме).⁷⁰

Чини се да само примери нагона смрти, аутоимуних болести и неуспешног понашања, аберација инстинкта, алергије и „негативне терапијске реакције” потврђују теорију која види суштину болести у вољи за смрћу. Ово последње стога остаје доктрина која није у стању да објасни одређене чињенице и, до те мере, испразна доктрина.⁷¹

Анализе које смо спровели доводе нас до тога да болест представимо на моделу сличном онима које су, свака на свој начин, пратили Бергсон и Клод Бернар: *Здравље не може бити йозиивна йуноћа, већ йриуцена йозиивносћ, мека или слаба (йо речено йроив йрешераној ойимизма модела болесћ као реакције)*; ако, међутим, ова слабост има право да се назове „коначност”, онда таква *коначносћ* неће бити *сйољашња* већ *унуирашња*, јер, *суироино* ономе *щйо* је модел болесћ *желео* као да *жели* да *умре*, *сйруја* која се *сйроисћа*-*вља* *живоју*, али *йоседује* *исћи* *сдржај* *бића* *какав* *јесће* – није.⁷²

Мср Вук П. Трнавац
Универзитет у Београду
Филозофски факултет
Докторске студије
vuktrnavac@gmail.com

⁶⁹ François, A., „Salute e malattia (Nietzsche, Canguilhem e Foucault)”, in: Rocco Ronchi (éd.), *Nuova civiltà delle macchine*, 2011/4: *Il filosofo, il matematico e il babbuino*, octobre-décembre 2011, 135–146, 5–139.

⁷⁰ Исто, 14. Франсоа реферира на: Sarano, J., *La guérison* (1955), Presses Universitaires de France, coll. „Que sais-je ?”, 4^e éd., Paris 1966, 48.

⁷¹ Исто, 16.

⁷² Исто, 17, курзив В. Т.

СЛАВКО ГОРДИЋ

**КЊИЖЕВНИ УНИВЕРЗИТЕТИ
ТАЊЕ КРАГУЈЕВИЋ**

Свима је свођење рачуна, и сопствених и туђих, велика мука духу. Ако неко, као Тања Крагујевић (1946), објави у своме стваралачком полувеку преко тридесет књига поезије и петнаест књига есејистичких и књижевнокритичких текстова, проживи похвале и истрпи неизбежне неспоразуме са својим тумачима, преводиоцима, издавачима и, као по правилу, непредвидљивим делиоцима награда и признања, онда се и самом ствараоцу, а камоли хроничарима и оцењивачима његовог дела и делања (у овом случају и издавачког), неизоставно помрсе сви рачуни о квантитету и квалитету, константама и варијаблама, жанровско-поетичким сврставањима и осамљивањима, преферирању и запостављању канонских и неканонских имена, форми, погледа на свет и поезију, па и о самом смислу живота и стварања, укључујући и могућну „катастрофу смисла”.

Чак и кад неко, попут аутора ових забележака (који се у minulим деценијама у неколико наврата бавио песништвом Тање Крагујевић), овај пут *сузи* видно поље на есејистичко-критички сегмент њеног опуса, суочиће се са својеврсним напоредним „хаосом и бескрајем”, што је ваљда једини начин рвања са „загонетнијим мислима и мисленим загонеткама”, како песникиња у књизи *Дрво за њишцу* (2023) подсећа на Томаса Транстремера а поводом *Малих њроза* Стевана Раичковића. Какве је природе и којих је размера тај „хаос и бескрај” наговештава већ и наведени податак с почетка овог записа, коме, податку, сад ваља придодати, опет тек приближну, рачуницу с више од две стотине „јунака” Тањиних *књижа чињања*, у којима сем песника, прозаиста и есејиста наилазимо и на сликаре, композиторе, рок-певаче и певачице џеза, преводиоце,

фотографе, калиграфе, задужбинаре и, најпосле или понајпре, драга лица негдашње Сенте, њеног родног места и *миџској местџа*. Именик би, дакако, био и вишеструко дужи ако бисмо му прикључили и онај заправо бескрајни низ *џоредбених* имена стваралаца и мислилаца које ауторка доводи у информативну или интерпретативну везу с њеним главним, насловним јунацима – на тематској и библиографској раздаљини од њене прве књиге есеја (*Миџско у Насџасијевићевом делу*, 1976) до за сада последњег њеног огледа (о руском песнику ГенADIју Аџију) у јануарско-фебруарској свесци овогодишњих *Поља*, где, поред осталих *сродничких* додира, нашу песникињу с поменутим аутором зближује сазнање-и-осећање да је детињство „простор заувек упамћене слободе”.

Управо линија сродства, уз све саморазумљиве разлике, бива Тања Крагујевић услов без кога нема сусрета ни с једним стваралцем. Ту, ученије речено, идентификацију двеју свести, или уживљавање (*Einfühlung*), или *саџреџеџи*, како би рекао Винавер, Тања Крагујевић, штавише, држи за кључно обележје есејистичког говора. „Есејистичко писмо”, како читамо на претпоследњој страни *Куџије за месечину* (2003), „као и поезија, није у стању да презире, затире, бомбардује, прогони”. Оно, како стоји у наредној реченици, „проналази мале изворе питке воде и тамо где смо веровали да све је исушено и пусто”. Отуд, ваљда, ни у једном од њених безбројних штива, или тек узгредица, о српским и страним писцима – пољским, руским, чешким, шведским, литванским, холандским, француским, немачким, енглеским, америчким, шпанским, португалским, грчким, аргентинским и иним – нема ниједног полемичког, па ни обазриво узбуњеног тона и акцента. При чему, с друге стране, наша песникиња и есејисткиња са сваког од горе наговештеног „извора” уџије бар гутљај сазнања или осведочења о природи и тајни света, човека, уметности и, посебно, песничке речи, попут оног изузетно радозналост и плодног јапанског нобеловца Кензабура Оеа, чији су „лични књижевни универзитети” једна од тема у четрдесет и једном штиву *Орфеја у џереџани* (2001).

Песникиња по примарној вокацији, Тања Крагујевић је неретко писала и о прозаистима, страним и домаћим, од којих су међу овим другим посебно привилеговани Павле Угринов, Светлана Велмар-Јанковић, Живојин Павловић, Милован Данојлић, Јовица Аћин, Давид Албахари и Горан Петровић, коме се и враћала неколико пута. Уз Раичковића, о коме и поводом кога у поменутој књизи *Дрво за џиџицу* у дугом (ауто)биографском огледу сабира „важна упоришта” у њиховим животима, међу именима њеног „најважнијег низа” српских песника нашли су се Попа, Павловић и Лалић, а доцније и Срба Митровић и Александар Ристовић, чијим је изабра-

ним песмама *Семенка њод језиком* (2014) написала замашан поговор, безмало раван студијама о Вислави Шимборској (*Пућ ка омеји*, 2018. и *Сабраносћ*, 2022), такође изузетно драгом имену у великом адресару наше есејисткиње. А међу млађима од Ристовића, Тањину пажњу су у више наврата привукли његова кћи Ана, те Симон Симоновић, Новица Тадић, Саша Јеленковић, Злата Коцић, Војислав Карановић, Ненад Шапоња и Никола Вујчић, можда јој од свих ближи по „вери у директну, брзу, прочишћавајућу јасност светлости, ваздуха и дисања” (*Талој недовршеној*, 2010).

Поменути опсежнијим огледима о Ристовићу и Шимборској претходили су већ у књизи *Божанство њесме* (1999) студиозни портрети шесторице њених савременика – Павловића, Лалића, Србе Митровића, већ тад Александра Ристовића, те Душана Вукајловића и Ненада Шапоње. Мирећи аналитичку усредсређеност са изразито личним тоном, Тања Крагујевић у овој (можда престаној) књизи својих есеја Павловића, који је, по њеном суду, „остао готово непроникнут”, сагледава као ствараоца који види песму „као крунску спознају о основним питањима колективне и индивидуалне егзистенције, лишену узгредности и приватности садржаја”, Лалића као неког коме је песма „лирско остварење по себи, али у исти мах и знак, белешка, траг о законнику писма, принципа коме је саображена свака појавна различитост врховног записа, које надахњује и казује Божанство песме”, Србу Митровића као представника „трећег ешалона модернизма, или, можда антимодернизма”, чија је индивидуална нијанса „мудри немир и ’немар’, што, насупрот савршенству форме, чини гипкијим, искренијим и зрелијим почетни модел метастрофе, еманирајући неусиљеност и искреност пре него доследност концепта”, Александра Ристовића, свагда доживљаваног „у првом реду присно”, као оног ко „у непрорачуној и непатвореној стратегији *свећа* што нам поетску збиљу представља као посебну врсту *машћанања*, а ову пак као чисту, истинску реалност”, кратковечног Душана Вукајловића као неког чије је „одлучујуће, у нашој поезији ретко кад тако живо освојено, осећање егзистенцијалне празнине/рупе кроз коју се, некуда, на другу страну, пролази господственим одбијањем да јој се да, прислужи, тражена храна”, те напokon Ненада Шапоњу (који ће, рекли бисмо, своје најбоље песме написати четврт века после ове интерпретације), чије четири дотадашње поеме „делом потврђују а делом раскривају маску из које, након смрти божанства, говори уклоњени/уморени субјекат”.

После ове дуге реченице – унеколико хомологне хипотакси као преовлађујућем својству артикулације и проблемској комплексности тематике ових огледа – ваља нам се присетити и оних ипак

преовлађујућих „малих есеја”, „листића, записа” и „минуета”, као већ поднасловима најављених самоодређења ауторкиних збирки текстова чијим би поводима и стилизацији можда најбоље одговарала ознака *лични есеј*, којом Вирџинија Вулф легитимише своје записе. Таква своја штива, која ауторка назива опитима мале форме или (павловићевски) „дневницима пене”, чине прикази, рецензије, писма и одзиви на писма, те понеки некролог, пригодно слово и одзив на анкету. Као да су писани искључиво за књижевне сладokusце, ови рефлексивно-лирски записи обилују надахнутим Тањиним прозрењима о поезији и песницима. Из шездесет „малих есеја” *Кућије за месечину* истржемо овом приликом, огрешујући се о контекст, само неколико мајушних, лепих и откривалачких исказа, који нас уверавају „како је све велико, испуњено, кад је саздано од мисли и осећања”, док „на свим другим ставкама свет пуца, ломи се и распада”, како је у Лалићевој поезији „суштина песничког заноса – жудња сваке коначности за бесконачним”, како је за Ахматову поезију „један величанствени цитат”, како су речи Борхесовог језика „лепе и страшне, као жар”, како „искреност за Песоу значи и *прошивречийи* себи у сваком часу”, као што је и „Ружевићев немир бритка и мудра снага немирења”, како је за Чарлса Симића песма уистину тек „крхотина, трен језика и света, бескрајна усамљеност”, док би се „целокупна поетика” Србе Митровића могла назрети у тек једном, почетном стиху из збирке *Ноћ и сан* – „Несносно је бити само ’ја’, а неизбежно је.”

Најпосле и реч-две о жрецима модерне критичке теорије и њиховом евентуалном отпору Тањином поетско-импресионистичком сатрепету са ствараоцима и делима из њених књига читања. Подршку Тањи, макар поиздалека, могли бисмо наћи у трима реченицама Сиоранових *Свезака*: „Само је импресионистичка критика била читљива. Сада се било ко може сматрати овлашћеним да прави теорије о ономе што му падне на памет. То сам назвао заглављивањем путем филозофије.” А ево и двеју реченица изблиза, из пера Јована Христића, рецензента Тањиним *Трејейи* и *чвору* (1997): „Увод у књигу *Трејейи* и *чвор* Тање Крагујевић није, срећом, једна теорија читања, већ покушај да се опише један доживљај читања.” Њена су штива „дијалог са писцима и песницима, онима – како је то волео да каже Данијел Драгојевић – који мисле ’из руке’ а не ’из главе’”.

Упоредива по двоструким творачким диспозицијама с Мио-драгом Павловићем, Јованом Христићем и Љубомиром Симовићем, Тања Крагујевић остаје самосвојна управо побудом и енергијом тог никад непретргнутог *дијалошког* саживљавања са туђим а присним јој гласовима. „Волим све што ме увећава.” Као да овом реченицом

Рејмонда Карвера, узетом за мото једне од њених књига, Тања Крагујевић одрешито предочава и брани природу своје беспримерне читалачке и духовне радозналости.

Ако бисмо пак, на самом крају, потражили „минуету” у којој би се, позајмљеној или Тањиној, свеједно, неразлучиво здружила њена три позвања, песничко, читалачко и есејистичко, онда бисмо с јаким разлогом морали застати над овом простом одгонетком: „Поезија је, једноставно, велика осетљивост.”

Април 2025.

ЈЕЛЕНА МАРИЋЕВИЋ БАЛАЋ

АСИМЕТРИЈА ФРАКТАЛА: ТАЊА КРАГУЈЕВИЋ – АДАМ ЗАГАЈЕВСКИ

САЖЕТАК: У раду се осветљава интензиван поетички дијалог између српске песникиње Тање Крагујевић и пољског песника Адама Загајевског. Тања Крагујевић писала је у више наврата есеје о Загајевском, које је отпочињала ефектно одабраним његовим песмама, а посветила му је песму „Сунчани сат”. Указано је на којим нивоима се препознају трагови поетике Загајевског на примеру поезије српске песникиње, али су истакнуте и њене посве самосвојне црте.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Тања Крагујевић, Адам Загајевски, есеј, поезија, Апсолут, Ја, стварност, фрактал

О Тањи Крагујевић и савременом пољском песништву могла би се написати опсежна студија, која би била тек делић њеног сложеног, динамичног и интензивног песничког и есејистичког дијалога са светским песништвом. Не чуди, стога, констатација Славка Гордића по којој у Тањи Крагујевић имамо једног од највећих „посвећеника поезије”.¹ Писала је у више наврата о Чеславу Милошу (1911–2004), Тадеушу Ружевићу (1921–2014), Вислави Шимборској (1923–2012), Ришарду Крињицком (рођ. 1943), Адаму Загајевском (1945–2021), Еви Липској (рођ. 1945), Мажани Богумили Кјелар (рођ. 1963), Еви Зоненберг (рођ. 1967), уз осврте на антологије *Мој ђољски ђеснички XX век* (2012), *Речник младе ђољске ђоезије* (2013) и изборе у преводу Бисерке Рајчић који су објављени у периодици. Њени есеји о пољским (и другим) песницима могу се прочитати

¹ Славко Гордић, „Где први пут чусмо своје име: Прилог за песнички портрет Тање Крагујевић”, *Летойис Мајице српске*, год. 195, књ. 503, св. 5, мај 2019, 631.

у књигама *Трејей и чвор* (1997), *Орфеј из шјерейане* (2001), *Изјоворийи звезду* (2010), *Пуйник ка омеи* (2018), *Сабраносїї* (2022) и *Дрво за ѿишцу* (2023).

Српска песникиња Тања Крагујевић (рођ. 1946) и пољски песник Адам Загајевски (1945–2021) практично су вршњаци, дакле припадају истом духу времена и деле генерацијски близак поглед на свет, уметност, културу, поезију. Тања Крагујевић је у више наврата писала о његовим књигама које су се појављивале на српском језику у преводу Петра Вујичића и Бисерке Рајчић у форми есеја, али се може говорити и о песничком дијалогу који је успоставила са његовом поезијом. Штавише, посветила му је песму „Сунчани сат”, која је штампана у песничкој књизи *Фракїали* (2022).

Испред есеја обично би стајала одабрана репрезентативна песма Загајевског, која би можда могла да функционише као *фракїал* у односу на есеј, па и обрнуто. Песме Адама Загајевског које је Тања Крагујевић издвајала су из књига *Оїњена земља* („Шкољка”, „Ишао сам кроз средњовековни град”, „Антологија”) и *Сїварни живойї* („Ветар”, „Посета”), што потенцијално може бити важно и за осветљавање њене поетике.

Зашто „Шкољка” Адама Загајевског постаје адекватан увод у мали есеј „На граници мапе, на ивици маште”? Песма функционише као синегдоха књиге *Плаїно*, која се појавила на српском језику 2002. године, а на основу које Тања Крагујевић скицира његову целокупну поетику. Њен есеј је такође *шкољка* у коју је неопходно сабити сва противречја и стваралачке фазе његове поезије, *їолиїичносїї* и *философичносїї* илити „свет у стању парадокса”.² Метафора *їлаїйна*, према српској песникињи, оличје је бескрајног света,³ али би, на том трагу, *шкољка* била песничко „озарење човека у непрозирности времена”⁴ и подразумевала би самосвојан пут ка недокучивом, сложеном и дубоком, до чега се не долази непосредним искуством већ загледаношћу у *сїнале* природе:⁵ „Нисам упознао античке градове, / никада нисам био у Теби / ни у Делфи-ма и не знам / шта су Сибиле говориле путницима. / [...] / Веровао

² Magdalena Mączyńska, „Adam Zagajewski”, *EBSCO* 2023, доступно на: <https://www.ebsco.com/research-starters/literature-and-writing/adam-zagajewski> (приступљено: 25. 5. 2025).

³ Тања Крагујевић, „На граници мапе, на ивици маште”, *Изјоворийи звезду: мали есеји*, Агора, Зрењанин 2010, 42.

⁴ Исто, 43.

⁵ Пишући о песничким књигама *Фракїали* и *Корице за оглазећи їлас* Тање Крагујевић, Лазар Букумировић је указао да „спас од потпуног отуђења и дигитализације јесте у природи, колико год оно ситно било”. Видети: Лазар Букумировић, „Златна искра фрактала”, *Лейїойис Маїишце срїске*, год. 199, књ. 511, св. 6, јун 2023, 921.

сам пролазним сигналама, / сенкама руина, воденим змијама, / планинским изворима и птицама пророчицама”.⁶

Песникиња је видела поетику Загајевског као начин супротстављања злу оличеном у „тиранији истости”,⁷ што је особито важно за његову афирмацију „света, његовог богатства и чулног постојања”,⁸ који потврђује потребу да поезија обухвати обиље различитости и, укратко, буде „Ода мноштву”.⁹ До овог поетичког заокрета код Загајевског дошло је након његовог одласка у Француску, где је и штампао *Оду мношћиву* (1983) у Паризу, јер ова земља за њега постаје метафора за целу Европу када буде отишао у САД, будући да је земља хришћанског наслеђа, сакралне архитектуре (романичке и готске), слика трансформације духовног пејзажа друге половине XX века, земља Валерија и Малармеа, али и празнине, фасцинантна је и слаба, отворена за друге али пречесто равнодушна, стално угрожена и ипак слободна.¹⁰ Овако описана Француска, као својеврсни *фракџал* Европе у свести одлазећег песника, била би управо слика шкољке или „духовна шара у покрету”,¹¹ у којој се сублимишу различити контрапунктови. С обзиром на стихове: „Песма уме да заустави одјек буре, / као шкољка коју је одгурнуо / Орфеј који бежи. Време узима живот / а враћа сећање, златно од праменова, / црно од жара”,¹² можемо констатовати да најпре Пољска, а затим и Француска, за Загајевског постају *шкољке*, чије значење опализује далеко више од очигледне аналогije између песме и шкољке. Ради се, наиме, о чињеници да је песник дуго радио на релацији Париз–Тексас–Чикаго–Краков: „предајући по три месеца годишње проводи на Чикашком универзитету, а у међувремену и на Јагелонском”.¹³ Чини се да је успео да од сваке земље у којој је живео, из које је одлазио и у коју се враћао, креира *йесму-шкољку*, која успешно рефлектује симбиозу осећаја празнине

⁶ Адам Загајевски, „Шкољка”, *Асиметрија*, прев. Петар Вујичић и Бисерка Рајчић, Кућа поезије, Бања Лука 2019, 83.

⁷ Т. Крагујевић, „На граници мапе, на ивици маште”, *Изворити звезду: мали есеји*, 42.

⁸ М. Mączyńska, „Adam Zagajewski”, веб.

⁹ „Ода мноштву” је песма и истоимена песничка књига Адама Загајевског из 1983. године. Рецентни избор из његове поезије на српском језику носи наслов *Ода мношћиву*, прев. Петар Вујичић и Бисерка Рајчић, Трећи трг – Сребрно дрво, Београд 2024.

¹⁰ Anna Czabanowska-Wróbel, „Francja w poezji Adama Zagajewskiego”, *Humanities and Cultural Studies*, 3 (3), 2022, 30.

¹¹ Т. Крагујевић, „На граници мапе, на ивици маште”, *Изворити звезду: мали есеји*, 41.

¹² А. Загајевски, „Шкољка”, *Асиметрија*, 83.

¹³ Бисерка Рајчић, „Поговор: Шта је поезија?”, у књизи: А. Загајевски, *Асиметрија*, 267.

и стеченог богатства, тј. живота који је минуо, али се и вратио кроз благородно сећање.

Могућно је да је тихи рефлекс „Шкољка” пронашла у *Корицама за одлазећи глас* (2022) Тање Крагујевић, па би бура „ере заборава”¹⁴ требало да буде савладана корицама које уоквирују архиве, атласе, мапе, изводе из књига рођених, дакле „временски континент”, који се може вратити као *сећање* или облик *видљивости* кроз проналажење „гласовне шифре”¹⁵ посредством процеса писања. Шкољки би у овом случају одговарале корице или слика руже са корица поменуте песничке књиге Тање Крагујевић. Њен субјект није Орфеј већ глас који бежи, творећи свој невидљиви *континент* узетог живота, који се може евентуално отелотворити кроз „гласовну шифру”, што, попут шкољке, у једној речи може да сажме обиље проживљеног. За разлику од Загајевског, коме је Француска постала континент, „квинтесенција Европе”,¹⁶ Тања Крагујевић говори о невидљивим континентима или *пејзажима невидљивој*,¹⁷ који обликују људски живот, само је потребно да свако пронађе свој начин повратка и сублимације: „Зато пишем. Да бих је чула. / Да бих била видљива. У невидљивом”,¹⁸ што је битно утемељено у преплету Рилкеове и поетике Ивана В. Лалића, а посебно Ивана Блатног кроз мото: „Да ли ћете ме видети / ако не будем писао?”¹⁹ Њен одговор о повратку су чин и процес писања.

Уз песму „Корице за одлазећи глас” може се прочитати есеј „У потрази за сјајем” Тање Крагујевић, који отпочиње песмом „Ишао сам кроз средњовековни град” Адама Загајевског, штампаном у опсежном избору на српском језику под индикативним насловом *Асиметрија* (2019). Песникиња, наиме, најпре наводи став пољског песника да су песници пресократовци и наставља: „Основ Асиметрије, како је могуће посматрати и увод у Невидљиво. Јединог јединства, прожетог *Анимом мунди*, духовном суштином света, која из пресократовске епохе путује кроз време, да по закону невидљивог надахњује снаге стварања могуће, ренесансне хармоније, као и нашу спознају склада и лепоте.”²⁰ Цитирани одломак сасвим кореспондира са стиховима Ивана Блатног и песмом „Корице за одлазећи глас”, с обзиром на то да за Тању Крагујевић,

¹⁴ Тања Крагујевић, „Корице за одлазећи глас”, *Корице за одлазећи глас*, КОВ, Вршац 2022, 79.

¹⁵ Исто.

¹⁶ А. Czabanowska-Wróbel, „Francja w poezji Adama Zagajewskiego”, 30.

¹⁷ Уп. Тања Крагујевић, *Пејзажи невидљивој*, КОВ, Вршац 2001.

¹⁸ Т. Крагујевић, „Корице за одлазећи глас”, *Корице за одлазећи глас*, 79.

¹⁹ Исто, 7.

²⁰ Тања Крагујевић, „У потрази за сјајем”, *Дрво за ићицу*, Културни центар Новог Сада, Нови Сад 2023, 113.

осим Рилкеа, Лалића и Блатног, управо Загајевски постаје темељ постојања и откривања видљиве сфере. Отуда, она у наставку есеја наводи сегмент песме „Шкољка”, примећује да је „најдревнија шкољка” исто што и „оклоп Поезије”²¹ и поентира да Поезијом „бива оживљена моћ невидљивих ствари”, пошто је она „Дар светлости”.²² Том логиком, постаје сагледивије да се лирски субјект Тање Крагујевић, који превазилази саму песникињу јер, према налогу Загајевског, поезија нас „извлачи из скафандера нашег ја”,²³ потпуно поистовећује са видљивим. Она се увлачи у „шкољку” као својеврсни „оклоп Поезије” да би је чула, али постаје видљива тек када постане свесна да она сама постаје Поезија, она светлост писања која обасјава таму невидљивости. Поистовећивањем са Поезијом, субјект превазилази теснаце свог уског Ја и дефинише се *сабраношћу*²⁴ у светлости. Коначно, песникиња и за Загајевског каже да „живети у поезији” значи „живети у истини”.²⁵

И есеј „Писац је усамљени путник” у прочељу има песму „Ишао сам кроз средњовековни град”, што добија на значају када се има у виду да је у улози „путника кроз време али и кроз садашњост садржан песнички завет – видети другог, да би се јасније спознало и оно Ја, које постаје уточиште ваздашње угрожености Једног, пречесто изгубљеног у мноштву, у оном Рилкеовом ’каменом мору анонимности’”.²⁶ Дакле, на овом месту је реч не само о потреби да се прошири и превазиђе јаство, већ да се оно дефинише, именује, отелотвори и издвоји из безличног или хомогеног мноштва. „Загајевски такође настоји да поништи ’анонимност’, постојање без знакова у простору и времену, и на томе гради поетско прихватање и именовање света. [...] он враћа на поетску сцену основни песнички порив именовања детаља, ситница постојања које греју, уносе наду, и оних које их бришу, враћају их у страшни хаос поништења. Његов Адам, први човек, путник који тражи кућу поезије, памтилац је изгубљеног.” У оба есеја се из анонимности излази путовањем кроз време, шетањем „кроз средњовековни град”, јер се на тај начин успешно превазилази заборав и хладноћа невидљивог, а преузима „улога свога Ја”, што је „најтежи испит Песника који ступа на поље поезије и истине”, али и „примарно стваралачко” питање.²⁷

²¹ Исто.

²² Исто, 116.

²³ Исто.

²⁴ Уп. Тања Крагујевић, *Сабраносћ: Лисџићи, зајиси, есеји*, Чигоја штампа, Београд 2022.

²⁵ Т. Крагујевић, „Пут у стварност, 21. век”, *Сабраносћ*, 204.

²⁶ Т. Крагујевић, „Писац је усамљени путник”, *Сабраносћ*, 86.

²⁷ Т. Крагујевић, „У потрази за сјајем”, *Дрво за џишцу*, 104.

Песма „Ишао сам кроз средњовековни град” требало би да буде пример дефинисања самосвојног песничког Ја, што Загајевски постиже најпре афирмисањем крајности (увече – у свитање, веома млад – прилично стар, без сата и календара – са упорном крвљу, свој живот – туђ живот), а затим слагањем синонимичних слика (незатворени прозори – одшкринуте судбине, пролеће – почетак лета, топли зидови – мек ваздух, могао сам да бирам – могао сам да живим). Могућност да се бира јесте начин да се преузме улога свог Ја и живи без затворености у време, већ у складу са откуцајима своје крви, што је у складу са признањем Адама Загајевског да је сањар и запажањем Тање Крагујевић по којем је песник фасциниран животом, што је заправо „фасцинација слободом – увек је то потреба за простором без граница, ’ван зидова’ – потреба да се маштовним, инвентивним путевима пронађу нови изрази реалности, која у његовој поезији никада није била заобиђена”.²⁸

„Спој стварности” стога је једна од кључних поетичких тачака које издваја Тања Крагујевић у есеју „У потрази за сјајем”, јер „сновиђење и машта постоје оксиморонски – ’у присуству разума’, као занос животом, који је тек магија тренутка, пре неголи идеализовани појам Вечности”, а потребно је и бити „у другачијем дому света, па га спознати у тишини ’унутрашњег сјаја’”.²⁹ Уз ово запажање, издвојили бисмо и да је обавеза поезије данас „искушавање границе реалности и маште, духовни живот”,³⁰ што је ефектно развијено у песмама „Ветар” и „Посета” из *Сйварној живојѿ* (2019),³¹ којима је отпочет есеј „Пут у стварност, 21. век”. „Стално заборављамо, шта је поезија / (а можда се само мени то догађа). / Поезија је ветар који дува од богова, каже / Сиоран, позивајући се на Астеке”³² прва је строфа „Ветра”, док се у песми „Посета”, која је настала када је Загајевски 2013. посетио Музеј пчеларства у Сремским Карловцима, говори о тренуцима након књижевне вечери, „када се без журбе враћа обичност, / и веома лагано, мирно, / постајеш оно што си / – тада се такође може живети”.³³ Песник се пита где је „пуни, стварни живот, где је сам Бог” и смисленим види

²⁸ Т. Крагујевић, „Писац је усамљени путник”, *Сабраносй*, 83.

²⁹ Т. Крагујевић, „У потрази за сјајем”, *Дрво за ѿициу*, 112.

³⁰ Т. Крагујевић, „Пут у стварност, 21. век”, *Сабраносй*, 194.

³¹ *Сйварни живојѿ* је песничка књига Адама Загајевског, која је објављена на пољском језику 2019. године. Појавио се истоимени избор на српском језику у преводу Петра Вујичића и Бисерке Рајчић под истим насловом 2021. године, а у издању Завода за уџбенике и наставна средства из Подгорице са преведених 30 песама из ове књиге, а 54 преведене песме из *Сйварној живојѿ* део су издања *Ода мношйѿу* (2024) у издању Трећег трга и Сребрног дрвета из Београда.

³² А. Загајевски, „Ветар”, *Ода мношйѿу*, 260.

³³ Исто, „Посета”, 236.

„додир са светим”.³⁴ О овом аспекту његовог *йевања* и *мишљења* подробно је писано у чланку, којим је тематизовано питање песникове потраге за Апсолутом која је за њега лична, јер жели да изађе из „зачараног круга сопствене психе”. Такође је истакнуто како покушава да скицира Творца кроз сталну еволуцију,³⁵ премда се трансценденција никада не може трајно населити и непрестано се након епифаније или написане песме морамо враћати *доле* због наше свакодневице или макар да бисмо спавали.³⁶ Бити поистовећен са песмом или бити на књижевној вечери, тј. у интензивном контакту са Поезијом, значи успоставити додир са Апсолутом и трансцендентном енергијом, иако је она краткотрајна, попут ветра или посете Музеју пчеларства. Међутим, и обичан живот који следи, баш због тога што је био у контакту са Апсолутом, може бити достојан живљења („тада се такође може живети”).

Најпосле, Тања Крагујевић посветила је Загајевском песму „Сунчани сат”, која је настајала од новембра 2019. до 23. марта 2021. године, дакле од објављивања бањалучког издања *Асиметрије* до два дана након песникове смрти, успоставивши симболичку асиметрију у погледу процеса стварања, који је завршио дуго зрење тек смрћу песника. Песма у целости гласи:

СУНЧАНИ САТ

Адаму Загајевском (1945–2021)

Равницу можеш савладати.
Као и сваку равнину. Упорно
путујући од тачке А до тачке Б.
И онда даље. До свих других
слова које знаш. Носећи са собом
књигу са страницом обележеном
доброћудним багремовим цветом.

Песник коме верујем. А носи
име првог човека. Рекао је
да. Упркос опијуму самоће.
Само је у другима спас.

³⁴ Т. Крагујевић, „Пут у стварност, 21. век”, *Сабраносић*, 195–196.

³⁵ Bogusława Bodzioch-Bryła, „Thou who hast sewn together this canvas.” Adam Zagajewski’s Search for the Absolute”, *Perspektywy Kultury*, 31 (1), 2021, 99–134.

³⁶ Адам Загајевски, „Одбрана ватрености”, у: *Одбрана вайреносић*, прев. Бисерка Рајчић, Архипелаг, Београд 2013, 10.

Тако лековит. Да бисмо могли
скупа. А свако за себе.
Наставити даље.

Јер када бар иоле опкружиш
бездан равнице. Ни хиподроми
ни расни ати. Ни транзит
Меркура преко Сунца.
Ни вечна fuga филозофске ироније.
Ни вртоглави фатални пољубац
двоје на рубу. Спремних на све.
Не би били довољни да схватиш
њену несавладивост.

Ухватити звезду у одбљеску воде.
И дати јој име хороскопског
знака. Уписати на њој своје име.
И поклонити вољеном.
Ништа је. Спрам бездана
над који мораш се наднети сам.

Тамо живи вечни сунцокрет.

Лепо видиш кад помера главу.
Од изласка до сумрака света.
Који бива све чешћи и тежи
за небодерске висине.

Јер мноштво. То није
Други. Мноштво гута.

Други те прима.

Само у Другом је спас.
Док ти се даје.
Плимом првих мора.

И песник са именом
првог човека зна. *Сйјојиц.*
Појединачна дуццо. Насйрам
неизмерносйи.

У градовима наших бивања
замагљен је. На вечној

поправци код неуких мајстора.
Што презрели су старе занате
опстајања. Сунчани сат.

И не можеш. Погнут.
Над бетонском дубином.
Из круга кредом
да изнесеш
онај благородни багремов цвет.

Ни пут равнице.

Завејан. Изненада бреговит.
Несавладив. У теби.
Попут судбине.

Новембар 2019 – 23. март 2021.³⁷

Песма је сублимација есејистичког и лирског промишљања о поезији Адама Загајевског, али и пуна личних тонова оличених у родној равници, те песникињине потребе да из дијалога са пољским песником издвоји и портретише своје лирско Ја. Лирски субјект је, у складу са поетиком Загајевског, такође путник, али који се креће између слова, па је стигао и до *омеје*, као метафоре за крај песниковог живота.³⁸ У апострофирању његовог имена Адам, као имена првог човека, што помиње и у есеју „У потрази за сјајем”,³⁹ јесте песникињин антитетички гест, којим повезује крај индивидуалног живота са почетком постојања човечанства. То је, разуме се, онај поетички знак, исцртан у маниру пољског песника коме верује. Његово „да” из друге строфе књижевноисторијски је познато као песников поетички преокрет од „не” ка „да” – од негације тоталитарне државе до афирмације света, како је то описао Тадеуш Ничек.⁴⁰ Такође, Јулијан Корнхаузер, „сумирајући последњих двадесетак година пољске поезије стваралаштво Загајевског види као ’пут од одговорности / солидарности до независности / усамљености’. Осим тога, могло би се то представити и као говорење свету ’да’ уместо дотадашњег ’не’. [...] Тај прелазак испољио се кроз

³⁷ Тања Крагујевић, „Сунчани сат”, *Фрактали*, Чигоја штампа, Београд 2022, 75–77.

³⁸ Уп. Тања Крагујевић, *Путник ка омеји: љри љесника, љри есеја*, Чигоја штампа – Кућа поезије, Београд – Бања Лука 2018.

³⁹ Т. Крагујевић, „У потрази за сјајем”, *Дрво за љишцу*, 103.

⁴⁰ Уп. М. Мączyńska, „Adam Zagajewski”, *veb*.

напуштање политике као теме”.⁴¹ У његовом „да” присутна је лековитост, јер подразумева заједничку, универзалну песничку борбу против тираније „истости”, али из које свако треба да „преузме улогу свог Ја”, што је његов „морални императив” („Да бисмо могли / скупа. А свако за себе”). Песничко Ја је, како Тања Крагујевић пише у есеју „На граници мапе, на ивици маште”, и интимни простор и путујућа домовина отворена свему,⁴² дакле њена равница и багремови цветови с почетка и краја песме.

Књигу малих есеја је насловила *Изјоворијши звезду*, а пету строфу отпочела императивом „Ухватити звезду”, исписујући онај кратак тренутак Апсолута када успоставља контакт са њим, када она постаје Поезија („Уписати на њој своје име”). Чини се да постоји метапоетичка линија додира између „вечног сунцокрета” и „сунчаног сата”, јер је песникиња осмислила свој начин кретања кроз време без сата и календара из песме „Ишао сам кроз средњовековни град”. Њена „упорна крв” су сунцокрет и „сунчани сат”, спрам којих се оријентише и одмерава растојање, јер су не само вечни већ се не могу покварити, и док траје (песнички) запис, пронађени *сјај* сунчаног сата осветлиће таму невидљивог и онога кога више нема.

Затим, од проблематизације мноштва у песми, долази до интензивнијег дијалога са „Одом мноштву”, посебно у курзивом исписаним стиховима који представљају цитат из ове песме: „*Сјо-јиш. / Појединачна душо. Наспрам / неизмерносћи*”. Међутим, у преводу Бисерке Рајчић уместо тачака стоје запете и дошло је до ситнијих измена: „Стојиш, појединачна душо, наспрам / прекомерности”.⁴³ Песникињина учестала употреба тачке подразумева дужу паузу, дакле „тренутке замишљености”⁴⁴ и потенцијално одавање поште песнику. Важна је и промена *прекомерносћи* у *неизмерносћ*, јер се код Загајевског ради о конфронтацији између појединачне душе и мноштва које „гута”, тј. Ега, док се код Тање Крагујевић душа суочава са бескрајем, Апсолутом, обиљем. Њена промена је, дакле, иако другачија у односу на превод, заправо у потпуности у складу са поетиком пољског песника.

Она „поправља”, као да жели да проради „сунчани сат”, јер су неуким мајстори презрели старе занате опстајања, јер без тога не може нити да изађе из круга његове поетике, нити да превазиђе стеге свог Ја. Речју, да изнесе „онај благородни багремов цвет” као своју упечатљиву и јединствену (*расцветјалу*) метафору.

⁴¹ Б. Рајчић, „Поговор: Шта је поезија?”, *Асиметрија*, 271.

⁴² Т. Крагујевић, „На граници мапе, на ивици маште”, *Изјоворијши звезду*, 41.

⁴³ А. Загајевски, „Ода мноштву”, *Ода мношћиву*, 20.

⁴⁴ Т. Крагујевић, „Пут у стварност, 21. век”, *Сабраносћ*, 200.

Поетичко одмеравање између Тање Крагујевић и Адама Загајевског многоструко је и вероватно да надилази оквири овог рада, који је изнео неколико основних аспеката. Српска песникиња је својим есејима једним делом осветлила поетику пољског песника, али и понудила кључеве за читање њене поезије. Пажљиво је бирала песме које могу да рефлектују главне поетичке карактеристике Загајевског, заинтересују читаоце и буду адекватан аргумент за њена запажања. Свест о песми, метапоетички слојеви и аутореференцијалност највише јој привлаче пажњу, а Загајевски се потврђује значајним да се иоле разуме њен сложен и рафинисан однос према сферама видљивог и невидљивог, Апсолуту, „спојевима стварности” и спознаји оног Ја које се, како каже у есеју „Писац је усамљени путник”, може сазнати тек када се види Други. Зато у песми посвећеној Загајевском управо у њему препознајемо тог Другог: „Други те прима. // Само у Другом је спас”.⁴⁵

Др Јелена Ћ. Марићевић Балаћ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
jelena.maricevic@ff.uns.ac.rs

⁴⁵ Т. Крагујевић, „Сунчани сат”, *Фрактали*, 76.

ЛАЗАР БУКУМИРОВИЋ

КОСМИЧКИ И ТЕХНОЛОШКИ ПОСТХУМАНИЗАМ ТАЊЕ КРАГУЈЕВИЋ

САЖЕТАК: У раду се мапирају кључна поетичка чворишта нове ауторкине фазе, започете збирком *Од свејлосџи, од љрашине*, све до збирке *Корице за оглазећи љлас*. Рецентне збирке се посматрају као кохерентна целина која тематизује крупне друштвене промене у двадесет првом веку. Као кључне одлике новог миленијума препознају се технолошки развој, чија је кулминација откривање дигиталне реалности, и рапидна деперсонализација. Својим радом желимо да понудимо једно могуће читање поезије Тање Крагујевић, у ком акценат стављамо на изналажење решења за регенерацију човечанства.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Тања Крагујевић, постхуманизам, хуманизам, технологија, наука, поезија

У белешци о песникињи на самом крају збирке *Extravaganza* налази се напомена о контексту песничке књиге у дотадашњем опусу Тање Крагујевић. Она, наиме, заједно са претходно објављеним збиркама *Од свејлосџи, од љрашине* и *Ефекаџи лејџира*, чини „својеврсну поетску трилогију, песничку анатомију новог доба – преласка из двадесетог у двадесет први век”. Средишња тема песничке трилогије биће заступљена и у осталим ауторкиним збиркама поезије, у знатно мањој мери у *Корони*, објављеној између *Ефекџа лејџира* и збирке *Extravaganza*, да би јој се потпуније и заокруженије вратила књигама *Фракџали* и *Корице за оглазећи љлас*. Својеврсно петокњижје, изузимајући и формално и тематски различиту *Корону*, представља кохерентну и заокружену целину из које се може ишчитати песникињина концепција савремености, започетог трећег миленијума. У новој поетичкој фази Тања Крагу-

јевић не раскида уопште са својим истанчаним лиризмом, специфичним стилем који одликује ломљење синтаксичких целина на најмање могуће делове, на „фрактале”, ни са својим уобичајеним мотивима, већ им даје ново значење и другачије их функционализује. Најпрецизнији опис такве поетике дао је Славко Гордић у поговору збирци *Extravaganza*: „Призори и њихови махом безимени актери као да чине пренасељеним свет ове поезије, при чему тој кипућој бујности упадљиву меру живости придаје готово неисцрпна енергија асоцијација.”¹ Обезличени урбани и конзумеристички свет постаје ризница из које ауторка бира песничке слике како би објаснила препознатљивим исповедним тоном своје унутрашње стање у новом времену. Упркос променама, њена позиција у односу на стварност остаје непромењена, односно ни у новој песничкој етапи „није суштински битна разлика између интроспективног и појавног, између унутрашњег и оспољеног”.²

Ново време, ако није променило ауторкино место у стварности, јесте променило стварност. На трагу традиционалне поделе света на божанско, људско и демонско, Тања Крагујевић ће понудити демитологизовану, али и даље трипартитну визију света у којој ће ипак у траговима црте симболичког и вредносног схватања првобитне структуре и даље остати видљиве. Божанско ће се у њеној поезији заменити, мада не у потпуности, космичким, које ће се са остатака метафизичког проширити на новооткривена и новоосвојена астрономска просторства. Демонско ће сменити технолошко, неорганско и артифицијелно, у најширем смислу, оно створено људским деловањем, које ће, упркос томе што је у вези са предметним светом, сачувати свој негативни предзнак. Хуманистички принцип, оличен у средишњем слоју осе света, у песникињиној поетској визији ће остати угрожен, што својом немоћи и ништавношћу пред космичким размерама стално растућег космоса, тако и својим ослањањем на технолошки напредак и немогућношћу да неконтролисани индустријски напредак заустави. Да би се људско очувало у постхуманој и постиндустријској стварности, песникиња га повезује са природом од које се у великим градовима дистанцирало. Како не може повратити већ нарушену симбиозу, човек у песмама Тање Крагујевић у најдословнијем смислу треба да учи од природе како би могао да опстане. Оно што је фундаментално човечно песникиња не проналази у аморфној маси људи коју сва-

¹ Славко Гордић, „На граничним пољима”, у: Тања Крагујевић, *Extravaganza*, Чигија штампа, Београд 2019, 145.

² Бојан Ђорђевић, „Рецепција раних песама Тање Крагујевић”, *Поезија Тање Крагујевић: зборник радова*, ур. Мирјана Станишић, Задужбина „Десанка Максимовић”, Београд 2017, 30.

кодневно среће, већ у свом истанчаном осећању пројектованом на биљни и животињски свет.

Иако се чини једноставном, троделна организација песничког света Тање Крагујевић веома је разуђена и комплексна. Успевајући као и у својим ранијим песничким књигама да балансира развијеним комплексом мотива, у својим рецентним збиркама она ће моћи да око три мотивска језгра (свемир, природа и технологија) створи разгранату мрежу симбола, толико промишљену и мисаоно разрађену да ће у њеној поезији бити могуће певање о безмало свим аспектима савременог живота. У стилски ефектном, економичном, али опет лексички раскошном стиху песникиња ће моћи да пише и о инстаграмима и селфијима, и о скелама и роботима, и о ружама и лептирима, тако да њена стварност не поприми одлике гротеске. Тања Крагујевић уосталом и не пародира и не валоризује реалност, већ богато и готово скрибомански документује своја унутрашња стања преломљена кроз призму спољашњих дражи.

Три сфере објективне реалности се међусобно мешају и допуњују. Да би се разумео њихов узајамни однос, треба најпре разумети природу сваке од њих. За домен космичког везују се најчешће мотиви астрономских тела (планете, галаксије, астероиди) и физичких релација и сила међу њима. Они су у најтешњој вези са технолошким и научним достигнућима. Тако „На данашњи дан. / Те 2006. Збило се нешто / крупно. Откривена је / најмања планета” („Роман речи или: Догодило се на данашњи дан”, *ЕЛР*). У освојеном свемиру налазе се и „безимене космичке станице” („Тампон зона”, *ЕЛ*). Земља је такође приказана као свемирско тело, а пут тек као „грумен планете” („Тампон зона”, *ЕЛ*). Ипак, тај космос је и даље геоцентричан, или би бар требало да буде, како би био и антропоцентричан и како би блато остало „астрални / океан суштине” („Далеко иза брега”, *ОСОП*). Покушаји да се свемир разуме из људске перспективе често су безуспешни због непрегледне и необјашњиве природе универзума: „Можда то није друго / до глас тамне материје. // Силе. Која је надлежна / за настанак космоса. // Реликт великог праска” („Екрани”, *Ф*). Таква помисао песникињи је сувише апстрактна. Да би објаснила космос, она користи релације карактеристичне

³ Због веће прегледности приликом цитирања стихова у загради ће бити наведена песма из које је цитат преузет, а затим и збирка којој песма припада. Скраћеницом *ОСОП* означена је збирка *Од свећлости, од љрашине* (Уметничка академија Исток, Књажевац 2014), са *ЕЛ* збирка *Ефекај лейтира* (Културни центар Новог Сада, Нови Сад 2016), ознаком *К* је представљена *Корона: мале љесме* (Чигоја штампа, Београд 2017), *Е* представља збирку *Extravaganza* (Чигоја штампа, Београд 2019), *Ф* збирку *Фрактали* (Чигоја штампа, Београд 2022), док је скраћеницом *КЗОГ* одређена збирка *Корице за одлазећи љас* (Књижевна општина Вршац, Вршац 2022).

за људска бића. Као да су живи организам, „Рађаће се / млада јата галаксија” („Прислушкивачи”, *КЗОГ*). Планета „сасвим налик земљи” постаће „Њена далека сестра” („Роман речи или: Догодило се на данашњи дан”, *ЕЛ*), а њено постојање песникињи је релевантно само због тога што „На њој кажу. / Могућ је живот” („Зоне”, *КЗОГ*). Шире посматрано, на астрономске ће појаве, када их не буде могла антропоморфизовати, гледати као на друга жива бића, рецимо птице: „Док најдаље галаксије. Лете у јату” („Сјај”, *КЗОГ*). Космичко је тако, парадоксално, у објективној стварности један од разлога дехуманизације, док је, с друге стране, у мислима лирског субјекта космос простор на ком може започети нови живот коме ће човек остати мера.

Иако и даље местимично постоје, богови и анђели више не пребивају на космичким висинама, мада је свемир сачувао понешто од својих дивинификованих особина: „Дивљи. Несазнатљиви свемир” („Тамо”, *Е*). Они се налазе или у природи, или су и они премештени у освојени дигитални простор: „На којима чујем преко малих / слушалица. А чак и без њих. / Анђеоске гласове” („Шкрипа”, *Ф*). Технолошки напредак, чији је најдаљи домет стварање паралелног, дигиталног света, учиниће да се хијерархија међу сферама изгуби. На тај начин се божанско десакрализује, а људско се дехуманизује. Да би описала стање прелаза из физичког у дигитални свет, при ком се дешава умножавање, Тања Крагујевић ће се служити вишезначношћу речи. У једној од централних песама за разумевање нове ауторкине поетике, „Испод крошњи” из збирке *Од светлости, од ирацине*, у једном строфоиду песникиња ће маестрално у две речи објаснити међусобно преплитање божанско-космичког и дигитално-технолошког: „Тражимо да нам иконице / сада саопште исцрпно / и са што више детаља / када је рођен и је ли жив / Гутенберг. Има ли Галаксија”.

Прва вишезначна реч јесу управо иконице, које у исто време представљају и сакралне репрезентације божанског, али и ознаке дигиталних фајлова. Да реч није употребљена само у свом другом значењу како би остатак песме у ком се експлицирају друштвене мреже и претраживачи могао да алудира, говори у прилог и употребљени глагол „тражимо”, који не алудира само на интернетску претрагу већ и на захтевање, један вид мољења и пострелигијског дијалога са оностраним, које више није из сфере религиозног. Само „саопштавање” које иконице треба да изврше алудира и на божанску објаву и на свезнајућу личност. Још једном, да би разумела нову стварност, овога пута дигиталну, песникиња ће нужно морати да користи већ познате обрасце и метафоре којима ће дати ново

значење не негирајући у потпуности претходно. Да је песникиња свесна да се обрела у новом веку и да не може говорити о дигиталном искључиво као о религијском, сведочи последњи стих, где је реч „галаксија” такође употребљена да означи како Гутенбергову галаксију, нови индустријализовани начин читања и писања који је и довео до појаве нових иконица, тако и галаксију као стварно небеско тело над којим је антички човек био фасциниран. Њена реторичка мисао о самом постојању галаксија такође је двојака. На првом нивоу, она размишља о будућности писане књиге, о папиру и о слову, које је такође један од њених централних мотива. С друге стране, то питање је елегично над човечанством које она више није у стању да препозна. Само питање да ли је Гутенберг жив може се тумачити не као баналност, већ као промишљање о томе да ли је хумани принцип и даље присутан у свету или је нестало захваљујући свом изуму. На другом ће месту, без икаквог оптимизма који је у првој збирци са знацима нове поетике присутан, одговорити сама себи: „Где већ си уписан. / Као иконица” („Роман мисли”, *ЕЛ*). Дигитална будућност човека разуме се као његова неизбежна судбина.

Свет у ком је очигледна технолошка превласт постаје дистопијска стварност која све мења. Светлост постаје неонска („Звезда, изнутра”, *Е*). Ходање се мења путовањем негативно вреднованим превозним средствима која се тумаче као незаустављиви механизам насумичног одвођења и довођења људи: „Јер шетам и данас / пероном где ми је давна / железница доводила оца” („Похвала пута ка планини”, *Е*). Реално и дигитално се мешају у виртуелној стварности: „Загледане у пристижући град / на електронској мапи крај / волана. У изненадног / запањујуће стварног јелена” („Савршенство краја”, *ЕЛ*). Повремени упливи реалног у дигитално честа су тематска језгра око којих песникиња гради песму, која постаје документ да природно и хумано и даље постоје. Међутим, доћи ће до фундаменталног мењања човека у новом веку. Људско тело ће попримати одлике машине и песникиња ће почети да носи „Срце / трактор” („Енох, међу секундама”, *ЕЛ*), мада не олако и резигнирано: „олдтајмеру срца. Што не даје се / лако” („Савршенство краја”, *ЕЛ*). Такво тело мораће да испрати рапидну убрзаност којом се технологија развијала од Индустријске револуције. Ужурбаност постаје хронично људско стање коме се ни песникиња не може супротставити, колико год покушавала. Соларни пуњач, савршена метафора технолошке експлоатације небеског и природног, „истопио му се у брзини” („Соларно огледало”, *ЕЛ*). Време постаје „попут / ветропаркова. Заведено / на кружни пут. Врти се. / Попут

ротирајућих кула” („Оно што недостаје”, *ЕЛ*). Технолошка ужурбаност проширује се не само на човека, сведеног само на исказ: „Журим” („Без збогом”, *Е*), већ и на освојену божанску сферу: „Задихани анђели. Што трче” („Имагинаријум суза”, *Е*). Журба и потреба за брзим превозним средствима имају исти узрок као и опадање вредности и осећај смака света: „Док путујем електричним / возом. Циком апокалипсе. / И носим писмо палих анђела” („Енох, међу секундама”, *ЕЛ*). Брзина се и формално приказује све испрекиданијим стихом, који је некада представљао „задиханост ходања узбрдицом”,⁴ а сада и дигиталну фрагментарност и другачије узроковани губитак даха. У аутопоетичком исказу, песникиња објашњава разлоге својих синтактичких маневара: „Ломим речи. До сићушног. / Моћног. Магнетног поља” („Ефекат лептира”, *ЕЛ*). Тражећи у речима њихову атомску снагу, она уз помоћ поезије преиспитује саму супстанцу од које је материја изграђена и силу која космос држи на окупу.

Ужурбаност доводи до постхуманог укидања времена и стања трајне савремености, где не постоји ни сентиментална прошлост, ни будућност која се може испунити надом. То време је опонирано другом „заувек-веку” („Стрела”, *Ф*). Живот без успомена и жеља још један је вид потпуне дехуманизације проузроковане сталним унапређивањем и ажурирањем дигиталне стварности. „Вртоглавица” постаје дијагноза човечанства осуђеног да живи „Без сродства. Генезе” у времену где је „Све је само заувек сада” („Вртоглавица”, *ЕЛ*). Човек тако губи и свој однос са заједницом, којом се песникиња труди да објасни чак и односе између астрономских тела, и бива безнадежно индивидуализован, отуђен од хуманог принципа који га може спасити. Поигравајући се још једном вишезначношћу, Тања Крагујевић савременог човека лишава и постања, прошлости, породице и рађања, али и Постања, његове библијске везе за божанским које је могло, за разлику од свезнајуће иконице без људског обличја, да објасни његово место у свету.

Занимљиво је напоменути да је песникиња пандан постхуманом и постиндустријском свету испрено пронашла у постмодерној књижевности, односно у њеним зачецима. Дигитално премрежавање постаје еквивалентно интернеткстуалним везама које ауторка успоставља. Овде ћемо указати само на две. Прва је веза са Иваном В. Лалићем, кога на више места директно цитира. У нарушеној равнотежи „страсне мере” једино решење јесте повратак природи, учењу оног „што свако стабло зна” („Бонсаи”, *ЕЛ*). Везе са Лали-

⁴ Славко Гордић, „На граничним пољима”, 146.

ћем и интерпретативну могућност новог читања „сметњи на везама” уочила је Слађана Илић читајући Лалићеву метафору код Тање Крагујевић као ситуацију где „Услед дигитализоване стварности, у механизованој какофонији нико никога не чује”.⁵ Немогућност дијалога у новој песничкој фази постаје још једна од средишњих тема, а глас, један од брижљиво разрађених мотива, постаће истовремено и безлични, ауторитативни глас машине и топли, нежни људски глас који лирски субјекат тражи. Друго повезивање технологије и литературе налази се у песми „Да не помињем зделе” (*ОСОП*), у ком се у новом веку могу „Слати СМС поруке / Елиоту. Да каже колико је / прошлост увек у садашњости. / Колико у будућности”. Алудирајући на почетак Елиотове песме „Бернт Нортон”, песникиња иронизује филозофско тумачење концепта времена и његове још увек постојане троделне поделе на прошлост, садашњост и будућност, колико год се оне мешале, замењујући га већ објашњеним стањем непролазне савремености.

Непостојање прошлости у дигиталној сфери вршиће утицај и на човека, константним терањем да се његово памћење избрише. Тако је свемир, којим је технологија завладала својим телескопима и свемирским станицама, постао „У избрисаним / димензијама времена и простора. / Које одбљесне ипак. Скривена. / Дубока Меморија” („К(р)ишобран”, *Е*). Песникињина вера у постојање фундаментално безбедне а опет избрисане меморије није ништа друго до манифестација њене непоколебљиве вере у хуманизам, чак и у оном времену када андроид „Не тражи од мене ништа. / Месечну уплату. Пуњач. / И редовно брисање меморије” („Двадесет први век”, *Е*). Ропска позиција у односу на технологију не чини се толико страшном, већ се чак чини и необавезујућом, упркос огромним жртвама, од којих је највећа прошлост у којој је хумано садржано. Песникиња нема на уму, пишући о забораву, епску димензију заборављања историје. Како смо већ напоменули, њена једина стварност је унутрашња и стога се она боји да заборави „Школски оркестар. Путне / списе догореле у мојој / крви. Лосион за летња / и зимска сунца. Албуме. / Сувенире. Мора и копна. // Јер пуна сам меморије” („Вода”, *ОСОП*).

Губљење памћења води и ка десензитизацији. У двадесетпрво-вековној виртуелној стварности тело постаје сувишно и не може се потврдити у дигиталној савремености: „На ничим / верификоване груди” („Партнер, партнерка, љубимац”, *Е*). Песникиња ипак и даље привилегује несавршеност људског тела и његово старење

⁵ Слађана Илић, „Испитујући разлике”, у: Тања Крагујевић, *Фрактали*, 129.

и пропадање, иако „и безболно / може се. Дигитално. / Изградити идентитет” („Роман речи или: Догодило се на данашњи дан”, *ЕЛ*). Тако се и „треће доба”, наслов првог циклуса збирке *Фрактали*, може амбивалентно тумачити и као старост којој се лирски субјекат приближава⁶ и као деперсонализовани трећи миленијум који не припада никоме („Чији је миленијум”, *ОСОП*).

У том смислу, збирка *Корона*, управо због својих разлика у односу на других пет збирки, може расветлити шта песникиња разуме као хумани принцип у постхуманом свету. Екскурс у новој поетичкој фази, са чак и другачијим формалним одређењем збирке у поднаслову – „Мале песме”, *Корона* је „загледана у свет детињства и завичаја”.⁷ Чак и својом организацијом, збирка конципирана као неке из ранијих песничких етапа, *Словочувар* и *словочуварка* или *Писмо на кожи*, као „каква поема или лирски дневник”,⁸ *Корона* је у знаку поетичког повратка. Повратак природи и прошлости јесте и повратак припадању и стабилнијем идентитету. Не чуди стога што се и мотивски комплекс ове збирке углавном своди на мотиве пореклом из природе. Завичај, простор који човека заиста чини човеком, делује лековито на житељку „Великог Града” („55.”, *К*). Иако је са собом понела искуство мегалополиса и сазнање да „Све је већ исписано на негативу”, песникиња осећа примарно људску глад и задовоља се тиме што „Издробиш у млеку хлеб / од некад. У реч на усни речи” („11.”, *К*). Читава збирка је заправо апологија сличних тривијалности, хлеба, прошлости и разговора.

У природи песникиња види и могућност поновног почетка. И даље надмоћна, природа чини да технологија закаже. Тако се усред блата проузрокованог кишом не може возити бицикл и управо због тога лирски субјекат узвикује: „Треба ми то блато. / Земља после кише” („31.”, *К*). У природи се налази све оно што је технологија наизглед успела да избрише: „Јер сад разговарам / са малим богом. / Што сам је на ливадама” („Справа”, *ЕЛ*). Разуме се да је то подједнако и божанство и сама могућност разговора, јер су и говори већ нестали („Гласови”, *КЗОГ*). У прошловековним сујевејима, гром који представља симбиозу између природног и космичког и даље може бити толико опасан да лирски субјекат не жели да ризикује и у олуји је „На време / бачен мобилни уређај / из руку. Искључен фен за косу. / Из поплаве спасена мачка” („Меланхолични трагови”, *Е*). У тренутку када престане технолошка домина-

⁶ Слађана Илић, „Испитујући разлике”, 125.

⁷ Славко Гордић, „На граничним пољима”, 145.

⁸ Бојана Стојановић Пантовић, „Древна огледала од папира”, *Полијтика*, 18. 10. 2003, В4.

ција, природа и човек поново могу да успоставе суживот и тек се на том месту поново јавља људска хуманост.

Она је оличена како мотивима из сфере људске делатности (глас и додир), тако и флоралним (цвеће, највише ружа) и фауналним мотивима. Иако Зоран Ђерић, пишући о збирци *Ефекај лејџира*, тачно примећује да „у њеној поезији инсекти немају посебно место ни пажњу”,⁹ у потоњим ће збиркама и они добити, ако не централно, макар важно место. У збирци *Фракџали* ће им испевати и једну похвалу, заправо похвалу опстанку природног у дигиталном добу, насловљену управо „Бубе”. Завршни стихови инсекте, типично везане за микросвет и нижи слој, у поезији Тање Крагујевић веома позитивно вреднују и постављају на веома повлашћено место: „Хвала тим бубицама. / Што постоје. Под хладним / сводом интернет сигнала / јасно казују да тоpline има. / И где се може наћи”. Интернетски свод је, још једном, успело транспоновање библијског у дигитално ком је опонирана топлина, мотив који најбоље сублимише бројне аспекте хуманог. Такве су и „Топле зоне музејских књига. / Пробуђених. Додиром. / На електронском екрану” („Где почињеш”, *Е*). И свемир је у хиперболи освојив „додиром. Удисајем” („Да сам рођена у доба маја”, *ОСОП*). Топло је све што има контакт са човеком, макар била то и грудва снега „Бескрајна / белина. Још топла. Од крвотока” („За снове”, *КЗОГ*). Крв је управо залог божанског у човеку и она је „Астрално / море. А не знам још увек нешто / тако просто. Куд одлази време” („Када не пишем”, *Е*). Иако метафорички виђена као технолошки изуми, срца и даље представљају „Звона васионе” („Зрелост”, *ОСОП*). Протицање времена повезује се имплицитно и са протицањем крви и са другим природним процесима, те се стога пролазност, која је у добу вечне савремености укинута, разуме као залог хуманизма. Чак је и уметност, ван дигиталних читача и робота, могућа и потребна само у свету који има прошлост и будућност: „Фикције / посребрене пролазношћу. / Патином наших додира” („Када не пишем”, *Е*). Одбрана хуманизма Тање Крагујевић у једном од својих аспеката је и одбрана уметности у постхуманом свету.

Уметност, првенствено поезија, неретко су репрезентовани флоралним симболима. Лирски субјекат песме „На пољу, некад” (*ЕЛ*) чита „влати. // Понеку научим писању”. У истој песми открива се космичка снага поезије и прочитане биљке постају „небеска трава”. Знатно смиренније, песникиња успева у својим лирским минијатурама да слави природу, уметност и божанско у њима правом

⁹ Зоран Ђерић, „Поезија као сеизмограф”, у: Тања Крагујевић, *Ефекај лејџира*, 159.

витменовском снагом. Врт ружа, из Елиотовог квартета на који је песникиња алудирала, постаје простор заједничког стварања: „Латике се растварају. Листају. / Читаш их. Понекад допишеш” („Кад дунеш”, *Е*). У истој песми уметност се ситуира у „заувек-век” и дају јој се атрибути непролазног: „Не опадају. Остају”. Најчешћа метафора уметности којом се ауторка користи јесте ружа, њен омиљени мотив и поетичка константа, која у себи од њених песничких почетака обједињује различите тематске комплексе у зависности од поетичке фазе. Њен песнички опус може се управо грубо одредити као испитивање „могућности руже”.¹⁰ У фази технолошког постхуманизма, ружа у једном од својих значења постаје синтеза хуманог, чији је уметност нераздвојиви део. Хумано се може сачувати само собом, односно у метафори руже и трња: „Браним. Ружу. / Браним се. Ружом” („Кад дунеш”, *Е*). Централни мотив развија се до нивоа идеје и постаје један уопштени концепт прошловековног хуманизма који песникиња памти и понавља како би га сачувала у својој пуној зрелости: „Јер ружа је Ружа. / Ружа. Ружа” („Контејнер, ружа”, *ЕЛ*).

Учестало, чак и претерано понављање може се симболички упоредити са сађењем цвећа које постаје метафора писања поезије. Верујући и бранећи стваралачки принцип који је заправо тек један вид људског деловања у свету, Тања Крагујевић верује у регенеративну моћ човечанства. Тако се у њеној поезији баштини заштићено место на ком су памћење, говор и поезија могући: „И ружа опет. / Једнако дивља и своја. / У предворју града” („Макадам”, *Ф*). Својим цикличним цветањем и увенућем, привилеговани цвет бива поистовећен са људским животом и песникиња слави „вечну пролазност руже” („Номинације”, *Ф*). Природно време, одређено својим крајем, у колективу и борби за право на хуманизам добија своју обнављајућу моћ: „Где расте стара бистрина. / Јер ту где трн је. Биће опет. Ружа” („Сабраност”, *Е*). Не треба ипак помислити да је оптимизам Тање Крагујевић безуслован и да је њен лирски субјекат сигуран у опстанак цивилизације у оном облику у ком га жели сачувати. Све више у новој дистопијској ери, периферија где је ружа посађена бива далека и збирка *Фракџали* завршава се у мутној даљини из које се песникиња мора запитати: „Јеси ли то ти. Моја ружо”. Њено непрепознавање хуманости бива све заостреније, а самим тим њена одбрана човечности постаје све силовитија. Таква апологија човечанства започиње ситницама, бубама, цвећем или додиром, да би се даље показало да се нежност и топлина фрак-

¹⁰ Драгана Белеслијин, „Сакупљајући латике руже”, у: Тања Крагујевић, *Ружа, одисеја: изабране њесме*, Завод за културу Војводине, Нови Сад 2010, 128.

тално шире до космоса и дигиталних облака. Свака људска интеракција начин је да се превазиђе технолошка равнодушност. У свету који тежи да постане потпуно безосећајан, прави чин храбрости представља застајање и опажање остатака људскости и, најзад, и само писање поезије.

Лазар М. Букумировић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
Мастер студије
aurelijano@uns.ac.rs

ЈОВАН ДЕЛИЋ

ИЗВОРНОСТ ЈЕ СВЕ

Ријеч на обиљежавању полугодишњице смрти
Милована Данојлића

Часни оци, даме и господо, браћо и сестре,

Честитам славу цркве у Ивановцима, задужбини великог пјесника, преводиоца и тумача поезије, бриљантног прозног писца и есејисте, сјајног публицисте Милована Миће Данојлића, који се 28. новембра 2022. године заувјек вратио у своје Ивановце, да почине крај своје цркве.

Тумачећи ријеч *задужбина*, Вук Стефановић Караџић је написао да је највећа задужбина начинити за живота цркву. И Милован Данојлић ју је начинио на видиковцу са којег пуца поглед на све четири стране по Србији. Али није мања Задужбина ни његово обимно, разноврсно и стилски узорно књижевно дјело, подигнуто на част и у славу српског језика. Зато ми чини част да се на овај свети дан, на празник цркве у Ивановцима, могу поклонити објема Данојлићевим задужбинама – цркви и књижевном опусу – у библиотеци која носи Мићино име, и рећи неколике реченице о Миловану Данојлићу као писцу. Радостан сам што вечерас говорим са драгим и младим колегама: професорком Валентином Хамовић, чије је радове велики писац високо цијенио, и научним савјетником Драганом Хамовићем, пјесником коме је Данојлић слао међу првима своје нове књиге на увид и оцјену.

Говорићу вам о мени најдражој Данојлићевој књизи *Балада о сиромашћиву*, о школовању душе, између осталог и због сродног животног и ђачког искуства, и због прилике да вам нешто из ње прочитам и тако приближим писца, али највећма због њене књижевне вриједности.

Дан је такав – црвени је празник, слава је – и прилика је да не могу пропустити један Данојлићев опис цркве, виђен очима младог гимназијалца, и поглед на цркву, дограђен доцнијим увидима. А ту су и његови неизоставни сељаци, савршено блиски мојим укућанима:

Неколико корачаја иза десног крила гимназијске зграде почиње црквена порта: угао школе, и истурени крај воћњака додирују се наслепо, без сведока. Школско двориште се, на том месту, завршава големим запуштеним дрвљаником, где су истоварени остаци грађевинског материјала, поломљене даске, разваљени трагачи и шут који се споро слеже у земљу. Пошто се црква, у новом поретку, сматра за непотребну и превазиђену установу, Гимназија се према њој држи као према нежељеном суседу. И то, несвесно, исказује и тим брдом отпадака и крша: то је све што је, у знак добросуседства, пред Божју кућу изнела! Од установа које су преживеле рат и преврат једино се религија не да осавременити ни упрегнути у кола Прогреса, а тренутно се не може ни укинути; нови управљачи су је препустили спором ишчежавању. У њу одлазе углавном сељаци, о већим празницима. Сељаци су одживели своје, власт их не рачуна ни у шта, трпи их јер их не може забранити ни укинути, као што и цркву, још неко време, мора трпети... Ко ме је до пуног живота и напредовања, тај поред црквене порте пролази као поред турског гробља; побожност јавно признају и упражњавају ретки појединци који су одустали од друштвеног успевања. Пошто сељачки свет ни у бољим временима, за време Краља, није учествовао у трци за положајем и платама, то и даље, по навици, иде у цркву: то је једино место у новој држави где је човек добродошао онакав каквог га је Бог дао.

Балада о сиромацију је „повест о школовању душе”, лирска, контемплативна, баладична прича, топла и иронична истовремено, дубока, јер проблематизује јединство личности, стилски бриљантна и емотивно често потресна, а са књигама *Месито рођења* и *Ослободиоци и издајници* могућно ју је читати и као трилогију.

У књижевности понекад не владају закони граматике, већ надграматике, односно „мјесечарске граматике”: унутар истог лика успостављају се два граматичка лица – Ја и Ти – и између њих се развија дијалог. Та два лица – мали и велики човјек – међусобно се огледају једно у другоме, како је примијетио Новица Петковић, па се цијела књига гради на тој унутарњој игри огледала. Овај наративни поступак вишеструко је функционалан: усклађен је с тематском равни књиге, успоставља дистанцу приповједачког ја

према дјетињству и доживљајном времену, и доводи у сумњу јединство личности.

Књига је пажљиво компонована: раздијељена је на двадесет двије нумерисане главе, уоквирене лирским, контемплативним, баладичним прологом и епилогом, који су штампани другачијим слогом и имају наглашену аутопоетичку и метапоетску функцију.

Простор се непрестано шири. Школовање душе је својеврсно путовање, поход у освајање „словесности”, и не види му се крај. Дјечак је одјеვენ у традиционално сељачко одијело, које је истовремено и својеврсна српска униформа, опремљен двјема торбама – једном за књиге и другом за храну – и традиционалном ужином, какву су прије два стољећа јели Карађорђе и његови устаници: проја, некад топла, некад хладна, а некад двапут смрзнута, комадић сланине, колико кутија шибица, и лук. Школарац је неко ко помјера и осваја простор.

Почело и средиште простора је родна кућа, родно село и школа у њему.

Сваки човек је свест простора у којем је прогледао и проходао. Географија му је мајка, Историја помајка, а окружење друго име за судбину. [...] Загњури се на дно океана, нестани међу рибама, нећеш замести траг, небо, под којим си дошао на свет, остаће ти у погледу, у начину повезивања видљивог и невидљивог.

Изразак из тога простора и његово напуштање праћени су страхом неизвјесношћу и траумом страдања. То је поновно напуштање материце, кидање пупчане врпце. То је раскид, а „сваки је раскид једно олако почињено убиство”; „раскид с местом рођења се, из дана у дан, повећава и продубљује”. Искорачење из простора додијељеног рођењем не може проћи некажњено, а може бити погубно по идентитет личности – прати га опасност отуђења и искоријењења: „Постоји ограда, и она се лако прекорачује, а кад је прекорачиш, упола те нестане”. Српско сељаче тражи спас негдје у свијету, у туђини, у нигдини. Велики поход се, на крају, може доживјети као промашај и заблуда, провидни успјех као стварни губитак, ситне побједи као велики пораз: „корен је, на крају, пукао и одбацио те у недођију; и сад си овде, у јаловој архитектури белосветске провинције; било где да си стигао, било би једнако глупо, да ниси покушао, још глупље; отргао си се, а са мношћу, никуд ниси стигао; покушали смо да обеснажимо најјачу тачку деловања земљине теже, ону у којој човек додирује родно тло; успевши, промашили смо; остаје нам да причамо [...]”.

Спас је једино у памћењу, у незабораву, у одбрани сопственог идентитета и аутентичности, у сопственом језику и култури, у причи. Наученим туђим ријечима се „ништа важно не може саопштити”; најкорисније су када нам омогућавају да искуства туђе културе и умјетности пренесемо у свој језик и у свој свијет. Ако нијеси заборавио, „пошто си сачувао оно што се имао, ниси на губитку”, иако си побјегао.

Зато је полазак „узбудљивији од путовања, путовање занимљивије од циља”. Потврђује се, на српски начин, старозавјетна истина да ко шири знање, шири и муку. Тако се прича о успјеху, учењу и одрастању показује као прича о опасностима одрођења, отуђења и искоријењивања. По томе је *Балада* дубоко наша, српска прича љута и болна.

Данојлићева проза је изразито чулна; она хвата слике и звукове, мирисе цвијећа, трава и распадања, додире прстију и длана с кредом и сунђером, али и незабораван, различит укус проје у дјечјим устима, зависно од тога да ли је дјечак једе свјежу или смрзлу, да ли је смрзла једном, па јој дјечак жвакањем враћа укус, или се неповратно скорела двоструким смрзавањем на зимским мразевима, да јој ни Карађорђеви устаници не би могли укус вратити. Пјесничка слика се често гради на ефектним поређењима која је очуђују, чинећи је незаборавном; дјечак који полази у школу је као ровка која излази из таме; цип скаче као зеље дупе; слово, које бјежи пред сунђером, бива дотучено на ивици табле као бува; јесен је као метларица; раширена, несашивена цока личи на птичурину; ваздух резе као сифон-сода; дрвета у црквеној башти чаме као болесници у санаторијуму. Воз је као хармоника а топлота је кућа усједелица, док онај коме је до слободе, мора се навикнути на хладноћу: „Слобода је широка и дубока као Галаксије; њена казалица је смрзнута грана која, од поноћи до зоре, удара у прозорски капак.” Дјечак је при поласку у нову школу заоштрен као оловка, Мајстор-Шпуцина умјетност шивења одијела је право чудо, а бриљантни су описи ствари: двију врста креда, офуцане табле и блиставог рама с председниковом сликом изнад ње и, нарочито, двају сунђера.

Риједак је писац који као Данојлић тако танано и, истовремено, интензивно доживљава природу. Као да његовог јунака једнаким интензитетом привлаче двије различите силе: природа својом разноврсношћу, загонетношћу, живописношћу, стихијом и чудима, и култура, својим редом и духовношћу. Повест о школовању душе тематизује природу и културу. У првих седам година живота „постојало је једно, и једно је било све, и био си, у сваком часу, цео и са целином”, а у школи се то „велико сањиво једно [...] раслојило

и ослабило; изделило се на поглавља, на бројке и називе, на основе граматике и математике”. Култура и школа разлажу, уводећи ред и систем у стихијност природе. Душа, по угледу на природу, „по-тајно сабира и заокружује”. Откриће идеје о незавршивости школовања и сазнања за дјечака је велика новост која привлачи и застрашује, баш као што, на свој начин, привлачи и застрашује и природа.

Дубоко одјекну појединости, наизглед споредне, које нагло и изненадно освијетле нашу традицију, па и природу наше културе. Дјечак се описменио на епским пјесмама, а из разговора укућана истрчава цијела ергела епских коња. Пламте слова написана црквеним мастилом од тинтане оловке „као цвет перунике после кише”, што асоцира на Вука Карацића и на његову тинту справљану од барута. Традиција наједном постаје ближа, живља, стварнија, кроз справљање мастила као домаћу радиност.

Повлашћено мјесто међу наставницима у повести о школовању душе има математичар Исак Кукић, који не признаје просташтво, продавање магле, лажи, већ им супротставља прецизност, културу и артизам, а у његовим устима језик добија позлату, па се „намах учини да је српски језик појава из реда племенитих метала, а не из њива, шума и задимљених кафана”. Данојлићев језик је великим дијелом из њива и шума, али је драгоцјенији од племенитих метала. Данојлић је у милости српског језика. Језик и поезија поново успостављају јединство између поезије и културе; „језик је као вегетација, прекрио земљину површину, његови слогови се распрскавају у ветровима, кишама, потоцима, у клокотању долапа и у витловима малих воденица”. Рођење у пјесму, кроз „флору језика”, јесте као рођење у маглу и снијег, баште и расаднике. Поезија и језик могу да обухвате све.

Књига о дјетињству је књига снохватица: „уђеш у сну, изађеш у сну, не памтиш кад си ушао, не видиш кад си изашао”. Дјетињство, према *Balada*, траје доживотно: „Уистину почиње тек кад прође, а довија се до краја живота, унатраг”. Балада је својеврсна похвала незрелости као изворности, као слободи пуног живљења:

У десетој, у педесетој, у сто педесетој, увек си на првим корацима. Дете је у дечаку, дечак у престрашеном младићу, младић у човеку-путнику, сви у књигописцу који сриче повест. Зрелост је опонашање обрасца зрелости, изворна је једино незрелост.

Balada нас увјерава да је могућ срећан spoj зрелости и изворности, чак и када је онај који је повест сачинио добрано одрастао, нарочито између педесете и шездесете, па чак када се смирио од

скитања и у родним Ивановцима, пред својом црквом, под земљу се преселио, потврдивши стихове Владике Рада:

Ће је зрно клицу заметнуло,
Ондје некад и плодом почине.

То је још једно поигравање историјом пред којом смо увијек зелени, а која у овој књизи служи као жив фон на којем титра приповједачева иронија.

Драги мој Данојлићу, ево ме у рођачкој посјети, а од Пивљана се ни под земљу не може утећи.

Морам да кажем у твом „месту рођења” оно што си Ти мени повјерио: да си поријеклом из Пиве и да су три сестре удовице, послије неког турског покоља, утекле у овај крај – Драгојла, Данојла и Станојла – и да је твоје породично предање потврда твога стиха:

Бежимо, јер увек од нечег некуд бежати треба.

Нека свога у и у гробу духа, поготову ако је Милован Данојлић, двоструки задужбинар: у цркви и у језику – цркви, саливеној од сувога злата.

Остао си велики, можда највећи, дјечак српске књижевности, који је измирио Шекспиров идеал зрелости и сопствени идеал изворности.

Изворност је све!

Ваљда ће ми Господ допустити да умјесто тебе попијем још коју прегршт воде са извора испод Пруташа, од које трну зуби између Петрова и Илинадне.

ЗОРИЦА НЕСТОРОВИЋ

МЈЕСТО ЗА ПРИЧАЊЕ – „ДНЕВНИЧКИ ОТКУЦАЈИ” ИЗ ДАНА У ДАН

(Миро Вуксановић, *Из дана у дан*, 1–7, Сабрана дела Мира Вуксановића, треће коло, Архив Војводине, Нови Сад 2024)¹

Има нечег необичног у првом читаачевом сусрету са седам књига Трећег кола Сабраних дела Мира Вуксановића. Јер, када их наслови изразом *Из дана у дан*, који као да је пренет из неког недељника или дневног листа, а потом унесе готово лирску ноту поднасловном синтагмом „дневнички откуцаји”, Вуксановић онеобичава и оно познато, свакодневно, садржано у наслову, и оно поетско, интимно, садржано у поднаслову.

И заиста, како најједноставније а прецизно, стилски уобличено а памтљиво, насловити своје дневничке белешке ако не употребом израза у којем постоји одређена доза формулативности и отуда универзалности. Управо формулативност одликује и насловну и жанровску одредницу као део поднасловне синтагме, односно и израз *Из дана у дан*, и атрибут „дневнички”. Онеобичавање проистиче из речи „откуцаји”, која се у читаачевој свести по неком аутоматизму одмах везује за два појма – ЧАСОВНИК и СРЦЕ. Тачка њиховог сусрета је појам ВРЕМЕНА, које се у спољашњем, општем смислу мери секундама, минутима, часовима, данима,

¹ Реч на представљању Сабраних дела Мира Вуксановића у Огранку САНУ у Новом Саду, 2. априла 2025. Напомена: део наслова који гласи *Мјесто за причање* представља парафразу дела 556. стиха *Лажној цара Шћейана Малој* Петра II Петровића Његоша из реплике игумана Теодосија Мркојевића, која гласи: „Ако није мјеста за живјење, / А оно је мјеста за причање: / Причање је души посланица, / Ка тијелу ваше гурабије, / Па јошт какво те какво причање, / Из кога ће наша покољења / Вјечну силу душевну сисати” (ЈЦШМ, II, 8, 555–561).

седмицама, месецима и годинама, а у унутрашњем, појединачном, упосебљује откуцајима срца као мером трајања нечијег живота. Проток времена одједном добија и своју аудитивну димензију јер га означавају звуци, било да долазе споља као откуцаји сата, било да их осећамо изнутра као трептаје бйла. И тек ту, сликовито речено, можемо да ослушнемо извор онеобичавања. Јер, док се дневничко ослања на формулу *из дана у дан*, односно равномерност и неумитност у једноличном протоку времена мерљивог часовником, дотле *оѣкуцај* подсећа на неравномерност, убрзаност или успореност, застајкивање, поскакивање, произвољност у току који је условљен мисаоним или емоционалним одговором на какав спољашњи или унутрашњи подстицај.

У том смислу Вуксановићев уводни текст у ово седмокњијке треба разумети као поетичко-идејну пролегомену његових „дневничких откуцаја” састављену од десет кратких прича. Јер, његов симболички потенцијал проистиче из пишневог отпора сваком спољном омеђавању времена и признавања само оне мере коју времену даје човек сѣм. Када описује одређене догађаје од детињства до тренутка када исписује свој уводни текст „(Недеља, 24. март 2024, 16⁴³)”, а који су значењски означени ФОТОГРАФИЈОМ и РУЧНИМ САТОМ, Вуксановић супротставља лично време и унутрашњу вредност сваког појединца овековечености тренутка фотографијом и спољном значају који сат као симбол престижа доноси ономе на чијој руци мери време. И фотографија и сат као симболи престижности и посебности анулирани су аутентичношћу посебне егзистенције. Јер, и фотографија и сат сведоче о некој величини оних који су са њима у вези. Али ко одређује и потврђује ту величину? Тачније, одакле долазе потврде те величине? Споља. Зато наш писац показује отпор према томе јер нису важни ни фотографија ни сат – важан је онај који мери време и који успоставља начин на који се време мери. Све наметнуто, прописано споља, Вуксановић одбацује зарад унутрашњег мерења времена. Јер, у његовом свету његово је и време. А оно тече како он живи, а не како други желе да живи. Отуда су записи дана, датума и сати показатељ успостављања новог времена које важи само у микрокосмосу самог писца. Зато он при крају те своје пролегомене најпре напомиње:

Могоа сам себи да купим сат, могу то да учиним и сада, кад год било, али сам сигуран да то нећу урадити. После оноликих гледања у туђе сатове кад сам био млад, од првог сликавања па редом, после свих година са поклоњеним ручним сатовима, толике чини су на мене пале да не бих ни по коју цену себи купио ручни сат.

Од чини ми се чини да би ми то био крај, да не бих ниједан откуцај таквог сата издржао (10–11).²

А затим, у завршном ставу, уз образложење зашто ништа у својим „дневничким откуцајима” након толико година од тренутка њиховог настајања није желео да промени, писац истиче: „Не знам да ли је број записа тачан. Понекад сам их понављао, понекад прескакао, али ништа у том поретку нисам хтео да мењам. *Ако бих то дирао, осећао бих да сам себи сачи за руку куйио*” (11; наше подвлачење).

Пред нама је по много чему врло необичан дневник који је Вуксановић водио од 9. јануара 2000. до 31. децембра 2003. Ни пре његовог почетка, ни након његовог завршетка његова рука није забележила ниједан дневнички запис. „Дневничким откуцајима” предочене су четири године пишевог живота. Писац је са нама поделио својеврсни емоционално-мисаони кардиограм својих 49 месеци на почетку другог миленијума које је у композиционом смислу распоредио следећи одређени ритам МОЗГА и СРЦА као две силе које – костићевски речено – у сваком човеку различитим поведима увек воде „страховит бојак ко бесни олуј и стари храст”. Јер, нити су у свакој од седам књига дневнички откуцаји на истом месту почели, нити су се унутар тих књига настављали један за другим у секундама, минутима, сатима, данима. Било је и прекида, било је и застоја, било је и дуплих откуцаја и прескакања, било је и шумова. Посматрани у целини започели су у подне 9. јануара 2000. а завршили су се пред поноћ 31. децембра 2003. Све непарне књиге почињу зими (прва, трећа, пета и седма), једна у пролеће (друга) а две у лето (четврта и шеста). Само последња књига, седма, обухвата годину у целини, а претходних шест доносе записе у распону од четири месеца у првој књизи, а затим од седам месеци (у другој, трећој, четвртој и шестој књизи) и шест месеци (у петој књизи). Две књиге (трећу и седму) отварају записи забележени у јутарњим сатима, две они записани у подне (прву и четврту), а највећи број књига, три, отварају записи означени вечерњим или ноћним сатима (другу, пету и шесту).

Колико тачно има записа? Свакако више од 4602, колико их је бројевима означено, јер писац на више места свесно дуплира број записа и о томе оставља траг. Не исправљајући бројеве у тре-

² Наводе из књига трећег кола Сабраних дела Мира Вуксановића доносимо према броју којим је „дневнички откуцај” забележен и/или према одредници времена записивања као ознакама које је дао сам писац, а место навода из уводног текста у седмокњижје *Из дана у дан* одређујемо бројем странице у загради након навода.

нутку када се определио да своје дневничке записе штампа, писац експлицитно показује да није желео да у њима било шта мења, те стога на већем броју места читамо ознаке „опет” или „поново”, или, као у следећем примеру, „656. (омашком изостављен број 655)”. Но, поред тежње да не уклањањем ових одредница потврди да у записима није ништа мењао, писац истовремено открива да је у корену његових „дневничких откуцаја” заправо ИГРА СА ВРЕМЕНОМ. Тако у запису 2402. читамо:

Календар. Имам га на столу, у пепељари, исправљеног, на премотавање, у њему се виде бројеви за три месеца, у правоугаонику. Често гледам у те бројеве у њихов црвени ред на крају, уз десну ивицу, који бележи недеље. Непријатно ми је док гледам дан претворен у број, ноћ претворену у поглед, све у тренутак, у брзину времена. Одавно сам разумео како ништа није хитро као време и одавно нисам од тога разумевања себе измицао, јер нема вајде, ништа ми не помаже, бива шта бива, али видим сасвим лош наставак свега — дани пролазе све брже, све су празнији, време је све неодређеније, грубље. 22. VIII 2001, 8:45.

У питању је отпор према пролазности времена и човека у времену. Свест о пролазности времена додатно је обременењена спознајом његове безсадржајности и истоликости. Ако је све једно исто и ако све личи једно на друго, онда као да време баш тим својим протицањем показује своју безсадржајност. Да би се ток времена осмислио, само време треба да буде испуњено догађајима, и то не било каквим, већ онима који времену дају садржај, којима време добија на аутентичности. Тек захваљујући својој аутентичности, појединац може укинути пролазност. Јер, како каже велики српски песник: „Кратак је живот ко сан, дела су вечита тек.” Границе у времену и укида и поставља човек својим осећањем, мишљу, делом.

Послушајмо шта Вуксановић бележи 2. XII 2001, у 17:55 под бројем 2711:

Како би штиво било ако бих редовно, из дана у дан, уносио описе шетњи, читања, разговора, усмених и телефонских, породичне и рођачке расправе, тајне и јавне послове, све! То би био покушај да се достигне немогућно, да се „преслика” живот, да се пресује (као у хербаријуму лист) сваки дан и свака ноћ, да се не затури ништа различито. Али, овде, код ове речи ваља стати. Смисао писања јесте у различитости. Ако је све исто, као што су нам дани исти, ако се дешава данас оно што је било јуче, онда нема сврхе, нема смисла да се такви догађаји описују. Тако би се дуплирала монотонија, тако

би се увећавала досада, тако би се још више умарале речи. Зато покушавам да одвојим понешто различито, а видим да је све што долази сваког дана сличније ономе што је прошло. Заборавио сам главно: исто се може рећи на сјасет начина, а ја једино могу рећи на само један начин.

Ако „ја једино могу рећи на само један начин”, онда није реч о реалистичком огледању живота у дневничком запису, мимезису, већ о преосмишљавању живота. Тачније, живот није оно што се мери откуцајима часовника, већ откуцајима срца и мисли које рука која пише (сасвим у складу са романтичарским разумевањем надахнућа) једноставно преводи у писани облик остављајући – опет костихевски речено – запис о заносу као стању између сна и јаве, и то не док он траје, већ тек кад прође. Али то што је записано мора бити суштина онога што се тим записом осмишљава. Мора бити суштина живота самог кад већ не може бити сâм живот. Насупрот веристичког добијамо симболичко огледало.

Веома често писац доводи у везу појмове СВЕТЛОСТ и РЕЧ, а њихова синтеза посебно добија на значају у његовим аутопоетичким и поетичким „дневничким откуцајима” („2052. Опет ми чиста светлост долази у свеску. Опет ми недостају речи да ту светлост кажем. Реч је светлост. То сада најбоље видим. 2. IV 2001, 8:52”). Јер, потпуно у духу романтичарске концепције посматране очима писца модерног доба, стварање се препознаје као ново рођење индивидуе, а сâм чин писања као онтолошки. Док пише, писац живи и управо то што остаје као „дневнички откуцај” има статус његовог стварног живота. Тај живот настаје осмишљавањем оног живота чије се време мери сатом. Он добија свој извор, своје место, своје време, свој смисао тако што догађаје из реалног живота провлачи кроз неко конкавно огледало пишчевог мозга и срца. А реч, као запис тог стварања, добија онтолошки карактер јер тек оно што је записано постоји у том новом, осмишљеном животу. То је, сликовито речено, Вуксановићево „мјесто за причање”.

Записи у седам књига *Из дана у дан* обухватају догађаје, мисли и осећања који су обележили пишчеву свакодневицу током четири године његовог живота. Размишљајући о феномену времена у његовим дневничким откуцајима, пред нама је стално лебдело питање зашто су издвојене баш те четири године. Зашто је баш тада решио да бележи „дневничке откуцаје”? И зашто то бележење траје само четири године? У својој причи о ручном часовнику који никада није сам себи купио нити намерава да то учини, као поетичкој пролегомени која симболички отвара седмокњижје „дневничких откуцаја”, Вуксановић о томе не говори много већ кратко

указује на случајност иза које стоји провиденцијалност односно нужност да записивање „дневничких откуцаја” отпочне.

У тренутку када почиње да бележи своје „дневничке откуцаје” Вуксановић има 56 година, а њихово писање окончава у својој 60. години. У целини их објављује када има 80 година. Међутим, у годинама које том објављивању претходе, наш писац је издвојио одређени број записа и штампао их као две издвојене тематске целине – *Повраћак у Раванград, биографске приповестии с њолоћом и њисмом својих ликова* из 2007, чије је допуњено издање изашло 2016. и *Бројчаник, љућојисни дневници*, штампан 2021. Први објављени делови ове целине, посвећени Сомбору као месту бројних Вуксановићевих егзистенцијалних и професионалних радости и туга, излазе на светлост дана четири године након свог настанка и у свом прерађеном облику прерастају у прави роман о Сомбору. С друге стране пак аутобиографски записи под индикативним насловом *Бројчаник* посведочавају итинерер пишчевих путовања по свету, начин на који је тумачио своје сусрете са другим културама и обичајима, али и откривао истине о себи и менталитету и култури свог народа. Сви „дневнички откуцаји” у тој тематској целини задржавају свој редни број који им је писац доделио унутар свог дневника, који је, подсетимо, у том тренутку још увек необјављен у интегралном облику.³ На тај начин је открио да такав дневник постоји.

Овај моменат је важан за само настајање дневничких записа. Јер, дневник је увек израз затајености и апсолутне приватности без обзира да ли је реч о његовој књижевној или документарној врсти.

[...]: аутор води дневник из личних разлога и за личну употребу, само за себе, и при томе нема у виду његово објављивање. За разлику од писма, које такође представља документ за личну

³ Заметак идеје о објављивању путописних „дневничких откуцаја” представља 2681. Вуксановићев „дневнички откуцај”, настао двадесет година пре појаве *Бројчаника*: „Прочитао сам сваку белешку, од оне вајмарске до малопређашње, берлинске. Још ми је све неокрњено и живо, још сам у свему, још није стигла замена, па сам, ваљда зато, први пут помислио да би требало из мојих двогодишњих записа, свакодневних, одабрати овај сноп из Немачке, у њој написан, и објавити га. Не знам зашто би то требало учинити и коме би то било занимљиво, али сам, ето, на то окренуо мисао. И дошао ми је наслов за овдашње записе, који би, тобож, ишли под бројевима, од 2635. до овог, 2681. по реду, од почетка писања, да се види извадак, да све буде аутентично, са местом писања, датумом, сатом и минутом, првом руком написано, без исправки и подешавања, као покошена трава да остане, да се ниједан откос не преврне. А наслов би био Дојчиране белешке с пута. Допао ми се кад је дошао, а сада, написан, делује наивно, претерано тачно, али и непримљиво. Нека га овде. Хтео је да дође. Зашто бих га гонио? Не гони ни он мене. Наслов је наслов. И ништа више. Берлин, 24. XI 2001, 22:22.”

употребу, дневник никоме није упућен и у његову структуру није уписано очекивање одговора. Сваки лик коме се аутор обраћа фиктиван је и не подразумева могућност непосредне реакције на текст. Стваран у осами, текст дневника структурира се као неприкосновено интиман простор, посвећен и обележен тајном. Његово постојање одређено је одсуством публике и адресанта; одсуством другог чији би поглед са стране осветлио интимну драму писања и постојања.⁴

Све наведено важи и за седмокњижје *Из дана у дан*. Наш писац записује своје дневничке белешке уз пуну свест, како сам на више места запажа, да их нико неће видети, да оно што рефлектују није за туђе очи и уши, да само ту, на том месту може себи да да одушка, да призна, да освети неку туђу али и своју слабост, да искаже свој понос, радост, наду.

4545. Док пишем овде, самом себи, потпуно сам слободан. Иду речи једна за другом. Саме се јављају. Не могу да их стигнем. (То се и сада догађа. Ово пишем на прву помисао, без икаквог смишљања.) А када пишем на другом месту, ових дана, ништа није слободно. Све ми је укочено: реч, перо, мисао. Не личим на себе. Тешко ми је прочитати шта сам написао. О чему је реч? Шта је довело такву необику? Мислим да је све јасно. Када пишем овде, то чиним само себи. Немам оптерећења. Не марим како ћу шта рећи. А кад пишем онамо, када хоћу књигу за објављивање, укрутим се, уозбиљим се, помишљам на друге, вагам, тражим, смишљам, преписујем, а када тако чиним, мора испасти нешто о чему нико неће водити рачуна. Како то да решим и како да променим обичај? То је тешко питање. Остаће без одговора. К. Јела, 6. X 2003, 12:15.

Све је то својствено дневничкој форми која се – према проучаваоцима овог жанра – од свог постанка сматра самодовољном. Онај други од кога је затајена, указују истраживачи, парадоксално своје постојање потврђује захваљујући сталној свести писца дневника о томе да нико не треба да зна да он дневник пише. У 642. „дневничком откуцају” Вуксановић се пита:

Да ли бих овако писао о људима када бих знао да ову свеску неће нико осим мене отворати? Не бих, али не помињем, иначе, оне што их не волим. (Хтео сам рећи што их мрзим, али то не би било тачно. Не знам кога мрзим. Нема га.) 9. III 2000, 13:15.

⁴ Татјана Росић, *Произвољност дневника. Романџичарски дневник у српској књижевности*, Институт за књижевност и уметност, Београд 1994, 12.

Па ипак, код Вуксановића постоји тенденција осамостаљивања одређених делова дневничке целине и њихове интерполације и рекомпозиције у нову творевину (*Пућ у Раванград* и *Бројчаник*). Та врста унутрашње субверзивности дневничке форме доводи у питање њене основне постулате. Дневник престаје да буде простор свесно тајене интима јер неки његови делови сада постају објављени вољом аутора. Не треба заборавити да до тога долази тек кад записивање буде завршено, односно вођење дневника окончано. Дакле, док га пише, писац остаје у оквирима поетике дневника. Али кад одлучи да објави неке његове делове, притом јасно стављајући читаоцу до знања одакле они потичу и чувајући место које они заузимају у целини из које су издвојени, писац мења његову структуру. Та врста промене је по нашем осећању ствари могућа из два разлога. Први је ФРАГМЕНТАРНОСТ која је инхерентна дневничкој форми. Други је сâма ПРИРОДА ЗАПИСА који и јесу и нису прави дневнички записи. Они су у суштини управо оно што њихова поднасловна одредница каже: „дневнички откуцаји” прерушени у коментаре, податке, документе, лирска интермеца, медитативне записе, дијалоге, сећања, портрете, записе снова, етнографске записе, лексиконске одреднице, цитате и аутоцитате, поетичке и аутопоетичке осврте, изјаве за медије, транскрипте телефонских разговора, путописне белешке, антрополошке записе... Иако донети по хронологији свог записивања, они нису узрочно-последично повезани. И индивидуализам субјекта и поетика фрагмента чији корени леже у романтизму уносе у Вуксановићеве „дневничке откуцаје” наслеђе романтичарске слике света које је преобликовано на модернистички начин. „Фрагментарност романтичарске форме адекватна је како самосвести растрзаног субјекта, тако и асоцијативно-алогичној произвољности писања која афирмише неспутаност и неограничену слободу пробуђених духовних моћи.”⁵ Вуксановић се опредељује за фрагмент као писац, стваралац, јер је то, баш као у романтичарској поетици, „облик који подразумева сажетост лирског и продорност логичког, строго субјективног и апсолутно универзалног, позивајући се, с једне стране, на традицију афоризма и пословице, а с друге на сугестивност емотивног набоја стиха”.⁶ Међутим, тај текст – хибридан по својој форми а енциклопедистички по свом садржају – обједињен је једним заједничким именитељем, а то је избор из онога што је испунило четири године у животу једног човека.

И сада се поново враћамо нашем питању о разлозима који су определили писца да дневник води баш током те четири године,

⁵ Исто, 41.

⁶ Исто.

а не ни пре ни после њих. За нас је оно централно јер сматрамо да одговор који на њега можемо дати указује на основну жанровску структуру овог текста и отуда на његову функцију која је, верујемо, мотивисала нашег писца да – сасвим нетипично за писца неког дневника – своје „дневничке откуцаје” објави. Иза свега стоји њихов садржај. Шта они доносе? Већ смо напоменули – свакодневницу једног писца, управника Библиотеке Матице српске, активног јавног посленика у животу своје националне заједнице, државе и друштва, сина, брата, родитеља... Догађаје, мисли и осећања који су „из дана у дан” одређивали његово приватно и јавно биће унутар свих његових наведених идентитета: и личног, и породичног, и језичког, и друштвеног, и националног, и религијског... Тај плурализам појављивања његове личности, њених улога и дужности, нада и жеља, слобода и обавеза... предочен је језички ефектно, каткад гномично, врло често пресенчено хумором и иронијом како према другима, још више према самом себи, лирски обојено или прожето медитативно-рефлексивним тоном.

Уколико из перспективе Вуксановићевог досадашњег живота поближе осмотримо само те четири године, односно период од јануара 2000. до децембра 2003, приметимо да он није занимљив само као време прелаза из једног миленијума у други. Иако би већ сама та чињеница била и више него довољан изазов за једног писца да промишља о својој егзистенцији унутар лиминалности миленијума, сматрамо да су наведене године само оквир унутар којег се одиграо својеврсни тренутак пишчевог себепознања. Јер, те четири године испуњене су догађајима који су, такав је наш утисак након читања „дневничких откуцаја”, на изванредан начин освестили неке његове погледе на живот и сопствено стваралаштво. У питању су следећа два догађаја: смрт оца Душана и објављивање романа *Семољ Ђора, азбучни роман у 878 ѝрича о ријечима* и његова рецепција. По нашем суду ти догађаји су међусобно нераскидиво повезани. Они творе тематску окосницу Вуксановићевих „дневничких откуцаја” унутар које се у спиралном кретању непрестано преплићу, додирују на местима где то најмање очекујемо, повезују, осветљавају једни друге. Око њих су у концентричним круговима развијани, промишљани, бележени – било као узгредни, било као централни – сви други догађаји, мисли и осећања нашег писца без обзира на то да ли припадају приватној или јавној сфери његовог бића.

На основу „дневничких откуцаја” читалац може закључити у којој су мери та два догађаја значајна за лични идентитет нашег писца. Фигура оца је у његовом животу мера постојања у свету. Она је у Вуксановићевом доживљају граничник времена које претходи очевом физичком нестанку на овом свету, и времена које за

њим следи. Јер, записи о бризи за оца, његово здравље и живот, а затим о туговању за њим, размичу завесе времена на тај начин да наш писац и кроз сећање, и кроз бол, и кроз грч, и кроз сету, и кроз онемелост, призива времена свог детињства, одрастања, формирања, зрелости над којима је увек бдела изворна и ничим непомерива снага његовог оца Душана. Очева вишеструка физичка онемогућеност која га је пратила кроз живот директно је пропорционална његовој духовној снази и аутентичној мудрости до које се – како то кажу стари Грци – може само стићи кроз патњу у којој је немоћ тела ништавна према свемоћи душе, дакле баш онога појма који стоји у корену његовог имена. Мало је рећи са колико лирског набоја и аутентичне емоционалности Вуксановић исписује записе о својој љубави према мајци и оцу, о значају фигуре оца у свом формирању, о очевој болести, смрти и сахрани, о првим годинама свог живота без оца, о књизи завештања своме оцу, тракама које носе запис његовог гласа. То треба прочитати. Као, на пример, запис 888:

Душан јуче и данас мирује. Куња и ћути. Слабо једе. Узме помало сока и витамина. Необично ми је када он клоне. Откако знам за себе, он је јак, он је стамен, он је у свему срећен и сабран. Сада, први пут, видим како га издаје снага и како се тешко сналази у простору. Знам ја да он има три године мање од сто година, али му ја стално, у себи, говорим: Не дај се, Душане! Издржи ово до стотине па ћемо се после договорити! Тако, а знам да ћу му и онда тако говорити. Он ми даје снагу. Он ме дозива овде. Он ми отвара жељу да овамо долазим. Он не сме отићи. Он ми је заклон. Он је отац, а за оца се не пита колико је стар. Отац је увек млад. Мајка ми је отишла нагло, млада. Он неће то учинити. Крња Јела, 28. IV 2000, 15:30,

или онај под бројем 917:

Да ли знаш, Душане, да сам с тобом, да те држим за руку, да ти шапћем речи подршке, да те не дам, да сам ти пришао као увек и да чекам твоју сталожену реч? Да ли знаш, Душане, да сам тужан као никад и да се мучим са собом? Знаш ли, Косо, да сам са тобом, да ти помажем, да ти не могу казати колико сам ти привржен и колико осећам захвалности према теби? Ти си Душану олакшала најтеже дане када је остао без снаге, без вида и када је неправедно уцвељен од онога коме је све дао и кога је највише волео. Праведно је да си са њим, али није праведно што си сама са њим. То не може бити праведно. Како ћемо ти помоћи? Имамо ли право да будемо овамо? Хоће ли Слобо доћи и остати? Рекао је да хоће. И Милован је рекао да хоће, да би остао да је ишао с нама. Све то не може смањити

Душанову патњу. То је мука и то нема одмене. Да ли смем, Боже, да се молим: помози Душану, помози мојем оцу, он је то заслужио, он је човек врлине и памети, он је пример како се теби служи праведним пословима! Немам других речи. 1. V 2000, 23:59,

или 948:

Не смем и не могу да напишем колико сам ноћас тужан. Ништа ме не може померити. Имао сам два-три разговора без одјека, а када се год то деси, ја сам овакав. И долази ми пред очи, стално, иста слика: Душан са савијеном главом у рукама када сам га последњи пут видео, а за том ужасном успоменом гледам Коју пред вратима од куће, у мајско јутро, када сам је последњи пут видео. Починули су они, али ја нисам. 13. V 2000, 23:40.

Кроз лик оца Вуксановић уводи тему породице доживљене у оном аутохтоном смислу као колевке индивидуе. Ту посебно место припада пишчевој сестри Коси, чије би друго име могло гласити Љубав. Зато ћемо издвојити „откуцај” 1756, јер је он за нас узвишена мера односа детета према родитељу и брата према сестри:

Када су Душан и Коса зимовали сами у нашој кући, прича она, у креветима уз исти зид, његов је горе до прозора, а њен кревет је испод њега, иза клупе по којој је Душан „ишао” руком када је излазио, слеп, али је излазио без њене помоћи, сам, па је причала Коса како је једне зиме када јој није било добро, када је помислила на најгоре, о чему Душану ништа није говорила, да га не узнемирава, да му не учини нажао, јер је све чинила да тако не буде, па није спавала – то и није спавање било, ни у другим ноћима, јер је као зец била напола будна, сваке ноћи, ако му нешто буде требало – па није, каже, спавала у кревету, спавала је на клупи да би је Душан нашао ако јој се нешто догоди, не дај боже, што и није било, али је она на све мислила, па и на то, као нико добар, као што само Коса може. 31. XII 2000, 16:20.

Фигура оца из пишчеве сопствене егзистенције активира се у егзистенцији његове деце. Значај који је отац имао у његовом животу, писац рефлектује у свој однос са сопственом децом. Низ топлих записа стоји у вези са сином Данилом и ћерком Јеленом. Поменућемо само два: 1973. који гласи:

Број испред ове реченице је необично леп и за мене узбудљив. У њему је најбоља истина да су нам доласци дечији главна животна

узданица, да без тога не би вредело ништа, да бисмо живот провели у празнини и у бесмисленом чекању. У броју који открива годину 1973. и њен 29. по реду децембарски дан налази се цела радост. Тада је у Сомбору рођен Данило. Зато је у овом тренутку обасјан Сомбор као место почетка свега што је узбудљиво, осветљен је Нови Сад као наставак почетка, осветљена су сва лица Црвене греде која су дошла на Данилове слике, осветљена је моја рука, перо у њој, папир у свесци, реченица коју пишем и све што видим и чујем, све. 8. III 2001, 17:59

и онај у којем под бројем 2244. читамо:

Сунце ми је стигло на прозор, на руку, у свеску, у ову реченицу. Стигла је Јелена на своје место и све је постало друкчије, све се променило и све је постало светло, лепо. Није било тако јуче. Јуче је све било затамњено. Овоме не треба ништа додати. Срећан сам. 19. VI 2001, 9:26.

Из фигуре оца претаче се сва пишчева духовна физиономија, однос према пријатељима и онима који то нису, однос према ауторитету, однос према наслеђу и језику. С њом у вези су и извориште и исходиште целокупног Вуксановићевог стваралаштва који стају у само једну реч, а она гласи СЕМОЉ. Семољ као предачка тајна, као магични свет, као митско време, као заумни језик, као исконска мудрост. Јер, Семољ су отац, мајка, сестра, браћа, завичај, камен, гора, земља, вода, људи, сат, слика, пријатељи, слабости али и врлине, кућни праг који чувају старице, чекајући да дођу они који су усудом, вољом, потребом отишли у свет, усамљене, стопљене са каменом, окамењене од чекања да се на видику појави неко ко потврђује њихов завет, очување огњишта... рад, реч, слово, писање, рука која пише, говор, причање... Једном речју: све(т).

887. Дао сам књигу оцу у руку. Пипао је и питао ме како се зове, како јој је наслов. Када је чуо Семољ гора, рекао је: Мора бити толика књига. Семољ је велики па је и књига велика. А Коса је, по обичају, коментарисала: Шта се ради са Семољем? Докле доспјеше наше букве и камење? Одоше у бијели свијет! Крња Јела, 27. IV 2000, 19:37.

Семољ је и на јави и у сну. Наш писац често записује своје снове интуитивно осећајући њихов значај. Први „дневнички откуцај” који отвара седмокњижје *Из дана у дан* доноси пишчев запис сна у којем је сусрео Милорада Павића на ливади попут оних у

завичају и који му је рекао: „Прочиџао сам њи Семољ. Одавно нисам њако уживао. Волео бих да сам њакву књију ја најписао. Нисам је исџуџијао из руку. Никад њако нисам био задовољан. Пре неколико дана, у Академији, на сасџанку, рекао сам свима, а џосебно Милки Ивић, да си најписао књију која мора биџи узор и џрекор у раду. Када сџавам, џвоја књија ми је џод џлавом. Хоћу да је научим најамеџи.” Тај запис је у дослуху са 643. „дневничким откуцајем” о стварном догађају из пишчевог живота који се одиграо 17. марта 2000:

Јуче ми је Милош Јевтић (дошао са својом Миром и Богданом Терзићем) тражио *Семољ* да га однесе Милки Ивић и питао ме је да ли бих желео да она говори на представљању књиге. Када сам дошао у стан, узео сам претходну свеску, малу, и у њој тражио запис о малом сну – како ми је Милорад Павић рекао о књизи и како је похвалио *Семољ* пред Милком Ивић. То је први запис од ових 688. Ништа није случајно. Књига је отишла Милки Ивић. 18. III 2000, 21:55.

Сневано каткад најављује, каткад резимира оно што писац интуитивно осећа или зна. Кроз његове сне шетају, поред њега пролазе, са њим разговарају, знани и незнани, рођаци и познаници, живи и умрли писци. Неки снови су наговештаји будућности. Неки су епилог дневних искустава која писац кроз сан несвесно рационализује откривајући тако своје тегобе, налазећи решење за неку муку, отклањајући бол, или савлађујући тугу, бес, џутњу...

Као дело које је одредило место Мира Вуксановића у српској књижевности, премда је и пре и након њега наш писац објавио више успешних остварења, *Семољ џора* – њен излазак из штампе, одзиви на њу у широј јавности, код рођака, пријатеља и најширег круга читалаца, од стране академске јавности, књижевне критике, друштвених и политичких кругова – иницијални је моменат за бројне записе разговора, коментара о реакцијама на појаву књиге, рефлексија о књижевном награђивању и књижевним наградама, начину њиховог (не)додељивања и (не)уручивања, политичким и идеолошким контекстима књижевног стварања и улози писца у једном по многим основама подељеном друштву. Савремени читалац који се родио док је *Семољ* настајао упознаће многе писце, књижевне критичаре, академике, научне истраживаче, новинаре управо на основу њиховог односа према *Семољу* и његовом творцу, осетиће врење такозване „књижевне чаршије”, дух издавачких кућа и њихових уредника, књижевног живота чији се живост, разноликост и обим не могу ни упоредити са данашњом маргинализацијом књиге и писаца. У „дневничким откуцајима” похрањена је своје-

врсна архивска грађа културног, друштвеног и политичког живота Србије и Црне Горе на прелазу из XX у XXI век, драгоцен јер је лична и припада животном искуству једног од најзначајнијих савремених писаца који је живео у временима страшних догађаја и великих политичких и друштвених промена у нашој стварности.

Још једном треба истаћи да своје осврте, коментаре, вредносне судове о људима и догађајима Вуксановић оставља онаквим какви су били у тренутку записивања, дакле пре две деценије. Писцу треба одати признање на храбрости да објављивањем „дневничких откуцаја” читаоцима открије своја суочавања са собом и другима. Храброст је праћена и високом етичком мером јер о људима и временима која је са њима делио писац говори на основу свог искуства. Читалац јасно запажа да се његов однос према одређеним личностима током година мења, да им не заборавља учињене неправде, али ни оно добро, да размишља о разлозима због којих се удаљава од оних до чијег је мишљења држао, као и о томе шта је то што су они изгубили у његовим очима, као и да види промене у њиховом понашању према њему и тумачи их у складу са околностима. Личности су увек представљене динамички, односно кроз њихово делање. Писац настоји да разуме и објасни зашто се неко на одређени начин понаша без обзира да ли га је у нечему разочарао, изневерио или га је пак обрадовао, у нечему му помогао. На делу је рационалистички дух којим се превладава свака тренутна емотивна реакција, мада се и она бележи. Управо тежња ка објективном, рационалном односу према себи и другима, у пишчева промишљања сопствених и туђих заблуда, слабости, врлина, нада често уноси хуморну или иронијску ноту. Такав је, на пример, кратак запис о човеку који намерава да Рукописном одељењу Матице српске преда

хиљаде страница својих сећања, дневника и разних бележака. Помислио сам ко ће то читати, а онда се сетио да слично и ја радим, овде, у овим реченицама, радим оно што ни мени није потребно. Страшно. 12. V 2000, 12:55

или коментар да своје „дневничке откуцаје” увек пажљиво чита и прегледа али да се то не може рећи за књиге које је дуго, муко-трпно исписивао јер су оне лек за његову несаницу:

То радим годинама. Када не могу да заспим, прихватим своју књигу, почнем да читам и слатко одем у сан. Да ли се овако тешим или се овако оправдавам? Не умет да кажем, али је обоје за мене

неповољно. То знам одавно, али ништа не чиним да се мењам. Допадам се, ваљда, самом себи. Ето ми критеријума! 12. VIII 2002, 18:42.

Вуксановић је спознао аутобиографско-мемоарску снагу својих „дневничких откуцаја” и у том светлу треба гледати на његову одлуку да их штампа. Јер, они доносе записе о времену које је за њега било вишеструко пресудно како у домену приватног, тако и у домену његовог јавног бића. Док их писао, он је интуитивно осећао, као и сваки стваралац, значај времена које живи. Када је решио да их објави, он је потврдио оно што је тада тек наслућивао. У томе је основна вредност „дневничких откуцаја”. Јер, рука која их је исписала је посвећеничка рука која писањем заправо дише. Рука оног који одано служи своме таленту, своме позвању, на општу добробит. Мајсторска. И то у оном значењу које писац кога Вуксановић често среће у својим сновима, Иво Андрић, на следећи начин описује у једној од својих приповедака:

Бити мајстор, значи умети одвојити за време рада свој посао од свега осталог, знати тачно, и једино пред очима имати: шта треба урадити и како то урадити; не обазирати се ни на што што нема са тим везе; не бринути се за успех, не помишљати на неуспех; ничега се не плашити, а ништа не остављати случају; увек бити сав при оном делу посла који у том тренутку обрађујеш. Ако тако радиш, све око тебе ради с тобом и све ти помаже, свака алатка ти је пријатељ, свака промена путоказ, а материјал под руком послушан; све иде без грешке и застоја, или, боље речено: свака се грешка поправља и сваки застој надокнађује. Тада твој посао мора да напредује, и што даље, све боље; уз пут јача и бива лепши, јер расте из себе као биљка из семена које је пробрано, добро посејано, и за које је све предвиђено.

Бити радник и мајстор, човек од посла! Ничег бољег ни поузданијег у овом животу, у ком много добра нема, а поуздано није ништа.⁷

⁷ Иво Андрић, „Осатичани”, у: Иво Андрић, *Пријовейке (1949–1960) II*, приредиле Ливија Екмечић, Марија Благојевић, Зорица Несторовић, Критичко издање дела Иве Андрића, коло 2, књига 9, Задужбина Иве Андрића, Београд 2018, 156–157.

ДВА ВЕКА ЛЕТОПИСА (1824–2024)

ДАНИЛО ВУКСАНОВИЋ

ОТИСЦИ, КЊИЖАРНИК И СПОМЕНИЦА ЗА ДВА ВЕКА ЛЕТОПИСА МАТИЦЕ СРПСКЕ

* * *

Изложба графика приређена је поводом јубилеја 200 година *Летописа Матице српске* у Матици српској. Позвано је четрнаест савремених уметника који се баве класичним графичким изразом. На основу старијих и новијих изгледа насловних страна *Летописа Матице српске* настали су нови графички листови инспирисани вињетама, илустрацијама и графичким решењима. О свакој графици је дат запис у виду проширене легенде у литерарном призвуку. Сваки уметник је даривао по десет, нумерисаних и ауторизованих отисака Матици српској.

* * *

У годинама када се приближавамо обележавању два века од оснивања Матице српске, природно и логично, пре тога, два века ћемо сабрати над корицама њеног *Летописа*. Знајући да је *Летопис Матице српске* први међу једнакима, дуговечнији од свих светских гласила, свечано обузети поносом да је баш он, са Матичиним предзнаком, симболички предводник српске културе, позвали смо графичаре да дају свој ликовни прилог у част великог јубилеја. Две стотине година означавају време унутар кога су светлом обасјане бројне насловне странице, вињете и илустрације, преломи и

ортографије, слогови и иницијали. Визуелна различитост корица настала кроз време подсећа на вишеструка лица *Летњојиса Матице српске* и као таква чинила се погодна да буде повод, изазов и предлог за настанак новог уметничког дела – графике. Уметници су добили факсимиле графичких решења прошлих али садашњих бројева *Летњојиса* и на основу њих остварили нове отиске у различитим графичким техникама. Иако би овакав велики јубилеј захтевао замашнији ликовни пројекат, одлучили смо се да идеју за интерпретацију *Летњојиса* сведемо на праву меру, сразмерно папиру, материјалу на којем часопис излази две стотина година. Актуелни тренутак није нарочито одушевљен уметничким подухватима који настају по задатку. Ипак, и даље се велики број уметничких дела издваја управо захваљујући тиме што уметници одговарају на позиве галериста, музеја или колекционара. На тај начин уметност добија утилитарни карактер, служећи сврси наручиоца/мецене проширујући сопствене капацитете, понекад заморене одвише понављаним идејним концептима. Уметничка графика, с друге стране, доживљава неминовне дигитализоване трансформације и као да се мануелна графичка дисциплина не цени као раније. Мултифункционалност и интермедијалност са собом су повукли класичне технике у амбис свеколиких могућности дигиталне штампе на бесконачним врстама подлога моћних перформанси. Савремени графичари одговорили су на задату тему, свако на свој начин, једни аутентичном поруком свог ликовног језика, други тако што су парафразирали симболе, боју и слова са понуђених предлога. Типографске реинтерпретације и њихова комбинација у разноликим ликовним вредностима, симболички препознатљива иконографија са страница часописа, алегоричне илустрације просветитељских програма матичиних посленика, вишебојни отисци „летописних” традиција као и линеарне, апсолутно колористичке партије, сабране су у мапе, пресвучене кожом са сувим жигом јубилеја, које су мајсторски израђене у Библиотеци Матице српске под руководством Павла Живковића. Сви графички отисци, одштампани у десет ауторских, ручно сигнираних листова, поклон су аутора и уложени су у девет мапа које ће бити предате на чување Матици српској, Библиотеци Матице српске и Галерији Матице српске (по три мапе). Десети отисак од сваког аутора урамљен је за потребе трајног излагања у просторијама Матице српске.

Дугујемо велику захвалност свим уметницима, Матичиним добротворима, који су учествовали у пројекту „Отисак за два века Летописа” и својим даром обогатили обележавање великог јубилеја „Два века Летописа Матице српске”. Уметници који су се одазвали позиву и донирали тираж поводом јубилеја су: Горан Кнежевић,

Снежана Петровић, Јелена Средановић, Милан Игњатовић, Александар Лека Младеновић, Вида Стефановић, Зоран Тодовић, Сајака Кавамура, Сања Жигић, Никола Илић, Вишња Николић, Владо Њаради, Угљеша Цолић и Данило Вуксановић.

Поред изложбе графика, истим поводом осмишљен је „Књи-
жарник за Летопис Матице српске” по замисли управнице послова
Матице српске, др Јелене Веселинов, осликан и украшен рељефом
преузетим са споменице „Два века Летописа” израђеној на позив
председника Матице српске проф. др Драгана Станића а по нацрту
др Данила Вуксановића у граверској радњи „Завртаник” у Новом
Саду. Мапе са графичким отисцима, орман и споменица остаће
трајно записани у богатој традицији обележавања Матичиних ју-
билеја, на *йолзу* потоњим генерацијама.

(Реч на отварању изложбе у Матици српској на Дан добротвора
25. децембра 2024)



Споменица јубилеја 200 година Летописа Матице српске, медаља, R 6 cm, 2024



Књижарник за Летопис Матице српске, дрво, боја, 230 x 75 x 45 cm, 2024



Угљеша Цолић, линорез, *ЛМС 200*, 26,4 x 20 cm, 2024

УГЉЕША ЦОЛИЋ / Вишеструки профили, (с)резани у линолеуму, подсећају нас како два столећа *Лейхойиса Мајице српске* чине, пре свега људи. Налик Тримуртију, троструком божанском извору, и овај графички лист унутар којег се истура кружни портретни амблем упућује нас на будне очи прегалаца писане речи у огледалу искусног читаоца. Баш као што су непознати мајстори отисака прилагали своје дрворезе на насловним страницама нашег најдуговечнијег часописа.



Владо Њаради, ситоштампа, *Јубиларна*, 30 x 21 cm, 2024

ВЛАДО ЊАРАДИ / Све типографско богатство, у колоритним обра- зима саздато, уметнуто је у словну мрежу на жућкастој хартији, као у *кованлуку* азбучног мозаика. Грб Матице српске подржан је сеновитом перголом у залеђу, уз различито бојена слова и бројке, у хоризонтали и вертикали. Кошница је симбол који се налази напред и назад, као препознатљиво, матичарско (пра)порекло, садржалац наше заумне прошлости и немирне али трудом обележене садашњости.



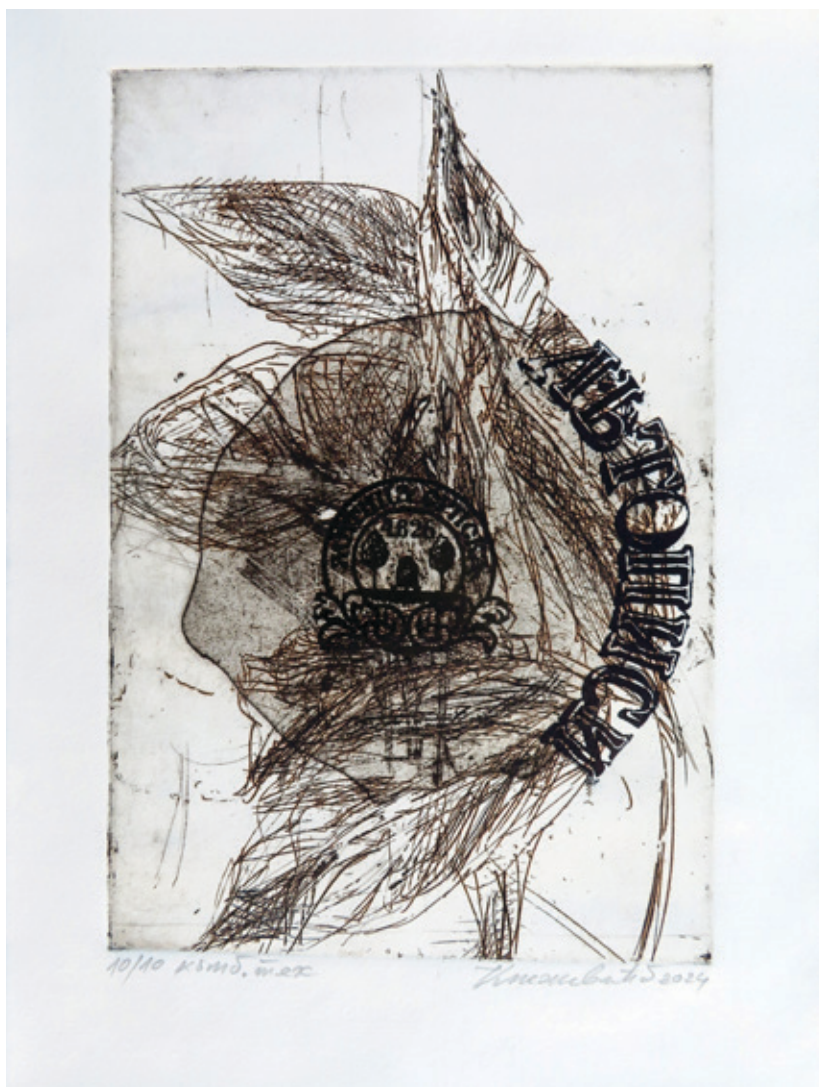
Снежана Петровић, мецотинта, *Мелиса*, 9 x 6 cm, 2024

СНЕЖАНА ПЕТРОВИЋ / Искорак у минијатурно-маестралном захвату мецотинте, у изглачаним траговима ноншаланције, пред нама је отелотворио фигуру Мелисе под окриљем жита. Видимо је како је прихватила патинирану плетару са крилатом огрлицом око суженог врата. Погледом гурнутим у страну као да не мари за емотивну лопту под њеним ногама. Увијена је у полукругу хералдичке форме, на доњем, пругастом пољу црвено-белих усправних трака, и као да чека да је, у сну, појуримо.



Сања Жигић, комбинована техника, *Планински љућ*, 37 x 27 cm, 2024

САЊА ЖИГИЋ / Историја српске културе и писмености кретала се споро вијугавим путевима, баш као на листу са приказом забаченог планинског села. Означена путања делује као светлосни траг, ознака трновитог успона пуног узбудљивих преокрета. Жуто-црна комбинација, на којој четинари изгледају као обле главе наших заштитника, пружа нам осећај издвојене стварности у којој можемо доживети спокој у смутним временима. У њој саобраћамо кроз природну средину, симболички загледани у (графичку) мапу нашег трајања.



Горан Кнежевић, комбинована техника, *У часиј јубилеја*, 32 x 21,6 cm, 2024

ГОРАН КНЕЖЕВИЋ / Свесни смо да се ово двовековно дрво раз-
листано и да су писмена са старих страница *Лейојиса* засијала пред
нашим очима као драги камен на прстену старе даме. У тамној сепији,
у маниру истинске школе графизма, у преплетима линија, као у густом
грму без лишћа, стајао је печатолики амблем Матице српске као спасо-
носни инсект – пчела. Окрајком збијених цртачких бравура, примећујемо
серифна слова летописног обличја као наше поносито обележје.



Данило Вуксановић, литографија, *Алејорија Леййойиса*, 30 x 43,3 cm, 2024

ДАНИЛО ВУКСАНОВИЋ / На врху зарубљеног постоља, *йе ме ђа* започете грађевине, стоји уљаница која симболише делатну свест и непрестану активност, поноћно сунце, симбол духовног просветљења. У илустрацији коју је објавио Теодор Павловић с леве стране постамента и кошнице препознајемо персонификацију књижевности, Минерву и Генијуса. На литографисаној алегорији је и фигура жене са огледалом у руци (*Major fato Prudentia*) на коју је ослоњена лира, а иза је разрушен храм, али и биста Доситејева, коју је, из сенке, пригрлила сова.



Зоран Тодовић, комбинована техника, *Насловница*, 41 x 29,2 cm, 2024

ЗОРАН ТОДОВИЋ / Као на чистом стегу, преузетом са каквог мраморног споменика, уграђеног у темеље храма, вибрира графички лист. Сребрнкасти, пригушени фон обезбеђује мерило угаслих тонова, исписаних приповетки и сонета на црквенословенском језику. Бројка од две стотине, уметнута под насловно име *Лейойис*, означава пример иконографије просветитељских намера са вињетом флоралне, бидермајерске корпе, као *часѝ ѡерву а ѡроцком Матѝце* печатану.



Вишња Николић, линорез у боји, *Лейойис*, 14 x 10,5 cm, 2024

ВИШЊА НИКОЛИЋ / У облој форми сличној нару, воћу изобиљном али још више грешном, сакривена је енергија једноставне артикулације. Ситна слова, као пчелиње кружење, одашиљу говор унутарњег звука и сажимају непролазност изговорене речи. У преклопљеном, граничном первазу, као у тајновитом манастирском окну, заправо звони *сунцоносац* наше лексичке запитаности. Ликовно пречишћеним језиком састављен је графички хаику, у нежном заговору.



Јелена Средановић, mokulito, *Трајање*, 17,6 x 19,8 cm, 2024

ЈЕЛЕНА СРЕДАНОВИЋ / Из дубине морских остава као у огледу
Ива Клајна. Гледамо у пенушаве небесне ковитлаце. И знамо да облак
може у себе да упије сјај крилатих књига и блиставих векова. У тренутку
када од погледа очекујемо да нам отвори срце. Летимо као птице ка југу.



Вида Стефановић, линорез у боји, *Као јелен*, 37 x 27,2 cm, 2024

ВИДА СТЕФАНОВИЋ / За чим трагају животиње, рогате и снене, док кроз влажну шуму иду у потрази за Светлом? И да ли је на овој хартији контролисане, минималне белине остављено места за свеца заштитника? Погледајмо како се гради слика у нама и пођимо путем који су срне искрчиле. Уловићемо на њој боје помешаног звука истинске расе. У ком лексикону митолошких појмова се налази тумачење двојног света, када се девичанска лепота изједначава са вишебојним отиском „Као јелен”? Мора да је бивало, и на страницама *Лейойиса* се прелиставало.



Милан Игњатовић, линорез у боји, *Гуслар, њоводом јубилеја
Летописа Матице српске*, 200 г., 28 x 21,5 cm, 2024

МИЛАН ИГЊАТОВИЋ / Вечити, анђеоски звук, запретен је у једној жици у овом народу. Летописно обележено схватање света кроз десетерачки слог, у епском замаху и даху, ликовно је овенчано трима бојама. Црвена и црна на белом папиру започињу стихове издаље, како и доликује. „Гуслорез” постаје звонко *приударење*, силуета јасно уздигнутих величина Филипа Вишњића или Игумана Стефана, исто је. Јер осим њих, многи су, гусларским начином, превлачили преко утегнутих струна гудало без страха у древно доба. И то знатно дуже него што је испод штампарског ваљка излетао *Летопис Матице српске*.



Александар Лека Младеновић, ситоштампа, *У славу јубилеја ЛМС*,
41 x 21,5 cm, 2024

АЛЕКСАНДАР ЛЕКА МЛАДЕНОВИЋ / У књијници српске културе, никад довољно испуњеној и по реду нарочитом сложеној, нема много полица на којима су поређане свеске са насловом: *III часиница за њог 1825*, са уоквиреном прстенастом звездом, у тростепеном слагању нивоа, временских и симболичких. У марго је отисак изашао, бојама популарне културе подвучен, компонован искусно, као за милионски тираж. Звезда је најављивала долазак српске учености коју најбоље можемо заденути под штап Доситејев, видљив на чувеној Валдецовој скулптури али и на нашој графици.



Никола Илић, комбинована техника, *Изнад севера и југа*, 40 x 29 cm, 2024

НИКОЛА ИЛИЋ / Светилник графичарске мисли устројио се по Трандафилкиној задужбини, изнад главног улаза, са однедавно враћеним каменим крстом. На овом графичком отиску, у два лучна прозора смештено је знамење Југа и Севера. Лево је Пећаршија наместо завесе на прозор ушла, док се десно види шиљати торањ пештанског парламента. Заједно су на клинкер циглама Тапавичиног градитељског дела као бифоре са дечанских портала растегли приповест о сеобама и смрти. На оба прозора слећу голубови, али и гавранови. Они симболишу две врсте књига чије корице исто изгледају.



Сајака Кавамура, комбинована техника, *Floating*, 31 x 21,5 cm, 2024

САЈАКА КАВАМУРА / У тананом слоју деликатних односа, прилази звук са Истока, с друге стране земљиног опхода. У центру графике, девојка као у лист одевена, рукама придржава цвет. Изнад њене главе, ружина грана заплетена је негде на средини, у наговештају лемниса. Девојка гледа ка Белој пчели, својој претходници, исходишту. У првим „частицама” *Лейоиса* излазиле су гравире у функцији вињете на којима су кошнице уз руже, лорово и храстово лишће. Путоказ је довољно јасан. На његовом трагу се могу повезати два посве различита графичка учења.

Др Данило М. Вуксановић
Галерија Матице српске
d.vuksanovic@galerijamaticesrpske.rs

У КЉУЧУ ХИПЕРНОСТАЛГИЈЕ: БИФУРКАЦИЈА УМЕТНОСТИ КАМЕНА

Миро Вуксановић, Данило Вуксановић, *Точило: ријеч и слика*, Футура, Нови Сад 2024

Две су притоке које се поетички спајају у књизи *Точило*: очева, књижевна, и синовљева, ликовна. Генеза овог бимедијалног остварења је дефинисана кроз поднаслов предговора: „Поглед који у себи прозор отвара: Уз слово Т у роману *Семољ Гора*¹ Мира Вуксановића.” Као што на слици постоји детаљ као појам који указује на чињеницу да је приказан мањи део слике у некој монографији, тако ћемо текстуалну грађу у односу на целину назвати „Т-детаљ”. Уз сваку од 25 цртица или ултракратке приче (када се из даљине текст посматра, доживљава се као црта од слова), састављену најчешће од два пасуса, стоји слика на десној страни. Сама слика није илустрација, она је аутономна целина и најприближније би књизи као целини семантички одговарао лик Јануса са два лица, окренутих једно од другог. Једно је лице ликовно а друго књижевно. Број два можемо пронаћи и међу актерима *Точила*, а то су сликар на једној и мештани који живе подно Црвене Грете на другој страни.

Естетичар Етјен Сурио у монографији *Однос међу уметностима* наводи да „осећање братства спаја различите групе уметника”.² Млађи Вуксановић, у свом уводном тексту, назива старијег писцем, и тако управо поставља обојицу у равноправни, братско-уметнички однос. Стварајући сликовни оквир око текста Мира Вуксановића, Данило реконтекстуализује прозни сегмент књиге обогаћујући га значењем. Текст је на парној, левој, а слика на непарној, десној страници (којом иначе у књигама отпочиње текст поглавља или неке друге целине), а то указује да је слика више од коментара текста, односно да заједно чине својеврстан диптих. Слика и текст тако стварају визуелно-вербални контрапункт и међу њима

¹ Пун назив романа Мира Вуксановића је *Семољ Гора: азбучни роман у 878 прича о ријечима*.

² Етјен Сурио, *Однос међу уметностима: проблем ујоредне естетике*, превео с француског Милош Јовановић, Свјетлост, Сарајево 1958, 18.

постоји однос допуне. Пошто су Вуксановићеве слике настајале, према речима самог аутора, у периоду од 1997. до 2000. године, можемо закључити да су се диполи „текст/слика” формирали уклапањем поступком метафоризације. Равноправност уметности на делу доказује и то како да је „неодржив принцип естетске хијерархије међу уметностима”.³

Пред нама је породична књига, како према ауторском двојцу који је чине, тако и телеолошки, у намери да се речју и бојом осликају црногорски корени везани за Црвену Греду. Горштачка семантика, којом се може описати однос између живописца (како себе у предговору назива сликар Данило Вуксановић) и мештана планинског села у које је дошао, припада семиосфери, уметничком свету који чини како очев књижевни, тако и синовљев ликовни траг.

Точило собом емитује својеврсну хиперносталгију, повратак у пражавичај. Овај вид „недостајања дома” подразумева не само повратак у место, раније у животу доживљено као своје, већ и дубинску потрагу за коренима и за јединством са породичним крајоликом. То трагање је индикативно у цртици „Таличан”, где се сликар сагледава из тачке гледишта мештана: „Знате ли да је тек сада, међу вама, у семољској модрини, отворио кантове свог родословља, наслућиваног и траженог, да није знао да има толико предака, а сваки му је по један камени лик, бар по један, у вашим гредама извајао? Знате ли да је свакога препознао?” (24).

Фигуру сликара, његов идентитет, одређује спознаја предачких линија, али и унутрашња, самоспознаја. Она се појављује у цртици „Табачина”, где се напомиње да сваки спољашњи утисак уметник у себе упија „отварајући прозор у себи”. Измена унутрашњег спољашњим може се једино учинити свесним радом сопства, где оно кроз промишљање „спознаје себе сама”. Иако је сликар човек самотњак (цртица „Тревити”), његова функција је да својим делима сачува битна збивања и локалитете од заборавља („Телечар”). Та посвећеност му омогућава да се перципира као чедно биће, као добар човек на добром гласу. Сликара представља Друго у односу на сеоску планинску заједницу („Таличан”). Он је, на неки начин, канал, мистична веза између мештана и природе, профаног и светог – носилац је посебне енергије коју из природе, сликарским стварањем, враћа у заједницу. Чак и изостанак осликаног („Табанати”) приказује се као ментална акумулација спољних утисака.

Точило је густо прокрвљено езотеријским импулсима, који укључују проговор о симболу камена, таме, светлости, као и феномену древности. Природа која окружује сликара је каменита (литоце, планине, пећине). Камен у било ком облику представља симбол постојаности, вечности, али у себи носи тајну. То управо препознајемо у цртици „Точило”, где се каже: „Је ли се живописац, из савардацишта под јавором, из хладовине,

³ Милан Ранковић, *Компаративна естетика*, Уметничка академија, Београд 1973, 6.

окренуо у север, греди, странама под њом, да осмотри здробљено камење, под разноликим лишајевима, под белим млазовима? Је ли му ужарен камен на сликама? Уме ли слушати камену причу?" (44). Разумети, слушати камен, значи постати камен, саживети се са њим. То за уметност значи и клесати своју вештину, радити на себи, самосеспознавати.

У том смислу, сликар је градитељ слике у отежалој тишини, он „зида своју греду. Ћути и послушкује самоћу" („Тавањак", 16). Друга не-одвојива компонента сликарске креације је Сунце, које обасјава сликане пределе и симболички, животворно, трасира пут живописца. Он задобија својства врача, али и мученика који на свом „путу зидања слике" пролази кроз разна искушења. Симбол крста је одабрано слово „Т". У том слову се крије редукована слика чекића, неопходног алата за обраду камена. Магијска својства сликара доживљавамо у цртици „Топлик", где живописац досликава стварност: „Насликао нам је топлик под лаством. Такав заклон још није нађен. У њему се кријемо од сваке студени. [...] У њему је цијела прича о нашим загонима на сунце" (42). Једна од манифестација сликара је, дакле, и филантропска.

Насупрот светлу и соларном принципу, налази се хтонски принцип, тама. Она се јавља као антиципација, наличје света, извор тајанствености. Тмина је почетно профано стање у које су урођени Семољани: „Јесте ли, у касно поподне, пред кишу, кад је изгледало да ће облаци однети сваку кућу, да неће свитати, јесте ли гледали како се семољска тмина згуснула и слегла, колики се тајац у њој одморио, као нигде, и колико се замрачило све око вас? Јесте ли видели шта је живописац тада учинио?" (18). У одговору живописца сазнајемо де је он човек Светлости који не слика тавну, „карамучну" стварност, већ да је биће чистоте, на шта упућује и бела реч „тавник" која се јавља пред њим. Луминопоетичност (уметничко стварање са појмом Светлости као основним) из Вуксановићеве поетике избија у цртицама као што је „Типак", где се каже да се живописци „из камене светлости рађају" (34).

Духовна димензија живописца доводи га у парадигматску сродност са феноменом врача. Ти чудотворни, готово житијни моменти виде се у централној цртици „Точило": „Умије још више но што питате. Учинио је да камен прогледа. И дао му је наш огрњач. Насликао је точило под гредом, али то није здробљено камење с лишајевима. Сваки има наш лик. У точилу смо препознали себе. У бојама које се држе за руке. Умјесто точила се наше коло заиграло" (44). Функција слике која упоредо стоји са цртицом „Точило" је саборна – живописац твори колаж од оцртаних ликова, што чини једну целину од мноштва различитог. На другој страни, функција сликара је да чини границе порознима. У цртици „Тутати" сведочимо као читаоци преливању збивања из сликаревих слика у стварност: „И жао нам је и мило нам је што је отишао. Жао нам је због навике, а мило нам је због свега што је одавде однио. И ваше ће собе на цвијет

замирисати, са његових слика у семољским бојама, испод семољског сунца које ће и тамо гријати” (58). Ово је само један од облика дијалога који се остварују у каменој уметности, „каменАрту” Вуксановића.

На језичком плану, *Точило* обилује неологизмима. Сам живописац у предговору тврди да сликар обликује речи упоредо са творењем слике. Извесни називи цртица, на пример „Тоноте”, изузетно су очуђујући, а у неким директно можемо да продремо у срж значења. Пример за то имамо у наслову цртице „Топлик”, који упућује на простор где је топло – и физички и емотивно, људски.

Изражавање различитих облика блискости – и са људима и са природом – представља лајтмотив књиге. Стварање у природи и у „људском ехоу” планинског насеља, који представља сликареву помисао на горштаке док ствара, може се поистоветити са медитацијом. За то је потребна самоћа, а у њој сликар пролази кроз својеврсни искушенички, иницијацијски пут. У њему се иде индуктивно, од појединачног ка општем, што видимо у цртици „Тамнава”, где је пејзажем обухваћен велики семољски пејзаж. Указивање на ту општост видимо у реченици: „Све речено је сликарским оком покупио” („Трештина”). Живописац је животодавац сликама, а метафорично постаје Бог могућег света који ствара. Као божје створење, син Светлости, у коме се сабирају мудрост, снага и лепота, он живи на Гори, и твори радост Семољана: „Од њега су куће свинуле. Нека нам годови у семољској гори заједно са његовим доласцима у прстење расту!” (48).

Посебан слој *Точила* представља свест о створеном, а она се исказује кроз аутопоетичке исказе. У њима се налази идеја да су имена засејана а да речи егзистирају попут Платонових идеја, чекајући да их избрани преведе из апстрактног у конкретни појавни облик („Тадачити”). На један „наиван” начин Семољани тумаче антимимезијски однос живописца према стварности када кажу: „Да ли сте разумели да сликар из савардачишта претура, премешта, узима без питања, мења распоред пећина и литица, доводи их у ред какав нису имале, у бојама које нису њихове, ломи камен, зида снитве какве нису виђене?” (22). То само потврђује да живописац у свету *Точила* има функцију демијурга.

Ако цео свет *Точила* сакупимо у око, видећемо једно мало ремек-дело са прегршт значења у диполу између слике и речи. Улога проговора о књизи је да, увек из непотпуне визууре, открије део тог света, да дешифрује значења скривена у тексту слике и слици текста. Тиме се расветљава семантички рељеф књиге и позива читалац да још једном уђе у живописни свет Семоља.

Др Владимир Б. ПЕРИЋ
Музичка школа „др Милоје Милојевић”
Крагујевац
vladimirperic99@gmail.com

ИЛИ У КРЊЕМ ИЛИ У КРИВОМ ОГЛЕДАЛУ

Мирко Магарашевић, *Српска ђоезија шездесетих и ђонечђо о лошђој ђрози*, Чигђја штампа, Београд 2024

Два су основна подстицаја која инспиришу песника, критичара, путописца, приповедача и преводиђца Мирка Магарашевића да напише и публикује своју, ко зна коју по реду, критичку књигу *Српска ђоезија шездесетих и ђонечђо о лошђој ђрози*. Први је личне, односно аутопоетичке природе. Други је, међутим, израз Магарашевићевих далеко ширих амбиција. Реч је, у ствари, о налогу његовог неотклоњивог осећања критичарског позвања да, у служби аутопоетичке доследности, српско песништво назначене декаде, као и све које до данас за њим долази, постави на место које му са вредносног и историјскопоетичког гледишта по његовом мишљењу и припада.

Иницијални део актуелног рукописа, гледано по настанку а не по његовом композицијском склопу, јавља се претходно у својству пропратне ауторске речи уз најновију Магарашевићеву песничку књигу *Ране ђесме 1964–1968* (2023). Већ у њему се оцртавају контуре поетичког и културноидеолошког контекста у којем су настајале најраније Магарашевићеве песме, писане углавном пре а објављене пет и по деценија после његове, библиографски, прве песничке књиге, *Пођоци за вуђије и грује очи* (1969). Али тежиште тог поговора стоји на казивању о упознавању, дружењу и разговорима тада још младог анонимног песничког стварађца са Миодрагом Павловићем, већ етаблираним водећим песником и есејистом српског послератног модернизма или *ђреће модерне* у историји српске поезије. Нарочит нагласак притом Магарашевић ставља на Павловићеву снажну подршку његовим раним песмама, на његове менторске инструкције и на њихове песничке разговоре о друштвеној улози, самој природи и задатку модерног песништва – речју, о модерној песничкој свести.

Већи део студијски конципираног, не баш у континуитету и студиозно реализованог огледа од 16 краћих поглавља, тиче се, дакле, поетичке мале српског песништва *шездесетих*, као и више не одвећ диференцираних токова који из њега произлазе, са изузетком *ђонечеђ о лошђој ђрози*, што овом приликом остављам без коментара. Магарашевић евидентно има јасан преглед не само насловног раздобља него и целе епохе друге половине прошлог века у српском песништву, укључујући и тзв. период транзиције крајем минулог и првих деценија новог столећа, иако се, као што рекох, нерадо упушта у прецизније типолошке и поетичке дистинкције појединих поетичких токова. И, осим расветљавања контекста појаве сопственог песничког гласа, он ставља под лупу раздобље *шездесетих* – а не, преломно, *ђедесетих* – зато што из његове поетичке полифоније

заиста вуче корене све што се до пред крај века потврдило као израз времена са извесним печатом стваралачког идентитета. Друга је ствар што наш песник-критичар притом настоји, и у том сасвим успева, да првенствено два феномена насловног раздобља и деценија које му следе јасно изоштри и снажно вредносно привилегује, а све остале, благо речено, замагли или прикаже у кривом огледалу.

Од предатних модерних класика делатних и шездесетих година, Магарашевић са уважавањем помиње Десанку Максимовић, по књизи *Тражим њомиловање* (1964) и Милоша Црњанског, генерално, посебно по његовом *Ламенију наг Београдом*, писаном 1956. у Куден Бичу крај Лондона, а објављеном 1962. у Јоханесбургу и први пут у Југославији 1965. године. Признање, мада успутно, такође се одаје превратничким гласовима и непорецивом таленту Васка Попе и Миљковића, односно „заиграним гаткама и црнотуморним параболама” првог, као и „мајсторству великог песника” у лицу овог другог, којем се, међутим, у истој реченици спочитава „нулти проценат моралности једног Србина” због „удворичког односа према једном мутном историјском догађају” (песма „Тјентиште”), те због „пренаглашене адорације” и „химничности” у песми „Тито”. Подржано великодушношћу П. Палавестре, успутно признање се не ускраћује ни Стевану Раичковићу, који ће „тек са *Каменом услијаванком* (1963) унети у своје стихове димензије сазнања” и „суштински проширити оквире свог неоромантичарског израза”.

Али чисте позитивне координате Магарашевићевог разматрања српског песништва *цездесетих* стоје на тумачењу поезије и поетике Миодрага Павловића и Јована Христића, као и њихових оданих, макар повремено и дремљивих следбеника, док су оне негативне резервисане за све остале песничке гласове тога раздобља и времена које му последује. Гледано са типолошког односно поетолошког становишта, Магарашевић у свом исцрпном огледу прати настанак и развој српског урбаног песништва и српске модерне критичке поезије, с једне, и свих осталих видова савременог српског певања, које подводи под исту категорију естрадне, то јест популарне поезије, с друге стране. То је у исти мах подразумевиво експлиците вредносна подела на модерно, новосензибилно, културноцивизацијски освешћено и егзистенцијално одговорно елитно песништво вишег реда и оно већ виђено, популарно и „популистичко”, забављачки досетљиво а морално, национално и друштвенополитички неосетљиво, језички испразно и праскаво, самољубиво и славољубиво, општекултурно и књижевно инфериорно, елем, по свему од другоразредног до петпарачког; и, као такво, поврх свега колаборантско са једним ригидним идеолошким и друштвенополитичким поретком.

Погледајмо како то конкретно изгледа на примеру тумачења нашег урбаног песништва. „Из поезије савремених гласова”, пише Магарашевић, „повремено је избијала, али није преовладала, тек само наговештена

тонска линија српске урбане песничке дикције. Само је у појединим песмама врло убедљиво провејавао сетан урбани дух и призив; нарочито код раног Христића, у изврсним песмама 'Угао', 'Улис' и 'Вечерња тишина', где ова последња, осваја чудесан идентитет меланхоличног урбаног искуства". И, једнако тачно, наставља: „Оваква врста пробоја урбаног искуства егзистенцијалне самоће измиче свим српским песницима који су рођени у деценији после Христића, између 1934. и 1945, са усамљеним изузетком једног песника рођеног 1940, а то је био глас Миодрага Станисављевића – 'Улица, ред платана / И осим њих – никог'." Акцентујући после Христића и, подразумевиво, после двеју раних Павловићевих књига, нарочито прве, појаву и значај М. Станисављевића на развојној линији српског урбаног песништва, Магарашевић у песничком делу Црњанског – неким његовим ранијим песмама и у *Ламенију над Беотрагом* – идентификује корен српског урбаног сензибилитета, као што, с добрим разлогом, не заборавља ни себе, у поезији Милоша Комдине налази његове најизразитије потоње изданке.

Поричући, углавном оправдано, инспиративност Београда за његове поратне песничке придошлице (Јб. Симовића, М. Данојлића, В. Марковића, Б. Петровића, Б. Радовића, М. Бећковића, С. Ракитића, М. Комненића и М. Петровића), аутор ове критичке књиге им безмало са чуђењем претпоставља Црњанског: „Поменути песници нису осећали целином свог бића ни дух, ни пуноћу атмосфере Београда. За њих Београд није ни близу могао бити таква егзистенцијална сцена каква је била већ младом Црњанском – 'Кад светилке сину / и улице пођу у висину / у тами стојим ја. / На свему што прође / мој осмех засија'." Ту нема места ни неразумевању, ни чуђењу. Прво, с обзиром на околност да су њихова егзистенцијална искуства, као и њихов животни сензибилитет, толико различити. Они пристижу са снажним печатом провинцијалне завичајности налазећи се тек пред изазовима адаптације и акултурације, док се Црњански, који одраста у Темишвару и сазрева у Шестом кварту Беча, у Београду са тек назначеним контурама већег, али свог града, осећа као риба у води; и то у води жељкованој и стицајем срећних прилика пронађеној. И друго, не због личне инфериорности већ због саборног карактера наше књижевности и културе без јаке интегративне доминанте, и интересовања песничких придошлица носе, према Павловићевој критичкој опасци, „патријархалне референце", при чему је и Београд тек једна, не највећа парохија, већ она која репрезентује сам сабор у сталном заседању.

Ни Магарашевићев прилог српском урбаном песништву није ни мален, ни безначајан. Напротив, он се састоји од неколико прворазредних књига: да почнемо ретроспективно, од његових већ поменутих *Раних џесама 1964–1968*, чијим ауторским коментарима са сувереним судовима Миодрага Павловића припада и значајан број страна књиге о којој је управо реч. Истог су типа и Магарашевићеве песничке књиге *Сјаж Вавилона*

(1980) и *Сенке бесмртљивости* (1975), о којима су својевремено дали изразито афирмативне судове, поред осталих, Ч. Мирковић, Б. А. Поповић, П. Протић, А. Петров и Д. Стојановић.

Када је, међутим, реч о доприносу назначеном типу српског песништва од стране аутора Магарашевићеве генерације, тада, за разлику од знатно млађег Комадине, настаје мук или сасвим провидно ескивирање. О Новици Тадићу, за којег је, изузев једне његове књиге, Београд једина „егзистенцијална сцена”, нема ни помена. А када је реч о Слободану Зубановићу, рођеном Београђанину и најзначајнијем песнику *крућа двојке* из истог нараштаја, о Мирославу Максимовићу или Братиславу Милановићу, који потписују по више књига са београдским мотивима, тада Магарашевић посеже за извором званим *јеснички лексикон из ње и ње логине* и налази да тих имена у њему (још) нема.

Слично урбаном – али с разлогом исцрпније – представљена је и српска критичка поезија референтног раздобља и целе минуле епохе. (Поетичком и типолошком феномену *кријичке поезије* – термин је, изворно, Елиотов мада га, као што је познато, почетком осамдесетих П. Палавестра код нас проширује на књижевност уопште – Магарашевић посвећује „опсежну студију” *Српска кријичка поезија* (2013), неупоредиво опсежнију од актуелне, али и неупоредиво теоријски заснованију и аналитички убедљивију, мада се ни у њој не могу прихватити извесне оспоравајуће аргументације о некритичности, односно *безалиберности* појединих песничких гласова његове генерације.) „Из сасвим другачије поетике [од оне Црњанског или Раичковића – М. П.] још је веома модерно одјекивао вишегласни набој велике песничке иновације кроз стихове *87 јесама* и *Сјуб сећања* Миодрага Павловића као и његова врхунска митопоетика *духа кријичког хеленизма* кроз поменуто *Млеко искони*, а затим – у достојно класицистички стишанијем тону – појављује се и врхунско песничко дело *Александријска школа* (1963) Јована Христића”, отпочиње Магарашевић приказ стања српске критичке поезије *шездесетих*. За овим следи лаудација Христићевог препева Платонових *Дијалога* са тежиштем на анализи његових песама „Федру” и „Сократ на бојишту”, потом као и претходно, вишеструко расветљавање Павловићевог доприноса нашем критичком песништву и модерној песничкој свести – песничког, есејистичког и антологичарског, оличеног у његовим већ поменутим књигама, као и у *Великој Скијији* и *Бексјивима по Србији*, с посебним освртом на најбољу, не само Павловићеву већ код нас уопште написану песму критичког поетичког усмерења: Павловићеву „Научите пјесан”. Даље се зумирају још по једна песма поменутог М. Станисављевића и Љ. Симовића, понеки циклус или књига имена која употпуњавају листу критичкопоетских гласова *шездесетих*: условно, И. В. Лалић и А. Ристовић, па безусловно П. Чудић, И. Хадић, М. Магарашевић, Р. Ливада, као и оних који је даље настављају – Ивана Миланков, Милан Ђор-

ђевић, Небојша Васовић, Милош Комадина, Марија Кнежевић, Саша Радојчић, Јасмина Ахметагић, Јана Алексић. Најзад, поред релевантних коментара Павловићеве *Антологије*, подвргава се преиспитивању Комненићев цветник *Новије српско јесништво* (1970, 1972), *Укус осамдесетих* Миодрага Перишића (1986), *Шум Вавилона* Васе Павковића и Михајла Пантића, док се антологија *Поезија и традиција* Богдана А. Поповића (1971), урађена по начелима англоамеричке *нове критике*, прећуткује, јер обухвата и неке песнике *шездесетих* на које ће се Магарашевић у својој најновијој критичкој књизи жестоко окомити са уверењем да *одваја живио од кукоља*.

Магарашевићевим негативним вредносним и проблематично-девијантним квалификативним судовима, успостављеним првенствено на идеолошким мерилима, подлеже све српско песништво које се јавља *шездесетих* а траје и до данас, чак и оно које ће дуго надживети своје и наше доба, а које, по његовом суду, не припада поетичком преплету модерне критичке и урбане песничке речи. По врло сумњивој аналогiji са тадашњим совјетским *шездесетјайницима*, он цело поетички полифониско сазвучје Миљковићевих неосимболистичких следбеника и имитатора, као и оних ређих и мање успешних Васка Попе, лирскопоетичних неоромантичарских гласова на стражиловском односно на Раичковићевом трагу, најзад оних ослоњених на више видова усмености – фолклорне и колоквијалне – сврстава у исти ред *есѿрадної, ѿѿуларної, аѿажованої* – речју, некритичког па, *eo ipso*, колаборантског песништва. Магарашевић се притом арбитарно користи бројним Павловићевим начелним критичким опаскама, не ређе, врло комотним, заједљиво злурадним књижевноисторијским дисквалификацијама Предрага Палавестре. Од дугог збрдаздолисаног низа песничких имена – Вито Марковић, Вук Крњевић, Милован Данојлић, Божидар Шујица, Бранислав Петровић, Душко Трифуновић, Драгаган Колунѿија, Матија Бећковић, Рајко Петров Ного, да оставимо по страни нека која им још из *ѿегесетих* претходе – наш критичар се посебно одаје дифамирању Б. Петровића, Д. Трифуновића, Р. П. Нога, а најприлежније Матије Бећковића. (Тачно је, међутим, да су неки са Магарашевићеве црне листе – Марковић, Крњевић, Шујица, Колунѿија – с обзиром на индивидуално и породично-колективно искуство били, више грађански но стваралачки, одани владајућој идеологији свога доба. А чиме им се легитимно та оријентација заиста може ускратити, па макар била и стваралачка, не само грађанско-егзистенѿијална.)

Али задржимо се, илустрације ради, на само два-три пункта Магарашевићевог разумевања Бећковићевог песничког стваралаштва. „Бећковићев модел природног песничког говора”, оштроумно примећује наш песник-критичар, „показује непрестано вербално довијање, које стално тежи да делује као ’допадљив хумор’ који се – увелико, као за неку *бившу ѿублику* – јавља попут неког истрошеног клишеа. Та очигледност понавља

се и дуго не доноси ништа песнички заиста ново. Као што ни осталим шездесетјатницима није пошло за руком ни језиком, тако ни Бећковић никада није разумео пресудан став Миодрага Павловића да оно што је у поезији свеже и модерно увек је *нешто друго*. А све што је у поезији *нешто друго*, свежије и модерно, не може понети, ни одржати, ни виц, ни досетка, ни пука игра парадоксима. Јер, примерице, *Рече ми један чоек* (1970) много је више збир и низање досетки, више заснива виц, узречице и спрдњу него поезију. На тој развученој вербалној узици нема (*nota bene!* М. П.) сјаја критичког духа јер се Матија Бећковић стално изражава у модулацијама вербалних заскока, двоумицама, и страхом од неких домаћих 'невидљивих сила'. У лексичком смислу *Рече ми један чоек* је *verbalia tantum*. Монотono обузет својим језичким локализмима 'непрочишћеног ровачког говора из црногорских Брда' (Палавестра) Бећковић – и да је хтео – није могао схватити да – са њим и без њега – 'велики део хумора у нашој поезији садржи парохијалне референце' (Павловић). Како то није разумео некад, Бећковић то не разуме ни данас." Или: „Та иста, временом увелико истрошена естрадна опсесија није примерице Матију Бећковића напустила ни све до данас. Естрадни песници су строго загрцнути 'стално били у искушењу звучне испразности реторике, вербализма и праскавих метафора' (Палавестра).” И најзад, нека читалац и СЛУШАЛАЦ Бећковића провери заснованост и треће, између мноштва, палавестринско-магарашевићевских инвектива о најпознатијем (*hic*) српском живом песнику: „У разрађеној естрадној врсти Бећковић се – и мимо каснијег осипања њему не баш увек туђе титовштине – и после шездесетих усталио, додијавајуће видљиво и отужно наметљиво. На који начин? Најпре кроз упадљив 'егоцентризам и самоувереност трибунске позе и гестом и гласом одзвања [његов] дрски подсмех чак и самом чину песничког дела, схваћеном у његовој најнижој рационалној димензији' (Палавестра).” Очигледно је да Магарашевић није дорастао Бећковићу, да, у најмању руку, уопште не познаје ерудитну поетичку подлогу Бећковићевог певања. О критичком тону Матијиног песништва од шездесетих до данас, да и не говоримо.

А Магарашевић нам дугује одговоре и на неколико питања, од којих је само онај на прво заиста тежак. Елем, ако је Бећковић заиста такав песник каквим га представља његов млађи колега, с којим су разлогом о њему изузетно афирмативно писали: а) Предраг Палавестра, више пута, б) Павле Зорић, више пута, в) Богдан А. Поповић, такође више пута, г) Миодраг Протић, више пута, г) Миодраг Павловић – „Предговор” за поему *Кажа*, објављен више пута (видети: *Библиографија академика Матије Бећковића: у часи осамдесет година животоа*, САНУ, Београд 2019), све прворазредни критичари и заговорници српске критичке поезије на које се и сам Магарашевић константно позива. А можда се одговори налазе већ у поментој Магарашевићевој књизи *Српска критичка*

йоезија, уколико се „стваралачко *Ја*” и „интимно *Ја*” о којима Магарашевић у њој – поучен од Јејтса, Паунда и Елиота – потанко расправља подједнако односе на критичарево као и на песниково *Ја*. Јер тамо стоји да је „стваралачко *Ја* у стању да сузбије необјективан утицај интимног *Ја* само уколико је вишеструко” (27). А на следећој страни каже се „да је стваралачко *Ја* четвороструко и да делује сукцесивно из фазе у фазу”, те да „претапајући се тако у оно последње песниково *Ја* које коначно про-суђује да ли је све што је претходно учињено у области редукције, сажимања и организације формулисаног, збиља довољно објективно да би могло угледати свет, или не. У случају одречног закључка, јединствено, учетворостручено песниково *Ја*, мора поништити, угушити и огласити цео покушај неуспешним: а затим покушати све испочетка, са неке друге почетне тачке, у неком сасвим другачијем обједињењу” (28). Тако, значи, ако између песниковог и критичаревог ја, у референтном погледу, стоји знак једнакости.

Иначе, сваком Магарашевићевом истрајнијем читаоцу је сасвим јасно да он веома добро зна како ствари о којима у својој најновијој критичкој књизи пише заиста стоје, али је само њему познато зашто их представља или у крњем или у кривом огледалу, зашто је допустио неком налогу свог интимног *Ја* да тако очигледно тријумфује над оним четвороструким умним и стваралачким. Или понекад има и таквих ситуација у којима је узалудно и *ошворити чейворе очи*. Надам се да оне нису неизбежне.

Мр Марко К. ПАОВИЦА
Самостални истраживач
Беч–Београд–Цибријан
cyrpian@gmx.at

ЛЕП ДОПРИНОС САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ПРИПОВЕЦИ

Божидар Младеновић, *Нешћйо йрајније од живоиша*, Српска књижевна задруга, Београд 2023

Књига Божидара Младеновића *Нешћйо йрајније од живоиша* ауторов је избор прича из две његове претходне књиге, *Дан за хваљење анђела* (1992) и *Рођака вејворе деце* (2013), са девет нових, досад необјављених прича.

Ако бисмо покушали да, на најкраћи начин, укажемо на нешто што карактерише саму композицију ове занимљиве збирке прича, могли бисмо рећи, да је књига Божидара Младеновића *Нешћйо йрајније од живоиша*,

не само с обзиром на тематику већ и на фокус ауторвог књижевног дела, компонована попут Менделјејевљевог система елемената. У насловној причи збирке дата је главна тема пищевог приповедачког интересовања, то је тема живота, схваћена у њеним фундаменталним аспектима, а главна локација свих збивања у већини ауторових прича је његова родна Пољаница, околина Враћа из које потичу мотиви и јунаци његових прича. Читалац ће лако увидети да су Младеновићеве приче посвећене темама из живота људи из ауторовог родног краја, али и да оне, иако су карактеристичне за пишев завичајни свет, садрже у себи универзалне мотиве и савремене проблеме људске егзистенције: љубав, болест, старост, идентитет, време и друга важна морална и метафизичка питања наше савремености, с којима се суочавају јунаци Младеновићевих прича.

Писац књиге *Нецијо шрајније од животија* не заборавља да, сасвим дискретно, у облику кратких упечатљивих опаски, у својим причама подсети на епоху у којој је провео, како каже јунак једне његове приче, „најбољи” део свога живота. У ауторовим запажањима садржана је критичка нота, која има углавном сетан, а понекад се јави и наглашено елегичан тон. Наравно, кад живимо у динамичној епохи, у којој време често „искочи из зглоба”, тешко је наћи праву меру и дати објективну слику времена у којем живимо, или, речено Хегеловим речима, „своје време захватити у мислима”, јер често се покаже да је и људска мисао, уметничко дело или било који други облик мисаоног стваралаштва, ухваћено својим временом, и више представља одраз него израз духа времена.

У причи „Последња посета”, 88-годишњем Михаилу Антићу, главном јунаку ове приче, последњег дана његовог живота стижу, с оног света, у посету четири жене с којима је некада био близак. Необичан сусрет посетитељки одвија се у њиховом присећању на тренутке проведене с Михаилом, кад је он био у пуној мушкој снази и када је, у својој површности, веровао „да га негде чека већа срећа и дела вредна вечне хвале”. Без обзира на то што нису заборавиле Михаилову несталну и омаловажавајућу, донжуановску природу, Софија, једна од тих жена, каже осталим посетитељкама да према Михаилу буду „благе и великодушне”. Софијине речи не најављују никакву строгу пресуду, већ изражавају опрост и Михаилов одлазак, његову смрт. Аутор у свом приповедачком поступку, што је једна од особености његовог приповедања, користи елементе необичног и нестварног, да би дочарао прелазак својих јунака из света реалности у свет надреалног, где „сви догађаји које смо запамтили нестају некуд у даљину, у време које као да није постојало, у простор који нема граница”.

„Топле усне на грлу” је прича о младићу који пати због израслине на грлу. Случајно, сретне хирурга који је спреман да му помогне, да га ослободи невоље. Међутим, он се плаши неизвесног исхода операције. Младеновић на веома суптилан начин указује на снагу емпатије коју

према главном лику ове приче испољава његов старији брат, и који успева да, с прикривеном нежношћу, охрабри млађег брата да прихвати операцију.

У Младеновићевим причама, препуним људске тоpline и нежности, често се расправља о одликама и моћима људске душе. Прича „Чувар душе” говори о настојању каменоресца да, следећи савет свог ментора, вајара Негована Брајића, пронађе поузданог чувара своје душе. Искусни вајар сугерисао је својим ученицима да треба да имају чувара душе. „Јер, док радиш с каменом”, говорио је стари мајстор, „ти ниси на овом свету”. Био је уверен да чувар душе има велику заштитну моћ над ствараоцима, јер он не само да се „рве с њиховим недоумицама” већ је и њихов „заштитник и водич”.

Једном приликом, каменорезац је приметио у свом дворишту цвет сунцокрета. У исти мах, помислио је: „Погледај, послао га племенити случај, да, међу ове камене плоче и блокове, унесе младост и свежину!” У овој Младеновићевој причи, слично као у приповеци „Маслачак” Волфганга Борхерта, у којој осуђеник, у једној шетњи у затворском кругу, успева да кришом убере и однесе у своју ћелију цвет маслачка, да би тамо имао нешто чему ће да посвети своју пажњу, и што ће његов затворски амбијент учинити бар мало хуманијим.

Касније ће вођа групе ноћних посетилаца, у опклади са каменоресцем, добити сунцокрет, чувара каменоресчеве душе. После овог догађаја требало је да каменорезац на споменику уради портрет младе девојке која је изгубила живот у саобраћајној несрећи. Међутим, на необјашњив начин, уместо лика девојке, на споменику се појавио – цвет сунцокрета. Кад је каменорезац то саопштио наручиоцу споменика, он је био изненађен, али не и разочаран. Није тражио од каменоресца да исправи грешку, јер је веровао да су се у цео тај случај умешале више силе. Наиме, наручилац тог споменика, отац страдале девојке, испричао је каменоресцу да је његова кћерка погинула једне ноћи, с вереником, у аутомобилу који је, у великој брзини, одлетео у њиву са сунцокретом. Несрећни отац био је уверен да је каменорезац својим рукама, несвесно, „спровео одлуку онога који све види и све чује”, и да је „насликао чувара душе његове ћерке”.

Насловна прича Младеновићеве књиге, „Нешто трајније од живота”, говори о необичној потрази општинског службеника Драгомира Митића из Врања за породицом Јањић. Општински службеник је имао задатак да пронађе породицу Јањић, да би могао да утврди њено имовинско стање, како би се на основу тога надокнадио некакав дуг држави. Међутим, проблем настаје кад општински службеник не успева да утврди где та породица живи. Он тражи водича који би му показао пут до села у којем се претпоставља да живе Јањићи. На раскрсници сеоских путева Митић сретне необичног младића, који му је рекао да зна пут до тог села. На крају целодневне потраге испостави се да су се Јањићи одселили из тог села. У целокупној атмосфери ове приче има нечег над-

реалног, и она веома подсећа на слике италијанског сликара Ђорџа де Кирика, представника такозваног метафизичког реализма. Као на његовим сликама, на којима се виде насеља, улице, зграде, паркови, али се не виде људи, тако и у Младеновићевој причи „Нешто трајније од живота” има много тајнственог и невидљивог. Као што Де Кирикове слике на посматрача делују пусто без људи и изазивају осећај узнемирења, тако и код читаоца Младеновићеве приче непријатну слутњу изазива то што неки ликови у причи немају имена, путеви до места у које би требало да оде општински службеник нису јасни, чак је и водич без имена, и он нестаје на необичан начин.

После дужег и нејасног трагања за породицом Јањић, водич сасвим резолутно саопштава младом службенику да су стигли на одредиште. Истовремено се тајанствени водич/младић из улоге пуког водича трансформише у заступника породице Јањић и саопштава да „у Пољаници нема Јањића”. А затим додаје: „Шефовима кажите, да су празна пољаничанска брда, куће затворене – нема живе душе, пси не лају, петлови не кукуричу... *Јер да би се у овим, пољаничанским, брдима живело, пошребно је нешто трајније од живота.*”

Да би ова неуспела потрага попримила снажнији, надреални облик, писац/наратор дискретно нам наговештава да је службеников саговорник и његов неименовани водич, можда, био Радивоје Јањић, који се једном приликом тешко повредио у шуми и дуже време провео у коми, и не зна се да ли је преживео.

Суоченом с овим необичним информацијама, „општинском службенику, чинило се, да све око њега одлази некуд на леву страну, онда се враћа на десну, па опет на леву, и да он, заправо, не седи на клупици код продавнице у Пољаници, него у некаквом пространом и неукротивом возилу, које, са заспалим возачем, непрестано врлуда празним друмом. Није размишљао о необављеном послу, о свом неуспелом службеном подухвату, ни о тајанственом водичу, него о начину, како да заустави ту изненадну и неконтролисану вожњу, и наред, који је владао у његовом телу и његовој души”.

Дочаравајући нам у својим причама слику једног времена и људи једне генерације, која је веровала да гради нови и бољи свет, Божидар Младеновић успео је да створи богату галерију мушких и женских ликова и импресивну слику људског живота, тзв. малог човека, саткану од људске борбе, животних искушења, успеха, патње, бола, туге и пораза, али у којој има много топлине, искрене људске радости, човечности, лепоте, страсти, месечине и свега онога што људски живот доноси.

Стога може да нас радује то што је писац књиге *Нешто трајније од живота* у свим својим причама остао привржен традицији нашег класичног начина приповедања и свом поетичком уверењу и – не следећи помодна књижевна кретања – на аутентичан приповедачки начин нам

подарио вредно књижевно дело, истинско сведочанство о времену у којем је живео.

Др Маринко В. ПОЛИЋ

Научни сарадник

Институт друштвених наука у Београду

Центар за филозофију

marinkololic@gmail.com

ЖАРКО КОМАНИН У ТРИ КЉУЧА: ОГЛЕДИ О ПОЕТИЦИ, ТЕКСТУ И КОНТЕКСТУ

Радоје Фемић, *Жарко Команин: ѿоеѿика, ѿексѿи, конѿексѿи*, Ободско слово – Штампар Макарије, Подгорица – Београд 2023

Монографија *Жарко Команин: ѿоеѿика, ѿексѿи, конѿексѿи* Радоја Фемића конципирана је као синтетичан преглед књижевног стваралаштва Жарка Команина, а њена структура обухвата уводну студију, преиспитивање поетике, аналитичке осврте на Команинове драме, приповетке и романе, те закључне напомене које представљају синтезу истраживачких увида. И сам наслов монографије, с трочланом структуром, *ѿоеѿика, ѿексѿови, конѿексѿи*, указује на истовремено интересовање за унутрашње поетичке принципе, конкретне текстуалне реализације и шире културно-историјске оквири Команиновог дела. Иако је заснована на докторској дисертацији одбрањеној на Филозофском факултету у Новом Саду, ова књига превазилази оквири академског рада и добија карактер озбиљне научне студије. Она представља ревитализацију и поновно критичко преиспитивање опуса Жарка Команина, једног од значајних, али у научној јавности недовољно заступљених имена српске књижевности. Такав приступ не изненађује, с обзиром на то да је аутор, иако припадних млађе генерације, већ потврђен као проницљив и темељан критички мислилац, што је показао не само својим досадашњим студијама већ и активним учешћем у савременом књижевном и културном животу.

Дат је детаљан преглед књижевног рада Жарка Команина, уз указивање да се у књижевности јавља приповетком „Бјегунац”, објављеном у листу *Сѿугенѿи* 1956. године. Како наводи Фемић, Команин се касније остварује у жанру драме, романа и приповетке, правећи отклон од поетике првог дела; пише позоришне критике у *Вечерњим новосѿима* у периоду од 1964. до 1974. године, а двадесет година ради као драматург у Народном позоришту у Београду. Његово дело Фемић смешта у контекст послератне српске књижевности као престижно, посебно у области драмског стваралаштва. Аутор указује на то да се Команинова поетика

у том смислу може упоредити са поетикама Александра Поповића и Душана Ковачевића. Позивајући се на Деретића, Фемић истиче Команинов однос према традицији, с нагласком на судбинском и трагичном, посебно у драмској трилогији *Пророк*, *Пелиново* и *Ојњици*, која је везана тематски за простор Црне Горе. Према Фемићу, Команинова поетика заснована је на полижанровском искуству, па његово прозно књижевно дело по естетским мерилима не заостаје за драмским. Због тога је, сматра аутор, од нарочитог значаја ваљана књижевнокритичка обрада овог опуса, којом би се остварило превредновање целокупног дела. Фемић посебно истиче потребу за новим, пажљивим читањем Команинових драма, нарочито због тога што оне проширују могућности жанра у доба доминације постмодернистичког књижевног експеримента. Команинова лојалност захтевима аристотеловског театра, према Фемићу, чини његово дело јединственим по тематици у свом времену.

Као тематско-поетички константан елемент који прожима и Команинов прозни и драмски опус, Радоје Фемић препознаје мотив сукоба, архетипску структуру која се јавља у унутрашњој равни и спољашњем свету. У том контексту, Фемић се позива на Јована Делића, који овај мотив означава као „прабиблијски”, чиме га додатно позиционира у оквир универзалних наративних матрица. Истовремено, указујући на релевантну литературу и претходне критичке интерпретације, Фемић исказује истраживачку и научну етичност, надограђујући сопствене увиде у дијалогу са ранијим тумачењима Команиновог дела. Он уочава Команинову поетичку издвојеност („Хтио – не хтио, острво”) и дистанцу у односу на доминантне токове свога времена, што препознаје као један од кључних разлога који су утицали на рецепцију његовог опуса. Стваралаштво Жарка Команина смештено је, како истиче Фемић, у исто време када стварају и Киш, Пекић, Селенић, Михиз и други, што је додатно отежало афирмацију његовог књижевног гласа. Ипак, његове књиге добиле су позитивне критике и признања од еминентних писаца старије генерације, Селенића, Ћосића, Ћопића и Матића.

Изван основне жанровске поделе, Фемић шири истраживање на комплексни тематски и културни слој Команиновог дела, анализирајући његов однос према традицији, идентитету и историјском контексту. Анализирани корпус обухвата репрезентативне текстове из различитих жанровских области Команиновог стваралаштва. У домену драме обрађена су дела *Пророк*, *Пелиново*, *Ојњици*, *Вожд Карађорђе* и *кнез Милош* и *Годо је дошао њо своје*. Романескни опус чине *Колијевка*, *Косијанићи*, *Провалије*, *Пресијуина година*, *Ако ће заборавим, оче мој*, *Господ над војскама* и *Љепојис вјечности*, док је у оквиру прозне кратке форме обухваћена књига *Закојано и ојкојано*. Посебну пажњу Фемић посвећује анализи аутопоетичких ставова, у којима уочава кључне поетичке одреднице неопходне за дубље разумевање Команиновог књижевног

поступка. Интерпретацијом ових метатекстуалних исказа он успева да реконструише идејни и естетски оквир који обликује и драмску и прозну структуру. Ови сегменти показују доследност у мисаоном и уметничком ставу, а сама анализа, ослоњена на жанровски разуђен корпус, осветљава на свеж и аргументован начин позицију коју Команин заузима унутар савремене српске књижевности.

Фемић обрађује читав низ мотива и тема које осветљавају различите аспекте Команиновог стваралаштва и ауторског идентитета. Пажњу посвећује његовој наклоности према театру, његовим интервјуима и беседама, као и значењима која произлазе из односа према завичају, језику и дугогодишњем драматуршком искуству. Анализирају се и ауто-поетички искази, али и односи према значајним књижевним и духовним прецима. У том контексту, Фемић посебно истиче важност његошевске заветне мисли, а пише и о феномену пораженог човека у његовом делу, као и односу према идеологији, доследно осветљавајући тематску и етичку димензију прозе и драме. Када је реч о његовој критичарској пракси, Фемић указује на јасно дефинисан методолошки приступ, „критички утемељен, објективистички аналитичан и жанровски прилагођен, независно од публике којој је намијењен драмски комад”. На тај начин Фемић не само да мапира кључне тематске тачке већ истовремено аргументовано указује на сложеност и континуитет Команиновог мишљења унутар књижевног, културног и духовног контекста.

Свака књига из проучаваног корпуса добија посебан аналитички третман, при чему аутор темељно приступа сваком делу и издваја поетички, мотивски и тематски релевантне елементе. Фемић истрајно тумачи кључне мотиве који су од значаја за одређивање места Жарка Команина унутар српске књижевности. Посебну пажњу посвећује односу личног и колективног, као и присуству цивилизацијских, идеолошких и политичких промена које се одражавају на структуру и значењски оквир његовог опуса. Указује и на могућност да се Команиново дело сагледа као потенцијално уланчан корпус, као целовит систем унутрашњих поетичких повезаности. Анализом наративних субјеката и драмских јунака Фемић успева да осветли специфичности ауторове поетике и да пружи значајан допринос даљем критичком и теоријском тумачењу овог недовољно проученог књижевног опуса.

Монографија *Жарко Команин: џоеџика, џексџови, конџексџи* није само први темељан приказ Команиновог стваралаштва већ и студија која указује на постојање стабилне мултижанровске свести унутар његовог опуса, реализоване у прозним и драмским формама, али и у позоришној критици. Фемић темељно издваја поетичке тачке које разјашњавају основне координате Команиновог поступка и аргументовано излаже разлоге због којих његово дело заслужује обновљено читање и критичку анализу у савременом књижевном контексту. Својим истраживачким

приступом, аналитичком прецизношћу и разумевањем књижевне и културне позадине, Фемићева књига не само што попуњава празнину у проучавању дела Жарка Команина већ и представља значајан допринос савременој српској књижевној науци.

Др Милена Ж. КУЛИЋ
Стручни сарадник
Матица српска, Нови Сад
Одељење за књижевност и језик
milena.kulic@maticasrpska.org.rs

У ПРЕПУНОЈ ПРАЗНИНИ, РАСЦЕП

Владимир Вукомановић Растегорац, *Над црном рујом: о Црвеној планети Горана Коруновића*, Чигоја штампа, Београд 2024

Књижевна монографија *Над црном рујом* Владимира Вукомановића Растегорца, више него минуциозна, суптилно вођена и строго структурирана, посвећена је песничкој збирци *Црвена џланеџа* (2014) једног од најпризнатијих савремених песника, Горана Коруновића. Интерпретирајући је, аутор има у виду и претходеће две, наиме *Госпођиризмџа* (2011) и *Река каиџева* (2012), а које скупа чине песнички триптих, објављен 2024. у обједињеном облику под насловом првенца. Важност песничког гласа о ком је реч не спомињемо само услед пригодности, као што ни смелост студије није само у силаску у црну рупу значења: препознајемо је већ у примећивању црне рупе у средишту „амбисоцентричног” космоса песничке збирке. Појава научног дела овакве врсте, заправо, имплицира једно значајно питање бављења синхронијским пресеком наше књижевне сцене, њеним књижевним вредностима које то постају, и поетичким тенденцијама које настају.

Унутрашњу кохеренцију студије, иако је сачињавају радови и критички осврти објављени различитим приликама, омогућује, као што је вероватно случај у свакој ваљаној студији, унутрашњи принцип нужности по којем је настао песнички свет Горана Коруновића. Низ есеја који се баве различитим странама песничке збирке, иначе једнако језички економичне као и Растегорчева монографија, одликује се и разноврсношћу приступа која – као што ћемо надаље детаљније показати – сеже од микростилистичке и чак фонолошке анализе, преко (пост)структуралистичких (постоје алузије на Ролана Барта), до филозофских импликација у самом језгру Коруновићевог певања, што је могућ смер тумачења за који већ и овај аутор поставља основу у умногоне аутопоетичком есеју о Петру Петровићу Његошу, који је функционализован и као својеврсни

епилог реиздања *Госпојимсџава*. Нипошто није реч о попуњавању празнине (у значењима збирке, или интерпретативним запажањима), нити пак еклектицизму приступа за који, приликом читања, стичемо утисак да претеже над самим текстом. Сем песничке збирке на коју је усредсређен, аутор је у опсег истраживања уврстио и судове многих књижевних критичара и критичарки који су пажњу посветили неком делу Коруновићевог досадашњег рада; неки од поменутих су (они нарочито заступљени, у афирмативно-полемичком кључу) Биљана Андоновска, Бојан Васић, Марјан Чакаревић и други.

Могу се издвојити бар неколики крупни изазови с којима се књижевни теоретичар суочава пишући о сасвим савременој књижевној продукцији: ту је могућност теоретског натчитавања услед отворености за различите углове тумачења дела о ком суд није формализован и канонизован; затим, не треба искључити ни приступање делу са његовим латентним рецепирањем као појаве из популарне културе садашњице; и најзад, што је повезано са прва два, пренаглашено примењивање већ установљеног књижевног и(ли) теоријског наслеђа, чиме се ново сасвим своди на старо. Одлика заједничка свим овим – грубо оцртаним – потенцијалним путевима јесте неуспех да се у литерарном не препозна оно заиста ново што доноси, било премашивањем, било недосезањем до њега (може се приметити да је књижевна садашњост, у сваком случају, једина коју имамо, тј. ни боља, ни лошија него што јесте).

Треба имати у виду и околност да све поменуте проблеме књижевна критика унеколико и апсорбује; савесна критика раздваја ново од старог, али је у презентовању дела увек неопходна и контекстуализација, оријентир према потенцијалним претходницима, а с друге стране, књижевнотеоријско тумачење савремене књижевности би морало све поменуте аспекте уврстити уједно, пружајући теоријска уопштавања, препознајући онај дубински значај који дело стварно чини карактеристиком неке епохе, латентно га аксиолошки процењујући. Једном речју би се могло рећи да теоријско дело из савремене историје књижевности треба да, иако сагледава готово садашњи тренутак, моменат који је и даље тенденција, и даље сам себи не сасвим освешћен, препозна онај вишак новине у литерарном, који као Јанус посматра и претходно и предстојеће.

Владимир Вукомановић Растегорац, може се рећи, ове тек наговештене одреднице неоспорно испуњава. У току целокупног истраживања, и сам указује на бројне рецепцијске проблеме које песничка збирка изазива, а херметична поливалентност песничког израза чини је од дотадашњих песникових дела најизазовнијом за тумачење. Делује да Растегорац збирци приступа посматрајући је као већ критички установљену вредност – а темељећи на томе своје истраживање, један од циљева му је и да конкретизује и елаборира исправна запажања аутора и ауторки које наводи; но, од почетка се исто толико односи и критички према

критичарима. То се нарочито чини јер, како каже, „треба бити отворен за оно што у текстовима критичара није истакнуто или прецизније диференцирано” (37). Посебну пажњу на почетку истраживања, тако, посвећује проблему синтаксичке структуре за коју се – поред лингвистичких и формалних експеримената – говори да је остала уобичајена: прво, каже Растегорац, треба утврдити какви су то односи, и између каквих синтаксичких елемената, који се могу назвати уобичајеним, а потом, што је још важније, испитати шта би у том смислу стилски немаркиран језички слој збирке чинило стилогеним (7–8). Касније, и на стилистичком плану, указује се да „ваља поставити питање унутрашње нужности ’измицања значења’ у *Црвеној џланејџи*” (37). Посматрање текста у толикој мери „изблиза” можда и јесте данак савремености збирке – који бисмо чак могли схватити и као делимичну, релативну немогућност тоталнијег сагледавања односа делова и целине – но значај аналитичког читања и те како пружа позитивне увиде у унутрашњи свет збирке, што би значило да очевидно представља тежњу ка препознавању истинског поетичког, стилског и тематског новума у њој.

Интерпретативну парадигму коју Владимир Вукомановић Растегорац нуди у својој монографији могли бисмо схватити, по аналогији, као прелазак из дневног и урбаног мноштва *Уликса* ранијих збирки – у којима се тематизује парадоксално хаунтолошко гостопримство – у ноћни и онирички свет (*Финејановој*) *бдења* у ком је субјект хиперсензитивно перцептиван. Субјект бди у тами ноћи космоса, као што су у претходној фази мртви обитавали у граду. У том смислу, индивидуално-универзализовани лирски субјект настањен у колиби на Црвеној планети – како Растегорац често истиче – говори у једној врсти прозног монолога (наравно, изузев песме „Гап”) у којој се зачудни аспекти фантастичке стварности овог света у извесном смислу подразумевају. Аутор добро запажа извесан тон индиферентности и подразумевања који је у збирци присутан. То напомињемо, јер представља додатни интерпретативни изазов (ако је схваћено као свесно прикривање имплицираних значења од стране песника), што подразумева испитивање нијанси семантике форме и микростилистичких одлика. Равнодушност лирског гласа наводи на то да се *Црвена џланејџа* чита аутоматизовано, па чак и као аутоматски текст – што је знатан контраст у односу на прву песничку збирку, *Госпојимисџа*, у којој су препознати језичка комуникативност, транспарентност (у том смислу наводи се и примедба Биљане Андоновске о проблематичности схватања комуникабилности као вредности поезије).

Примећујемо да Растегорац неретко у свести држи смисао за процесуално и експериментално, на који указује ова ауторка. И сам заправо приступа тумачењу полазећи споља: прво поглавље, о ком је до сада било највише речи, бави се поетиком *Црвене џланејџе*, могло би се рећи „са Земље” и „егзотерички”, у односу на друге теоретичарске гласове који су

пружили увиде razних квалитета. Песничка збирка се тумачи у њеној језичкој фактури у синтаксичком смислу, те се, класификацијом типова реченичних клауза и испитивањем семантике њихове употребе, на пример, не приступа директно смислу збирке. Пре се утврђује оно што је за даљу интерпретацију мање релевантно, односно чиме се располаже. Брижљиву структурираност показује – у исто време унеколико и аутоироничан – закључак првог поглавља, насловљен „Нешто, ипак, није јасно”.

На имплицирано питање настоји се дати одговор у другом поглављу студије. Тек стилистичка анализа отвара праве интерпретативне проблеме: врло је упечатљива анализа поступака материјалне трансформације мотива које Растегорац смешта у сферу гротеске, а проицијиво се осећа и проблем дијалогичности имплициране у тексту тек у траговима, дијалогичности која би се лако запоставила у односу на примарно монолошки израз аскетско-самотњачког вида постојања лирског субјекта у *Црвеној ѿланејши*. Крај другог поглавља закључује, што је карактеристично, „Увод у једно несигурно читање” (још један пример ауторске аутоироније, будући да се налазимо на половини књиге). Треће и четврто поглавље се међусобно унеколико контрастирају: једно се бави смислом прозаида, дакле покушава представити оно доминантно и претежно у збирци, док се друго бави спецификумом збирке, изузетком, поетичко-тематским „Гап”-ом. Свет осликан у његовој процесуалности, у знаковним (не)законитостима, покушава се обухватити логичким дискурсом, а процеп, који је, како препознајемо најзад, субјект сам – или боље, у субјекту самом као реципијенту и перцептору света – расветљава свеколики космос у ком би се налазио као изузетак. Но, да би се до тог сазнања дошло, заиста јесте било неопходно проћи кроз све претходне слојеве језичко-текстуалног рада *Црвене ѿланејше*. Свеукупно, трасирају се, позитивистички неухватљиви, закони једног зачудно-заумног света, у Растегорчевом читању представљеног у исти мах као ведрији дантеовски Пакао и затамњена утопија, у складу са самим ткивом збирке, које је колико аутоматска текстуална игра – надреалистички *изврсни леџ* – толико и сложено сталожен византијски мозаик.

Једна од интересантнијих одлика у контексту понирања у финесе текста јесте принуђеност да се говори, у неком моменту, апофатички, негативно, али повезујући више тачака сродних макар по својој нејаснојсти, да се опцрта процеп: егзистенција је увек и негација, и стварност је бар релативно разјашњена и систематизована. Аутор, дакле, на сваком нивоу интерпретације долази до једне тачке где је принуђен да говори о неозначивом, о „нечему” које „остаје нејасно”. Није проблем одредити поетичку новост збирке, већ *оно*, другост која се ни на њу не може свести: прећутано и ирационално које се не означава, већ дескриптивно објашњава. Већ на почетку, на пример, указује се на немогућност жанровског дефинисања збирке, будући да се она састоји из прозних фрагмената, али

и једне песме (којој се, наравно, посвећује посебна интерпретативна пажња). Проблем представља, као што се каже на страни 47, и „подривање јаке текстуалне кохезије”: речи и реченице, досад смо сазнали, нису неразумљиве по себи, али је тешко установити принцип њиховог саодноса, успостављања њихове кохезије. „Непознато у тексту се показује као један од најснажнијих фактора који ју њему постоје и делују”, каже Растегорац (49). Чак, стога, аутор указује самосвесно и на проблем несигурност и неизвесности читања одликованог честим посезањем за одредницама попут „можда” и „као да” – дошавши већ на сам крај своје интерпретације *Црвене џланеиће* (120).

Не само да се, дакле, поглавља прогресивно надграђују у мапирању *Црвене џланеиће* (прогресивистички концепт, приметићемо заједно са аутором, Коруновић унеколико и одбацује), већ се показује како празнина, „гап”, у смислу/значењу (парадокси у језичким спојевима), али и поезији тј. синтакси и стилистици, и форми служи да поетички иновативно пружи позитивне вредности. Дефинишући једну од стилских доминанти Горана Коруновића у песничкој збирци *Црвена џланеића*, наиме – структурну једноставност реченице у погледу синтаксе, и Растегорац ову одлику одређује карактеристичном синтагмом „синтаксичког аскетизма” (31). О аскетизму се говори и у контексту формалних својстава (54–55), која се према аутору свode на закон унификације (примећујемо у контексту овог израза, али и аскетизма о ком је било речи, да аутор поседује и корисну способност прецизне теоријске концептуализације аспеката поезике које тренутно разматра).

Постоји, исто тако, једна људска, можда сувише људска – и тиме ниуколико изван космичких хоризоната *Црвене џланеиће* – црта запитаности *Над црном рујом* о траговима претходећих цивилизација, о мотиву дивљака, на шта у алогичком солилоквијуму пред празнином лирски субјект указује. Говорећи, у том смислу, о „немогућности самоће”, Растегорац се осврће, на страни 74, на мотив укидања телескопа, што за њега значи – осуђеност на „овде и сада”, сагледавање најнепосредније чулног, због чега субјекту преостаје интроспекција. Поред очигледно пажљивог рашчитаванја и систематизације тематско-мотивске мреже сложене песничке књиге, ово сведочи и о једној карактеристичној страни Растегорчевог интерпретативног хоризонта која подразумева настојање да се идентификује макар обрис утопистичког у материјалним трансформацијама и знаковним трансмутацијама често злослутне појавности Црвене планете. Је ли Црвена планета – опозиција коју смо већ споменули – утопија апсолутног монолога човековог историјског самосусрета, или апокалиптичка црна рупа ирационализма на ивици тишине? Као што је случај са свим аспектима *Црвене џланеиће*, Растегорац прави отклон од дефинитивних одговора, али се чини да нагиње оном првом, што примећујемо у већ раном отварању питања витализма и меланхолије (у цитату

из приказа Марјана Чакаревића), али још јасније у тумачењу песме „Гап”: прави витализам се појављује када „не занемарује судбину уништења живота, кад не постоји упркос њој, већ у коегзистенцији са њом”. Могли бисмо, стога, и наше испитивање монографије *Над црном рујом* затворити сазнањем аутора стеченим кроз тумачење једне изазовне песничке збирке, које се утолико може схватити и као позив на сличне интерпретативне подухвате, на телескопско превазилажење *овде и сада*: „Јер, није витализам затворити очи на мисао о црној рупи.”

Мр Павле З. ЗЕЉИЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Докторске студије
pavle.zeljic2@gmail.com

ЛОВ НА СВЕТЛОСТ

Душко Бабић, *Пасја зима*, Завод за уџбенике и наставна средства, Источно Ново Сарајево 2024

Лирски глас Душка Бабића познајемо по неколико књига песама – од 1997, када су објављене *Тескобе*, уследиле су *Пјесме српској солдаџији*, *Триџа*, *Ако љубав нисмо* и, 2021, *Сџан и храна*, а крајем 2024. године јавности се представио и збирком *Пасја зима*. Претходне две књиге овог аутора обележио је дијалог са великим наративима. У збирци *Ако љубав нисмо* песничко сопство одмеравало је себе и свет хришћанским идеологемама „Прве посланице Коринћанима” апостола Павла, док се у збирци *Сџан и храна* оглашавало из сучељења са ентитетима, споменицима и личностима према којима је, у времену и простору, мапирана српска историја језика и писма.

У *Пасјој зими*, на први поглед, нема много старих текстова културе у улози непосредних подстицаја за лирска саопштења. Обимом невелика, ова збирка песама понела је јасне трагове ширег контекста у којем је настајала (то је најновије доба наше историје, укључујући и ове године у којима се, како региструју и стихови, прате вести из Украјине) и, у дискретном аутобиографизму, одразила је један лични период који је процицао у атмосфери неког стишаног живота, у времену у којем су се, како се каже, водиле „ситне битке иза главног фронта”. Уместо сонорних порука апостолских посланица или изгледа *Мирослављевој јеванђеља*, новије песме подстакле су теме, догађаји и језик дана. Песма је постала забележени разговор (као под насловима „Један, о себи” и „Косовска питања”) или саморазговор („Не иди тамо” и „Суза Ф. М. Достојевског”),

одзив на вест, анегдоту, казивање или сведочење. Сагласно томе, промењен је и поетски регистар. Мада је иначе приврженик везаног стиха и лирске молитве као форме, Душко Бабић сада модулира своје литерарно писмо у правцу нешто чешће употребе меланхоличне лирске наратије, или пак сасвим сведеног, прегнантног исказа кратког стиха и кратке мисаоне песме; речју, трага за новим могућностима израза.

Наслов збирке значењски двојако функционише, као метафора за карактер епохе из које се пише, али и за доживљај света уопште. Ова песничка *Пасја зима* је наш век, кад је виђен као век осујећене, недосегнуте људскости, а према мисаоним сугестијама њених епиграмских песама може бити да је и сваки, будући да људска бића остају суштински иста у свим временима – располућена игром супротности у себи, тако да једном руком свет граде, а другом га руше („Игра, руке”, „Човек”).

Но, Душко Бабић се у овој збирци, иначе, не бави толико често сасвим уопштеним питањима човековог положаја у свету колико проблематизује нејакост човека културе, односно исказује доживљај угрожености хришћанске и специфично српске, националне културе и, посебно, човека песништва, некога за кога је поезија амбијент и услов аутентичног живљења. У складу с тим је збирка и организована. На њеном чеоном положају је циклус „Одлазе песници”, подстакнут, чини се, смртима личних пријатеља аутора међу књижевницима нашег века, али проширен у лириком посредовано сведочење о детронизацији песничке речи у доминантним токовима савремене културе; други је идентичног имена као и цела збирка и, махом, казује о начинима на који лирско сопство себе види у социјалним релацијама епохе, као хришћански појединац у „цивилизацији златног телета”; трећи и четврти, циклуси „Она светла мука” и „Да ми је запалити једну цигару”, чине разнообличне рефлексije о српском народу и његовој изузетно трагичној историји; и коначно, у мотивском преплету, искуство старења и свет деце упризорени су, повремено аутоиронично и хуморно, а некад и с мистичким призивцима, у завршним циклусима „Док се играју деца” и „Сличице старења”.

Поменути с почетка, текстови хришћанске и националне културе присутни су и у овој збирци Душка Бабића, али не на начин његових ранијих књига, где су се појављивали као именовани хипотекстови или еталони по којима су организовани циклуси, већ сада дискретније, оглашавају се као унутарњи чиниоци ситуације лирског субјекта. С обзиром на померање тематског тежишта на песничку егзистенцију, не чуди што је овде један песнички корпус добио нешто повлашћенији статус од осталих текстова културе. Наиме, српска народна епика евоцирана је као формативно идејно и поетско искуство песника као детета („Као на фресци”); његов завичај, „глув и пуст” данас, означен је и као „епски” („Песнички завичаји”); у промишљању логике националне судбине уведен је амбивалентан појам хајдучије, оштепознат по хајдучком циклусу песама

(„Гаврило Принцип”), као што је прожимање духовне са ратничком традицијом, типично за српску епiku, идејна основа песме „Бајка о каурском ножу”; такође, у тренутку када се и овом песнику учинило да му „племе” спава „мртвим сном”, позивано је да се пробуди песничким сликама Филипа Вишњића („Лето у Србији, 2021”). У критичким рефлексијама о домаћој књижевности новијег доба, често је навођено запажање Рајка Петрова Нога о карактеристичном оглашавању „у процепу” између епиком храњене имажинације и лирске осећајности, што је, чини се, и једна од најупадљивијих интимних размирица песничког сопства *Пасје зиме*. Ако је епика (прво) наслеђе, утисак је да се поезија Душка Бабића дубински формирала и на искуству упознавања са лириком Десанке Максимовић, која се „сва у срми” и појављује овде као „друга мајка, / што ме поново, у речима, рађа”.

Циклус „Одлазе песници”, у духу традиционалних омажа, делом је писан тако да евоцира сећања на специфичности опуса преминулих стваралаца. „Шетња, сајмом”, посвећена Новици Тадићу, опонаша промену у изразу песника „тамних ствари”, његов прелаз из гротескне и урбане идиоматике у молитвени тон и лексику завршне фазе; или, у окружењу наративних песама, „Над болесничким песамама Р. П. Нога”, појавиће се као сонет. С друге стране, овај циклус је и израз ширег сучељавања са пролазношћу и нестајањем; са људима који одлазе, као да нестају и делови једног света значења који се доживљава као близак и свој. Предосећање генерацијске смене, неке изгубљене борбе и настајање новог, „туђег” света, у времену које је срубило све величине, осенчило је „Песничке завичаје”, посвећене Ђорђу Сладоју. Симболично ситуирање „Смрти Петра Кочића” и „Ђуре Јакшића” на друго и треће место у збирци отворило је и простор за ишчитавање неких латентних значења ове групе песама; ако је наше доба кочићевско, помишља се на неки нови вид „укопације”, а ако су и ови писци данас „у одласку”, можда је наговештена мисао о утихнућу национално самосвесног песништва.

Више као од низа песничких крокија препознатљивих ситуација из друштвеног живота него од развијених слика, дате су назнаке преовлађујуће друштвене климе епохе, у циклусу „Пасја зима”: као време тријаде успех–новац–сексуалност, односно доминације идолопоклоничког менталитета („Међу њима”); као век опсесивног бављења сликом са екрана и конструисаних идентитета, у којем лирско сопство и себе види као привидног учесника друштвене стварности („Коктел”), измакло би нормама и приклонило се маргиналицима („Чипс и пиво”); као доба многих принудно расељених, у којем се „ко пртљаг вуче / живот без пута и правца / и неки давно изгубљени рат” („Слика из предграђа”), као епоха хипертрофије вербалне грађе („Беседнику”) и атрофије аутентичне комуникације, у пребрзом животном ритму („Један, о себи”), као што је и доба агресивне неписмености („Књиге песама”), агресивне медијске

реторике („Суза Ф. М. Достојевског”). Хришћанско ја је овде, пре свега, усамљеничко ја, самотно „као сонда на месецу” („Касни сат”).

Песме о српском народу заузимају два средишња циклуса, при чему су неке настале под притиском конкретне историјске ситуације из последњих година („Лето у Србији, 2021” или „Србија, зимски сан”), док су друге подстакнуте прошлошћу и приближавају се ономе што је Исидора Секулић, поводом песништва Милутина Бојића, називала „филозофијом отаџбине”; у оба случаја, обележене су цитатношћу. Стихови песме „Србија, зимски сан” говоре да је тренутак *Зимовника* Милована Данојлића продужен и да траје, да је данас умесно поновити пола века стар песнички прекор идеолошкој дезоријентисаности српске нације; у тој песми, лепота једног крајолика у снегу подстиче егзалтацију у духу посматрача, али се снег указује и као покривач реалности запуштене, убоге недођије. Србија је у зимском сну и, још увек одрођена од свог „имена”, на једном од историјских беспућа („сања себе изнад благишта, врзина, недођија / изнад сплавова што тону у муљ вражјег века”). На другом месту, своју песму „Гаврило Принцип” Душко Бабић започиње стихом „Хајдучкој крви нек се ори цик” Милоша Црњанског и, постављајући га за мото, призива контекст опорог „Спомена Принципу” из „Видовданских песама”, превратничких, између осталог, и у равни језика којим се служио патриотски израз. Та знаменита апотеоза „раје и рите”, револтирана на читав свет и очајна, несвакидашња похвала подвига српског народа у Првом светском рату, употребљена је сада као фон на којем се једно колективно „ми” обраћа студенту и револуционару Гаврилу Принципу. Њега, као и песник „Мизере”, и Душко Бабић види као представника оних најбројнијих и наизразитијих страдалника, као некога у коме су оличене и размере страдања заједнице („Цела наша повесница, сплет пркоса и очаја / У један је поглед стала гневног сужња из Обљаја”).

Трагалачки разносмерна у изразу, ова збирка у својим завршним деловима документује и појаву нових мотива у лирици Душка Бабића као хроничара сопственог искуства старења још од времена књиге *Ако љубав нисмо*. Мада се местимице помаља и пре (у потресној „песничкој правди” с краја „Смрти Петра Кочића” или поеме „Да ми је запалити једну цигару”), сугерисана мисао о људском животу као великој, истрајно нечитљивој тајни у којој делује и једна „невидљива рука” добија свој пуни одјек у циклусу „Док се играју деца”. Из перспективе „грозне мрзовоље” старења, из каталога медицинских дијагноза којим се отвара претпоследњи циклус, песничка пажња се преусмерава на свет деце. Малишани из вечерње шетње поред луна-парка, граја оних који се чују док се играју испод тераса, трајно запамћена, дивна дечја лица уписују се у стихове као пратиоци свакодневице, као подсетници који казују да негде увек тријумфује живот, да се из неког извора непрекидно обнавља у пуноћи и лепотама својих могућности.

Смештене на сам крај, „Сличице старења” враћају исказ на почетну тему збирке, на проблеме песничког ја, али у промењеном кључу, међу примере интимистичке и исповедне поезије. „Мукли сонет” из циклуса „Одлазе песници” наговестио је ту перспективу, сликом лирског сопства у сукобу између порива да пева (доживљеним и као нужност да се одговори на налог који допире из дубина времена) и осећања дезоријентисаности на сопственој стваралачкој траси („Где су нестале оне речи / моје светиљке у тминама”). *Пасја зима* тако задобија и значење говора из борбе с мраком оне пословичне песничке муке, из стваралачког застоја, у којем речи не делују као светила и трага се у тами. Та драма је у „Сличицама старења” добила свој озбиљно-шаливи епилог. Песничко ја се ту грубо разрачунава са собом као са „везаном врећом”, казује о немоћи да нађе свој израз, подсмева се себи или сумња да оно што се рекло „варници” смислом. Призивајући оног међу ауторима *Светиој њисма* који је најпознатији по указивању на амбиваленције у дубинама људских искустава и по парадоксалним исказима – опет, апостола Павла – песничко ја ће на једном месту тог „оглашавања из ћутања” застати пред речима „Посланице Римљанима” („Не чиним оно што хоћу, него оно што мрзим оно чиним”) и препознаће у себи и свом понашању њихово отеловљење. Мања тема се тако уписала у већу, дуго присутну у поезији Душка Бабића, мука с речима постала је део спознаје недовољности, малености свих људских снага, нарочито у човековој борби са собом. Но, овде се, уместо раније уобичајеног преливања песничког у молитвени тон, песма Душка Бабића завршава стиховима

палим једну са друге
и од пепела сивљи
тонем у тишину
и мучим
мучим.

Др Јасмина Д. КОЊЕВИЋ
Библиотека ОШ „Посавски партизани”, Обреновац
jasmina_konjevic@yahoo.com

БЕЧКИ СОЛИЛОКВИЈУМ(И)

Драган Великић, *Бечки роман*, Лагуна, Београд 2024

Бечки роман Драгана Великића самим насловом, потом и дизајном предње корице, те најзад и посветом у унутрашњости књиге нескривено сугерише њен предложак и безмало судбински значај за писца и његову породицу, тему која је у одређеном ворхолловском медијском периоду

пунила ступце жуте штампе и, знатно дуже, свакодневицу Великићеве породице. Препознатљиве Ескулапове змије са корица Хипократових сабраних медицинских списа јасна су алузија на лекарску професију, с тим што се на корицама *Бечкој романа* увијају око Ескулаповог штапа којем су придодата крила која би могла да буду и крила орла са аустријског грба. Овој својеврсној германизацији грчких симбола придружиће се у роману понављана узречица „типично аустријски”, не без заједљивости.

Роман почиње кратким прологом, завршава се епилогом издељеним на вињете згуснутих завршетака раније у роману започетих линија приче, а између то двоје смештено је двадесет једно поглавље, као трострука вредност бајковитог броја седам, броја довршености, заокружености и савладаних препрека. Читалац, наравно, може сасвим занемарити (па ни не приметити) ову занимљивост на нивоу форме, али засигурно му не може промаћи заокруженост с аспекта садржаја. Наиме, Олгу, Андреја и Павла, јунаке *Бечкој романа*, срели смо готово три деценије раније, у роману *Северни зиг* (1995). Великић се изнова враћа теми очева, мајки, синова и градова, бележећи искуствене доживљаје са породичних и географских (штавише, геополитичких) меридијана и у ранијим делима, попут романа *Иследник* (2015) и *Агреса* (2019). Проблематика иселјеништва, са свим аветима прилагођавања достојних сложености ришеље веза (као год и његове нееластичности), те вечита зебња над процентом асимилираности, наставља доследан (али не и једноличан) низ списатељских исповести европске књижевности.

Фабула романа наоко је једноставна. Павле Марић, млади и перспективни психијатар, син Олге и Андреја, ухапшен је једног раног мајског јутра у свом стану у Трећем бечком бецирку под оптужбом да је отровао колеге. Невероватност и бесмисленост оптужбе требало би да допринесе лакој доказивању Павлове невиности и томе да приповест тече без већих меандрирања. Међутим, „неразумно удруживање зла, консензуса око зла”, како је околности Павловог случаја окарактерисао његов други по реду адвокат, поринуће ток приче у мрачне дубине зависти, препредености, бескичмењаштва и нестручности, те згодно искористити мањкавости „типично аустријског” судског система у којем се са невероватном лакоћом покрећу судски процеси будући да оптуженом не следи обештећење чак ни у случају да буде ослобођен. Павле ће у истражном затвору провести седамдесет дана, за које време ће га хорски удружено из својих кругова избацити сва медицинска удружења чији је до тада био члан, а притајено, па све отвореније одбацивање од стране колега са Одељења социјалне психијатрије Централне болнице кулминираће у конкретној забрани приступа и два дана пре но што ће полиција позвонити на врата Павловог стана. То одузимање стечених идентитетских цртица на основу измишљених урођених карактеристика покренуће слој наратива скривен под оквирима приче о невини оптуженом, а то је

управо онај препознатљив наратив какав код Великића увек жељно очекујемо и проналазимо – интроспекција у серији кадрова из прошлости и садашњости јунака, суптилни духовити наговештаји и неретко ауто-ироничне констатације самих јунака, те пишчева неупитна и неисцрпна топлина у карактеризацији, чак и када констатује мане својих ликова.

Синовљев боравак у истражном затвору вратиће Андреја у прве дане његовог боравака у Бечу, али не на сентименталан начин, него ће га уздрмати егзистенцијално, иако он то ни себи неће наглас признати. Прве бечке зиме, путујући сваког дана возом на посао, он ће „немим осмехом и спремношћу да се прилагоди постати један од њих”, редовно ће разврставати кућни отпад, гнушати се нереди и непоштовања правила, а Павлу сопственим површним приступом усадити веровање да је Аустрија попут покретног празника (долазио је у Беч у време Божића и летњих распуста) у којем му се ништа лоше не може десити. Андреј ће на опаске пријатељице Даше Дрндић о правом, опаком лицу Аустрије одмахивати руком, баш као што ће након девет година брака са Олгом с олакшањем одмахивати руком када му она и Павле буду махали из приватног комбија на путу за стално настањивање у Београду. Човек код којег се сопствени komoditet никад није доводио у питање и који је „измилео као глиста из загушљиве футроле брака”, био је маја 2020. измештен ван свих њему познатих граница комфора. Одмакнут, и то не удобно, како је себи наменио позицију у улози оца и како га је Павле у притвором поспешеној, новопронађеној јасноћи коначно видео, него одмакнут од сигурности обале и бачен на пучину онога чега се највише ужасавао – непредвидивости, несигурности и претераних емоција. Сличан страх и грчевите покушаје предвиђања и превенирања свих евентуалности видели смо у лику мајке из романа *Иследник*. У тренуцима када би читалачки суд о Андреју могао склизнути сасвим на негативну страну, Великићево мајсторство карактеризације открива сву рањивост једног истрајног конформисте опседнутог контролом, којем је врло често форма важнија од суштине. Када му Павле, након ослобађајуће пресуде, саопштава да одлази у Америку (што му је и била жеља пре запошљавања у Бечу), „Андреју тутњи у глави, реченице Павлове ударају као маљеви”. У магновењу повређености што за синовљево одлуку сазнаје последњи, осећаја да потпуно губи конце, непрепознавања терена, успева да на Павлово питање о броју линија метроа у Њујорку као из топа одговори „двадесет седам” – писац полукомично наговештава лагани повратак тла под Андрејевим ногама и као да нам сугерише да благонаклоно судимо о њему.

Мајка је пак далеко интуитивнија. Олга схвата да је у Андреја читавала нешто чега нема, јасно јој је да се ни после шест година заједничког живота у Бечу није навикла на оно што се формирало као њена свакодневница. Прекинула је ток наратива који би је одвео у самообману, иако

би јој можда формално очувао брак. Топлину њеног карактера видимо већ на првим страницама романа, када је гризе савест што ју је сопствена патња спречила да усплахирену, разговорљиву сапутницу покуша да упозори на могуће опасности авантуре у коју се упустила. Великић јој пружа утеху бескрајног ходања уз реку, као што је у *Агреси* други његов јунак смиривао своју анксиозност прешпартавањем Београда. На овој линији градских лутања Великић повезује читаву породицу: Андреј и Павле „испитују” град, што Андреју згодно служи за избегавање стварног зближавања; деда Ловро, Олгин отац и бивши логораш, преузима улогу шетача у београдском делу Павловог живота и те шетње су испуњене живописним приповестима; Олгине шетње су солипсистичке, али не деструктивне као њујоршка лутања Остерових јунака, него доносе мир и откровења; у Павловом стану, „шетња” међу његовим стварима донеће јој њега, сваки корак и додир било које ситнице која му припада, биће поверљив разговор између мајке и сина. Павле ће у Бечу на Дунавском каналу трчати тајну романсу са колегом Јозефом, за кога ће се испоставити да је највероватније иницијатор читаве афере са отрованим колачем. У затворској ћелији, у мислима ће враћати путању њихове џоинг туре и расплитати злокобну мрежу оптужби и лажних сведочења. Сазнајемо да је Олга (за разлику од Андреја) знала за синовљеву сексуалну оријентацију и, у данима његовог боравка у притвору, њу поново обузима кајање, овог пута зато што му никад није рекла да зна, нити му је понудила прилику да јој он то сам саопшти. Њено кајање у ретроспективи не завршава се овим, него се на то надовезује немоћни бес и на себе и на Андреја, што је у моментима пресудним за Павлову будућност препуштала Андреју одлучивање, дозвољавала да је убеди и порази његови аргументи, везе, режирања успешног каријерног кретања њиховог сина. Писац савршено слика најфиније дамаре мајчинске душе и када се она самопрекоревала, и када сину (поново за разлику од Андреја) поставља конкретна и корисна питања у оним прекратким полусатним посетама једном недељно, и када у гунгули ковидског грабљења за тоалет папиром и осталим потрепштинама она купује само два паковања црних шпaгeта да би Павлу спремила омиљено јело и запажа да им рок ваљаности истиче у марту 2022, што поставља као граничник до када ће се судски окончати Павлов случај.

А тај случај, по предумишљају, злокобно измиче и списатељској машини. Основу читаве афере чине најнижи људски пориви: завист, сујета и лична корист. На то тројство наслагале су се алузије, свесне и несвесне грешке у корацима, инстинкт стада, неискуство и најважније од свега – непробојне везе „угледних” бечких породица. Великић се не упушта у опширна објашњавања. Дословно у неколико реченица о сваком Павловом прогонитељу успева да скицира кроки њихове суштине. Те реченице су ефектне и, неретко, шокантне: „Тих дана отишао је у пензију професор

Себастијан Нојхолд, сива еминенција читаве приче, некадашњи председник канцеларије бечке надбискупије за заштиту жртава сексуалног насиља у Католичкој цркви, за чијег десетогодишњег мандата није покренут ниједан поступак.” У свом беспрекорном стилу, писац разобличава кафкијански карактер несхватљивих пропуста у Павловом случају (на пример, само њему нису узети узорци крви и урина) и потврђује ону Балзакову мудрост да је бирократија дивовски механизам којим управљају пигмеји.

Бечким романом Драган Великић шрафира и на површину износи могуће последице дугогодишњих прећуткивања, слабости прецењеног система, заблуде конформизма и данак препуштању. Сигурном списатељском руком слика снагу љубави и не либи се да покаже и њену деструктивну и обмањујућу страну. Ако бисмо суштину романа морали сажети у неколико речи, то би несумњиво биле самооткровење, самопризнавање и тражење новог сидришта, јер управо су то ходници којима су Олга, Андреј и Павле корачали од прве до последње странице.

Др Најташа В. ГОЈКОВИЋ

Универзитет у Новом Саду

Педагошки факултет у Сомбору

Катедра за језик и књижевност

natasa.gojkovic@uns.ac.rs

ФОРМУЛА ТРАГИЧНОГ ИЗМЕЋУ СВЕТОГ И ПРОФАНОГ

Мухарем Баздуљ, *Лимени лијес за Заимовић Зејну*, Космос, Београд 2024

Након десет романа, збирки кратке прозе, есеја и публицистике, кратки роман *Лимени лијес за Заимовић Зејну* Мухарема Баздуља, селектиран у ужем избору за Нинову награду, већ својим вербалним и сликовним кодом на корици књиге, у преплитању канадске и југословенске заставе, сугерише друштвеноисторијску окосницу тематски услојавајући дијалектичка егзистенцијална струјања у ткању између ероса и танатоса, у органском отпору дестимулишућем (по)ратном контексту деведесетих и након деведесетих година прошлог и овог века.

Написан у интимности првог лица, у емоционалним излиставањима, дубоких рефлексивних промишљања, роман осликава приче са заједничким именитељем односа према „завичају и добровољном изгону”, у фокусу на лична и колективна страдања обележена ратном девијантношћу, а у свом климаксу најтрагичније животне расплете. У интроспективним преиспитивањима главног лика, између курсора „интуитивне

и контраинтуитивне оптике”¹, потенцијално реконструисање мита о љубавној, породичној и друштвеној хармонији растаче се пред снагом осећања „непосредне несреће” у прогресији цивилизацијског зла и човековој немоћи да му се одупре.²

У контексту блискости на онтолошкој равни међусобног препознавања, разумевања и поверења, главни лик се у роману обраћа свом алтер егу и сродном духовном бићу у дешифровању сложених улога у арсеналу ратних маневрисања (млађем, невидљивом саговорнику, који је студирао англистику и пише текстове о књижевности, а који живи у неком другом простору, слуги се „самом писцу романа”). У мозаику наративне умрежености ликова, у тежишту приче су две породице, српска и муслиманска, као комшије у истој згради у Зеници, истих рецепција југословенских, социјалистичких вредности у репрезентативном посвећењу вери у друштвену једнакост, солидарност и маргинализацију религиозних опредељења.³

У паралелном приказу укрштају се односи породице главног лика, Драгана Дакића, у којој је отац, дипломирани политиколог, заменик шефа у милицији Зенице, мајка фармацевт, сестра студент историје, са муслиманском породицом (отац војно лице, мајка домаћица) у ритму свакодневних ситних или већих испомоћи и безбрижности несметаног сустанарског суживота. Слика две породице, у свом микросвету, одражава „југословенски макросвет”, као једноћелијски организам у инфантилном уверењу о очувању аутономије личности и државе у обрасцу „фетишизације идеје југословенства и њених идеала”. У вертикали војних станова предратни босански култ комшилука („комшија пречи од брата”) рефлектује друштвени конструкт неупитног реципроцитета добронамерних односа. Зеница је, попут бројних градова БиХ, профилисана као репрезент мале босанске варошице, која је за непуних сто година израсла од оријенталне касабе до града са „најмодернијим позориштем између Беча и Истанбула”. Од уметнички прокрвљених окупљања зеничких интелектуалаца (писаца, новинара, професора, музичара, у разнобојности интелектуалних дискусија, „експресије слободне мисли”),

¹ Писац често ставља акценат на одмеравање односа између ирационалног и рационалног, дубоко емоционалног, субјективног и објективно прагматичног.

² Јован Христић напомиње да „у књижевној критици реч ’несрећа’ готово да је изашла из употребе. Избацили су је француски ’нови романијери’ и структуралисти, заједно са толиким другим појмовима – како га је Ален Роб-Грије презриво назвао – ’традиционалног хуманизма’. Али у једном тексту Витолд Гомбрович опомиње нас како је, можда, Ахилова пета, наука о човеку њихов сувише флегматичан, да не кажем олимпијски, однос према болу. Сувише мирно расправљамо о човеку. Оног тренутка када Бол буде ушао у вашу мисао, ваше структуре постаће сложеније”.

³ Изузетак је Зејна, у својој простодушности, одана традиционалним вредностима и исламској религији.

дух становника је под ратним баластом у духовном разбаштињавању регредирао у еволуцији свести свдећи се на оптику једностраности.

Емиграцијски контекст се, с акцентом на карактеру међуљудских односа, у раду главног лика на рецепцији у хотелу на Нијагариним водопадима, уводи већ на првим страницама романа („Колегама је почело да смета што ме муштерије толико воле”). Експлицитна предусретљивост и срдачност душевности као примарне, према димензији „калкулантске рецепције” западног система, наилази на осуду у условима пожељне мејн-стрим регрутације у идентитетску неутралност. У контексту у ком је преображај нужен по цену прилагођавања „оазис униформисаног друштвеног строја”, неочекивано одступање дебалансира утврђену констелацију. Променом имена главног лика (Драган у Дамјан, „са овом памећу капирам да је све то колонијализам”), посредно се акцентује духовни баласт бића у језичкој биполарности. На примеру фудбалера Златана Ибрахимовића аутор указује на значај идентитетске креације кроз језик (језик је логос, „у почетку беше реч”, језик је „кућа битка” – Хајдегер). Језиком ум обликује егзистенцијални смисао у саодносу са обрасцима морала, историје и политике; у равни „субјективног и интерсубјективног”, језиком, као кључем духовности, открива се метафизичко и трансцендентално. Ибрахимовић је, играјући у Ајаксу, једно време носио на дресу „Златан” уместо „Ибрахимовић”, јер је „навијачима било лакше изговорити [...]. Срећа па је човек брзо одустао од тога, и тврдим ти, да није тако направио, да му је остало оно ’Златан’ на дресу, тврдим ти да никад не би био толико велики играч”. Као саучесник система са суженим фокусом на обездушност и обезбоженост техно ритма западног система, спас је у сливености са током сопственог духовног крвотока. У наметнутим животним границима, када „опасност душу непрестано вријеба”, интегритет се учвршћује у сагласју са читавањем суштинске мере бића.

У привлачности приповедне лакоће, наративне јединице о појединцима и њиховим љубавним, породичним и друштвеним узглобљењима и изглобљењима, генеришу значењске асоцијације о повезивању човекове егзистенције са митским и архетипским улогама. Зејна, чије име је и у наслову романа, архетип је мајчинства, „топлине, безусловне, неупитне, самодавајуће љубави, у Фројдовој рецепцији „љубав мајке према мушком дјетету” кодиране као можда и „једине заиста праве љубави”. Ерих Нојман, ученик Карла Густава Јунга, писао је о архетипу Велике Мајке (1956), као једном од „најдревнијих и најсложенијих”, због чега су и различити и бројни његови аспекти – од „страшних и прождирућих до подстицајних и благородних”. Када је реч о психолошкој равни, архетип Велике Мајке се испољава кроз рађање, давање, штићење, храњење и ослобађање. У роману, у Зејнином лику је сублимираност супстанцијалне вредности емоције храњене лековитошћу благости, у безвременском ореолу светлости трагично окрњеној злосрећном инвазијом на крхкост

и рањивост женског бића. У духовном и географском поднебљу честих парадокса и антитезе, Нарцис, син Узеира и Зејне, портретисан је као опозит (*Nomen est omen*) самозаљубљености. Благословљен природном лепотом и ненаметљивом мужевношћу, проницљивошћу, али и деликатношћу душе, у одбрани духа пред бесловесним чиновима, истовремено је и неотпоран на склизнуће у мрачне поноре, кроз наркоманију. Друштвени маркер који апострофира да је „лако носити се са неподобштинама од Бога или природе, али не и од друштва” („духан, алкохол и трава су очекивани маркери одрастања, као длакавост лица или дубок глас”), ђавоља је превара душманских порока, у закулисним опсадама душе. Илустрација је живот Коље Пејаковића, чији се „отац више забринуо кад је почео често ићи у цркву, него кад је био џанки”, не слутећи могућност преображаја тотема мужевности у опасност у виду хероина. У одговору варљивих мрачних путоказа, опело се трагично, у потрази за објашњењима злосрећних духовних суноврата, служи за чисте, рањене душе, попут Нарциса, Зејне, Хакије. У циклусу рађања и смрти, Нарцисова смрт уочи Божића, дана Христовог рођења, повезује супстанцу патње на изворишту смисла свих религија. Вечни мотив о страдању најбољих појединаца метафорично осликава и перспективу цивилизацијског страдања, „могао је да наслути и да ће Берлински зид на нечију главу морати да падне, да је у његовом опесивном слушању те пјесме (*‘The Fly’*, U2) морало бити свијести да она сједињује и његову трагедију и трагедију оних који ће остати после њега”. Трагичко је, као метафизички ентитет и битан елеменат читавог универзума, у најдубљем ткиву овог романа, у повезивању крајњих питања живота и смрти, где „страшна људска несрећа и патња изгледа незамислива и непојмљива”. Трагичност је утолико дубља уколико је правичност оних који је доживљавају неупитнија.

По Нарцисовој смрти, Зејнино најдубље безгласно нарицање у оскудности есенцијалног клизи у болест на рубовима опстанка, дијагностиковањем смрти породице Хаимовић (погибија млађег брата на фронту, у завршници и смрт оца). Мотив „несреће која је изабрала даровите јединке” повезује онострано са оностраним у бескомпромисној одбрани човековог духовног интегритета; страдање мајке и сина метафора је „страдања земље и њене деце”. Расплет Зејнине судбине метафорично је приказан њеним сахрањивањем у лименом саркофагу, у ком трагичност далеко више одзвања у поређењу са сандуком од племенитог дрвета које саучеснички апосорбује патњу. Трагичко је, каже Христић, „врхунска мера књижевности, јер је врхунска мера живота [...] као елементарно и радикално дотеривање ствари до краја”, услојавајући раван трагичног причом о Хакијином усуду. На успону своје егзистенцијалне благородности, он је остварен и као супруг и отац једног сина, стамбено обезбеђен од државе, плодан новинар, а и књижевник са започетом првом књигом. Снага трагичности прави потпуни обрт у Хакијиним животу по синовљевој

погибији у саобраћајној несрећи, жениним самоубиством на годишњицу синовљеве смрти, и његовим привођењем због „роварења по уставном поретку”, поводом откривања афере „Агрокомерц”. Кафкијански модел је свеприсутан и у соцреалистичком административном механизму у „истој интенцији” проказивања колега и лажних пријатеља у функцији „препознавања непријатеља државног поретка”. Патња се улистава у етру сагласја са малом босанском средином Зенице, у којој му се „чемер посебно филигрански удесио”. У поништавању живота у свом елементу, унутрашње чувство које сазрева да изгради интегрално сопство трули до семена у душевном нескладу („Неки животи су толико трагични, да их није требало ни живјети”). У трагичкој животној дестабилизацији Хакијин стваралачки напон резултира свим трима наградама на анонимном књижевном конкурс у „Иво Андрић”, да би у епилогу Хакија запалио све примерке својих књига, у кулминацији „сагоревања једне физичке и духовне егзистенције”, нихилистичком поруком да му је „живот гори од непостојања и да је највећа грешка што је оставио траг свог постојања”. Непосредно након рата Хакија умире као „напаћена душа, жртва система у дубоком босанском караказану”. Трагично ходочашће личности у условима биполарне раслојености између маште, визије и ропства у личним и друштвеним изазовима, стваралачки је плодно најлудцијним илуминацијама путем најдубље патње.

Призма љубавних односа главног лика, у распону од двадесетак година, осветљена је односима са девојкама, Тамаром, Линдом и Љубицом, до самоће у средњим четрдесетим. Саобразно духовном контексту живота у емиграцији, у Канади, и карактер његових љубавних односа је референцијално условљен емиграцијским шифрарником. „Српски језик њежности и интимности” повезује протагонисту са Тамаром и Љубицом, у интимном сазвучју које се остварује у директној зависности од праконекције са истим пореклом. Главни јунак преусмерава значај „заједничког језика” у односу на „земљаштво које је много више ствар ужег завичаја него заједничког језика, културе или не дај Боже, религије”. У сусретању anime и animusa у корпоративном модалитету функционисања, органска припадност се рефлектује у саодносу са завичајним идентитетом. „Акценти, локализми, чак и сленг, то нас гађа у онај неки прамозак, док је лакоћа у комуникацији истим језиком чисто рационална ствар, исти хумор, наслеђе.” Емоционална упућеност на Линду, која пише поезију, ради у књижари и има амбицију да пише сценарије, оживљава у перспективи афинитета према уметности. У заједничком присуству филмском фестивалу у Торонту, међу пет филмова са југословенским линком (Тановић, Манчевски, Срдан Голубовић, Јан Цвитковић, Горан Паскаљевић), Линда, индикативно, позитивно оцењује стране продукције у којима су само режисери југословенски. У равни неутралног тона завршетка љубавног односа са Линдом преиспитује се притајена

немогућност разгоревања другог љубавног односа у духовној аури завичајне повезаности. Конститутивно, по формули „истојезичног” савезништва, односи са Тамаром и Љубицом у Канади након вишегодишње везе „догоревају” у реструктурирању „потенцијалне будућности”. Неостварено биће у свом елементу, у емиграцији, корелира обрасцу „недочеканог” потомства; Тамара је била „премлада” за дете, а Љубица је, као дискриминаторску, одбијала тезу по којој је жеља за мајчинством инстинктивна и унапред програмирана.

Афинитет главног лика према Шагалу, Маркесу, Кустурици, који приказују „свет који се, иако обичан, граничи са чудесним”, анестезира духовно стање у емиграцији пред шареним обманама капиталистичког устројства. Према Марковом комунистичком прогласу да је „нерад направио господина”, аутор преформулише тезу по којој је „смислен рад направио господина”. У дијалектици човекове егзистенције у мирењу са прихваћеним моделом једнодимензионалне свакодневице, нужно је очување циркулације бића у еманацији уметничке истине. У цитирању Андрића, Едгара Алана Поа, Шопенхауера, Хегела, Маркса, Боба Дилана, U2, обале књижевности, филозофије, музике се спајају у хоризонт „сентимената у опрезности”, интуиције и контраинтуиције, мудрости критичког преиспитивања у антитези и синтези. Осликавајући свеукупно духовно искуство, паралела са уметношћу тече у истој равни са нарацијом у потрази за крстарењем за вишим смислом у предвидивој животној рачуници, реинкарнираној у удобне обрасце капиталистичких привида животног испуњења. У неизговорљивости чежње за родним шифрарником, лековит је стваралачки бег у хобије попут фотографије и писања. У непреводивој зони душевне и духовне заштите, „промене времена” (Дилан), нужно је да душевна синтеза кореспондира са умном, поентирањем Андрићевим цитатом да „није далеко оно што је далеко, него оно што до срца моста нема”.

У односу на левичарство и неомарксизам, у капитализму владају „менаџери као врачеве капитализма”. Корпоративно „продавање магле” је протагонисти корисно као свесни отклон од стеничавих сета „босанских лирских fuga”. У завичајним кратерима условљеним ратним страдањем, између коматозног и утопистичког курса, Слободан Шнајдер упућује на то да је „завичај и апсолут и болно мјесто”. Упркос одбијању завичајних ритуала, сеоско-малограђански средњобосански сентиментализам допире у сталној присмотри из себе самог, из закључаних лепота и звери матерњих искустава према безбојној канадској пловидби неименованих образаца у уједначавању према обрасцима профита. „Дом и завичај су тамо гдје нас боли.” Посета Равени, која му је блискија од Рима (у подсећању на Пореч или Ровињ), има карактер привидног излечења од југоносталгије у откривању византијско плавих мозаика, Дантеовог гроба и куповини неколико важних књига. Апстиненција од

сећања на завичај уљуљава у привидном исходишту „осигуране” стабилности. Иако се програмски труди да се искључи из текућих дешавања у Босни, Југославији и на Балкану, протагониста тек са бомбардовањем Србије почиње интензивно да се информише. Изненађен ликованњем босанских медија у поређењу са искуством из деведесет друге, када је седам-осам месеци провео у Београду „не сусревши ниједну једину особу која се радовала гранатирању Сарајева или рату генерално”, негативно коментарише појаву да „се из Сарајева није чуо искрен вапај у корист Палестине или Либије и да се све свело на јефтин курварлук”. Након рата југословенски идеал солидарности се реинтерпретира у националну нетрпељивост. Цинизам друштвеног устројства се тањи пред изазовима који захтевају већу жртву. Уместо транзитног карактера живота у Торонту и књиговодственог посла, превладава животна конструкција у трајнијој потреби за „структуром” у којој се жртвују социјална присност и аутентичност духа и позива. У координатном систему мањих и већих урбаних средина, Новог Сада, Сарајева и Лондона из Онтарија, према Торонту, профилу „светског калибра”, одмеравају се предности и недостаци, социјално упућенијих на међуљудске односе и предвидивости у мањим срединама, према обиљу садржаја и изражајности могућности великих урбаних средина. Канада, као „избеглички камп, у који се 90% предака садашњих становника изоловало у бегу од искуства попут 11. септембра у Њујорку”, приказана је као место „опипљивог искупљења” за све неизвесности у усагласивости са нормативима социјалног и материјалног комфора који анестезирају од страха од понављања истих искустава.

У преосталим маштарским илузијама на егзистенцијалном боришту неправедних друштвених устројстава је очева идеализација Рима, никад непосећеног града, као недосегнутог узора другим цивилизацијама. Животом у Руми (у фонетској сличности са Римом), симболичким заносом се уграђује вера у завештање цивилизацијског прогреса, кроз „идеално поднебље”, метафорично „вечно”, а не „балканском судбином овенчаним привременим градом”.

Заглушујући напон опструкционих тишина, између кодова профаног и светог, учитава се у раван растућих противречних веровања у сусрету *homo poeticus*-а и *homo faber*-а. У динамизму обезначавања и обесмишљавања одбране светилишта бића, трагичност се изоштрава до слојева најдубљих преиспитивања „цивилизацијског исцељења”. Омамљујућа количина алкохола код главног лика између два Божића, рођења спасења, у измаглици трагедије, сугерише рањивост дезинтегрисаног ужлебљења човечанства у привидном примирју са предзнаком мрачног. Тихи апел бића у редукцији самоуништења излива вапај да је „било и биће многих уништења човечанства... и оно ће као дете морати да отпочиње увек изнова, не знајући шта је било пре њега...” (Пекић). У напону чежње за ревитализацијом, интуитивно кружење између оностраног и оностраног

противставља се контраинтуитивним рационалним трансформацијама. „Статистички је логично да се повремено догоди и нешто што нам дјелује као чудо. Мислим да је у контексту стварања државе Израел, Давид Бен Гурион, рекао да онај ко не вјерује у чуда није реалиста.” У распону противречних димензија, питање опстанка духа између оркестрираних сила и личног ауторитета слуги незвесност одговора у одбрани интегритета духа („Или ће фајронт бити када ми кажемо да ће бити” (!!)).

Др Снежана Б. КЕСИЋ
skeysneza@yahoo.com

БЕЛА АХМАДУЛИНА (Изабела Ахатовна Ахмадулина, 1937–2010), совјетска и руска списатељица, преводилац и једна од најистакнутијих песникиња XX века, рођена је и одрасла као једино дете у породици високих државних службеника чије је порекло било руско, татарско и италијанско. Рано је почела да пише и већ је као врло млада била призната не само у својој домовини него и у многим другим земљама. Прву књигу песама издала је 1962, да би током живота, једну за другом, објавила још четрдесетак збирки, међу којима су најпознатије *Међава*, *Свећа* и *Сни о Грузији*. У историју руске књижевности ушла је као једна од најпознатијих поетеса друге половине двадесетог века, која је наставила традицију женске поезије Сребрног века. О раду Ахмадулине позитивно су се изразили бардови тадашњег песништва као што су Роберт Рождественски, Андреј Вознесенски и Јевгениј Јевтушенко, уз чију се подршку појављивала како пред огромним аудиторијумом на трговима, карактеристичним за доба Шездесетника у Русији, тако и на књижевним вечерима где је на себи својствен, театралан начин говорила своју поезију. Њен приватни живот такође је био под лупом јавности: сва три њена супружника били су такође јавне личности: песници Јевгениј Јевтушенко и Јуриј Нагибин, и сценограф и ликовни уметник Борис Месерер. Интересовање јавности није било сасвим безразложно, с обзиром на то да је о свом приватном животу, као и о својим осећањима уопште, Бела Ахмадулина говорила врло искрено и отворено у поезији коју је писала. Њена вулканска стваралачка енергија и крхко здравље били су тешко спојиви. Пред крај живота је потпуно ослепела. Преминула је од срчаног удара крајем 2010. године. (В. Х.)

ПАВЛЕ БОТИЋ, рођен 1971. у Новом Саду. Компаратиста, бави се савременом српском књижевношћу, редовни је професор на Филозофском факултету у Новим Саду. Објављене студије: *Трансјекстиуалност* у „Биљешкама једној њисци” Сима Маџавуља, 2002; *Нови Црњански (слике осамнаестој века у Сеобама и другој књизи Сеоба Милоша Црњанској)*, 2011; *Путију са џуџицима (лојосност канона српске књижевности)*, 2015; *Дух једномислија (џумачење јеванђелске стварности)*, 2020;

Зли виноградарари (о делима зловерја), 2021; *Нисће своји (зайиси јеванђелскої расуђивања)*, 2024. Приредио више књига.

ЛАЗАР БУКУМИРОВИЋ, рођен 2001. у Чачку. Студент мастер студија Српске књижевности на Филозофском факултету у Новом Саду. Главни и одговорни уредник портала Поента. Пише поезију, есеје и књижевну критику. Књига песама: *Уибеник свакодневице*, 2021.

ДАНИЛО ВУКСАНОВИЋ, рођен 1973. у Сомбору. Дипломирао графику на Академији уметности у Новом Саду, где је и магистрирао (2005) и докторирао (2023). Пише ликовну критику, есеје и текстове из области заштите културног наслеђа и музеологије. Ликовни уметник, виши конзерватор рестауратор и помоћник управника Галерије Матице српске. Књиге: *Дуали*, 2007; *Ейизода* 2008; *Пресек*, 2014; *Дијафрагменићи, ликовна хроника 2001–2018*, 2019.

НАТАША ГОЛКОВИЋ, рођена 1976. у Сомбору. Докторирала је 2016. на Филозофском факултету у Новом Саду, на Одсеку за англистику (тема: „Друштвена условљеност психолошког профила књижевног лика у викторијанском и модернистичком роману”). Запослена је на Катедри за језик и књижевност Педагошког факултета у Сомбору, Универзитета у Новом Саду. Звање доценткиње књижевних наука стекла је 2023. године. Објављује радове и приказе књижевних дела у научним часописима, бави се преводњем краће стручне литературе и коректуром превода.

СЛАВКО ГОРДИЋ, рођен 1941. у Дабрици код Стоца, БиХ. Пише прозу, књижевну критику и есејистику. Од 1992. до 2004. био је главни и одговорни уредник *Лешојиса*, а 2008. до 2012. потпредседник Матице српске. Књиге прозе: *Врховни силник*, 1975; *Друго лице*, 1998; *Ойић*, 2004; *Руб*, 2010; *После руба*, 2020. Књиге есеја, критика и огледа: *У видуку сѣи-ха*, 1978; *Слањање времена*, 1983; *Примарно и нијанса*, 1985; *Поезија и окружење*, 1988; *Образац и чин – ољеди о роману*, 1995; „*Певач*” *Бошца Пејровића*, 1998; *Ољеди о Вељку Пејровићу*, 2000; *Главни йосао*, 2002; *Профили и сѣиуације*, 2004; *Размена дарова – ољеди и зайиси о савременом српском йеснићѣву*, 2006; *Савременосћ и наслеђе*, 2006; *Крићичке разљеднице*, 2008; *Трајања и сведочења*, 2011; *Ољеди о Иви Андрићу*, 2013; *Сродсѣва и раздаљине – ољеди и дневнички зайиси*, 2014; *Осмајтрачница – књижевне и ойићѣе йеме*, 2016; *Међу својима*, 2020; *Подсећања и најовори*, 2022; *Сѣо дана*, 2024. Приредио више књига српских писаца.

ЈОВАН ДЕЛИЋ, рођен 1949. у Борковићима код Плужина, Црна Гора. Пише студије, есеје и књижевну критику. Редовни је члан САНУ и од 2020. године потпредседник Матице српске. Објављене књиге: *Кри-*

иличареви парадокси, 1980; Српски надреализам и роман, 1980; Пјесник „Пашеишке ума” (о пјесништву Павла Појовића), 1983; Традиција и Вук Стефановић Караџић, 1990; Хазарска призма – тумачење прозе Милорада Павића, 1991; Књижевни погледи Данила Кица: ка поезији Кицовој прози, 1995; Кроз прозу Данила Кица: ка поезији Кицовој прози II, 1997; О поезији и поезији српске модерне, 2008; Иво Андрић – мост и жртва, 2011; Иван В. Лалић и њемачка лирика – једно интертекстуално исцртавање, 2011; Милутић Бојић пјесник модерне и вјесник авангарде – о поезији и поезији Милутићина Бојића, 2020; Сажетак поезије сажимања: ка поезији Данила Кица III – тенденције и доминанције у прози Данила Кица, 2023. Приредио више књига српских писаца.

ПАВЛЕ ЗЕЉИЋ, рођен 2000. у Лозници. Основне и мастер студије завршио на Одсеку за српску књижевност и језик на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду, где је уписао и докторске студије. Пише поезију и прозу на српском и на енглеском језику, а бави се и преводом поезије и прозе с енглеског и на енглески. Књиге песама: *Икар* и *Месија*, 2019; *Spina mundi*, 2024.

ПЕЈО ЈАВОРОВ (ПЕЈО КРАЧОЛОВ ЈАВОРОВ, Чирпан, Бугарска, 1878 – Софија, 1914) један је од најзначајнијих представника бугарског симболизма. По напуштању школе радио је као телеграфиста и поштански службеник у више места, да би у каснијим годинама радио као библиотекар и драматург у Народном позоришту у Софији. Своју прву збирку *Песме* објавио је 1901, а три године касније ју је прерадио и поново издао. Друга збирка, *Несанице* (1907), изузетно је важна за бугарску поезију. Најзначајније поетско дело му је антологија *За сенкама облака* (1910, друго издање 1914). Био је део књижевног круга око часописа *Мисао*. Боравио је у Нансију, Женеви, Бечу и Паризу, где се упознао са француском поезијом и књижевно се усавршавао. Осим поезије, писао је и драме (*У пољима Вишоце* и *Када њом удари, како ехо утихнује*) и бавио се преводом. Био је члан Унутрашње македонско-једренске револуционарне организације (ВМРО), о чему је такође оставио записе. После преране смрти своје прве велике љубави, Мине Тодорове, престао је да пише поезију. Друга велика и фатална љубав Пеја Јаворова била је Лора Каравелова, са којом се венчао 1912. године. Међутим, она је следеће године извршила самоубиство пуцавши из његовог пиштоља. И он је покушао да се убије, али није успео. Пошто је оптужен да је Лору убио, изгубио је посао у позоришту, а против њега је покренут судски поступак. Притисак јавности бивао је све већи, те је живот окончао извршивши самоубиство. (Б. Р.)

СТЕВАН ЈОВИЋЕВИЋ, рођен 1996. у Краљеву. Дипломирао је и одбранио мастер рад на Филолошком факултету Универзитета у Београду,

на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима, а тренутно на истом факултету похађа докторске студије. Од фебруара 2025. године запослен је као истраживач-сарадник на Институту за књижевност и уметност у научном одељењу Српска књижевност и културна самосвест. Сферу истраживачког интересовања везује за теорију књижевности, за књижевност 20. века и савремену српску поезију и прозу. Књижевну критику, есеје и преводе објављује у периодици.

ДАНИЛО ЈОКАНОВИЋ, рођен 1956. у Подгорици, Црна Гора. Студирао у Новом Саду, живи у Београду. Објављене књиге: *Друџачији мојиви*, 1981; *Мојућност избора*, 1984; *Ерос на коленима*, 1992; *Нојев јавран*, 1994; *Трамвај за Колхиду*, 1997; *Неумићне ђесме*, старе и нове, 2002; *Мером ружа и вејрова*, 2004; *Ненајисане ђриче*, 2009; *Слова наџих имена*, 2014; *Звона Свеће Софије*, 2016; *Изабране*, 2016; *Чернила и вино (Масћило и вино)*, на руском, 2018; *Повјорное ђућешесћвие (Поновно ђућовање)*, на руском, 2020; *Ненајисане ђриче*, старе и нове, 2021; *Мач десјојиа Сћефана*, 2023; *Преко ђивоја имена*, 2024. Приредио више књига и антологија.

СНЕЖАНА КЕСИЋ, рођена 1978. у Новом Саду. Дипломирала и докторирала на Одсеку за српску књижевност и језик Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду. Пише поезију, есеје и критичке приказе. Објављене књиге поезије: *Слух за љубав*, 2008; *Исћренуће*, 2012. Студија: *Јован Хрисћић, драмски ђисац и ђеоретћичар*, 2019.

ЈАСМИНА КОЊЕВИЋ, рођена 1977. у Београду. Завршила је основне студије књижевности и докторске студије хиспанистике на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Ради као библиотекар и објављује књижевне приказе у периодици.

ТАЊА КРАГУЈЕВИЋ, рођена 1946. у Сенти. Пише поезију, књижевну критику, студије и есеје, преводи поезију. Књиге песама: *Врајћио се Волођа*, 1966; *Несан*, 1973; *Сћуд*, 1978; *Самица*, 1986; *Осмејак омчице*, 1993; *Дивљи булевар*, 1993; *Мушка срма*, 1993; *Дуца ђрна*, 1995; *Осмејак ђод сћражом*, 1995; *Аућојорћиретћ са крилом*, 1996; *Словочувар и словочуварка*, 1998; *Пејзажи невидљивој*, 2001; *Године, ђесме*, 2002; *Писмо на кожи*, 2002; *Њућинов дремеж*, 2004; *Жена од ђесме*, 2006; *Плави снеј*, 2008; *Сћаклена ђрава (избор)*, 2009; *Ружа, одисћа (избор)*, 2010; *Мојшел за збојом*, 2010; *Хлеб од ружа*, 2012; *Сћаклена ђрава – седам ђесам на седам језика*, 2012; *Од свејлосћи, од ђрацине*, 2014; *Трн о свили (избор)*, 2016; *Ефекај лейћица*, 2016; *Корона – мале ђесме*, 2017; *Extravaganza*, 2019; *Фракћали*, 2022; *Корице за оглазећи јлас*, 2022; *Крајћка исћорија ђренућка*, 2024; *Још увек*, 2025. Књижевна студија: *Мићско у Насћасијевићевом делу*, 1976. Књиге критичко-есејистичких текстова: *Додир*

йауновој йера: књиџа чийџања 1, 1994; *Трејей и чвор: књиџа чийџања 2*, 1997; *Божансйво йесме*, 1999; *Орфеј из йерейџане: књиџа чийџања 3*, 2001; *Куџија за месечину*, 2003; *Свиращ на влайи йраве*, 2006; *Изйоворийи звезду*, 2010; *Талој недовршеној*, 2010; *Телейрами и молийве*, 2015; *Свейлосй за друе очи*, 2016; *Прођи исйод чаробној лука*, 2018; *Пуџиџик ка омеи – йри йесника, йри есеја (Ева Зоненберй, Тони Хойланд, Вислава Шимборска)*, 2018; *Сабраносй – лисйиђи, зайиси, есеји*, 2022; *Дрво за йиџицу*, 2023.

МИЛЕНА КУЛИЋ, рођена 1994. у Бачком Добром Пољу код Врбаса. Дипломирала, мастерирала и докторирала на Одсеку за српску књижевност на Филозофском факултету у Новом Саду. Пише поезију, есеје, књижевну и позоришну критику. Бави се теоријом драмских уметности, историјском театрологијом и савременом драмом. Књиге есеја и огледа: *Лей Минервине сове – оледи о йозоришџној умейџносйи*, 2017; *Позоришне йриче – од средњей века до дубровачке драме*, 2023. Књига песама: *Ко је расйлакао Хелену?*, 2024. Приредила више књига.

МАРИНКО ЛОЛИЋ, рођен 1959. у Бањалуци, БиХ. Дипломирао је 1985. на Филозофском факултету Универзитета у Београду. Научни је сарадџик Центра за филозофију Института друштвених наука у Београду. Објавио је више десетина научних радова, библиографйа, рецензија и приказа у стручним часописима и дневној штампи. Бави се класичном немачком филозофијом и развитком филозофије у Србији, а истражује и филозофску заоставштину и германистичке списе Момчила Т. Селесковиђа. О овом аутору објавио је неколико радова и приредио његове две књиге: *Србија у немачком јавном мњењу 1914–1918*, 1996; *Филозофски сйиси – расйраве, чланци, йолемике*, 2000. Аутор је књиге *Прича Миладина Тулафиђа*, 2023.

ЈЕЛЕНА МАРИЋЕВИЋ БАЛАЋ, рођена 1988. у Кладову. Докторирала је 2016. године (тема: „Барок у белетристичком опусу Милорада Павиђа”). Радила је као лектор српског језика на Јагјелонском универзитету у Кракову. Запослена је на Одсеку за српску књижевност и језик Филозофског факултета у Новом Саду. Добитница је награда: „Боривоје Маринковиђ” за 2014. годину и Доситејево златно перо за 2018. годину. Објављене студије: *Лейиџимаџија за сйџнализам: йулсираще сйџнализма*, 2016; *Трайом бисерних минђушџа срйске књижевносйи: ренесансносй и барокносй срйске књижевносйи*, 2018; *Ка осмеху Евройе: Савремено срйско, йољско и чешко йесниџйво у комйарайиџивном кључу*, 2023. Књиге песама: *Без длаке на срицу*, 2020; *Арсенал*, 2023.

ЗОРИЦА НЕСТОРОВИЋ, рођена 1970. у Београду. Дипломирала, магистрирала и докторирала на Филолошком факултету у Београду.

Пише студије, монографије, уџбенике, есеје и приказе, бави се истраживањем српске књижевности XVIII и XIX века. Објављене књиге: *Јован Суботић, драмски писац*, 2000; *Бојови, цареви и људи. Трајички јунак у српској драми XIX века*, 2007; *Класик Стерија*, 2011; *Велико доба – историја развоја драме у српској књижевности XVIII и XIX века*, 2016. Приредила више уџбеника, радних свезака и књига.

МАРКО ПАОВИЦА, рођен 1950. на Цибријану код Требиња, БиХ. Пише књижевну критику, есеје и огледе о српској књижевности. Објављене књиге: *Расјони ѝрозне речи – о ѝрозним књијама савремених српских писаца*, 2005; *Арејџев лук*, 2009; *Орфеј на сјолу – ојлеги о савременим српским ѝесницима*, 2011; *Мејакријички излети*, 2017; *Скице за сјоменик / Sketches for a monument* (двојезично), 2021; *Са ѝесницима – нови ојлеги о савременом српском ѝесниџиџу*, 2022.

ВЛАДИМИР Б. ПЕРИЋ, рођен 1976. у Шапцу. Докторирао је 2013. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу темом „Аутобиографска, социјална и поетичка маргина дадаизма Драгана Алексића”. Главни је и одговорни уредник *Корака*, часописа за књижевност, уметност и културу. Пише поезију, прозу, есеје, студије и књижевну критику. Књига песама: *Елијсе*, 2015. Књижевна критика: *Ејзејезе I*, 2018. Методика српског језика и књижевности: *Клил – Амбијенџ и ѝројекаџ у насјави српској/енјлеској језика и књижевности*, 2020. Ради као професор српског језика и књижевности у Музичкој школи „др Милоје Милојевић” у Крагујевцу.

САВА РАДУЛОВИЋ (потписује се као САВВА РАДУЛОВИЧ), рођена у 1980. Никшићу, Црна Гора. Дипломирала је на Филозофском факултету у Никшићу и стекла звање професора руског језика и књижевности. Пише поезију и прозу, преводи с руског и на руски, а пише и афоризме и драме. Књиге песама: *Пјесмом ѝе џуџим*, 2015; *Ничија џићер*, 2022. Роман: *Талик*, 2019. Ауторка је сценарија за дугометражни филм *Бездан*.

БРАНКО РИСТИЋ, рођен 1961. у Великом Шиљеговцу код Крушевца. Историчар књижевности, компаратиста, песник, прозни писац, есејиста, преводилац. Бави се српском и бугарском књижевношћу и књижевношћу за децу. Објавио је девет књига поезије, дванаест књига студија, монографија и есеја (две монографије на бугарском језику). С бугарског језика превео девет књига прича, четири романа, 21 књигу поезије, изабрана дела Д. Х. Чудомира у два тома; с руског превео две књиге прозе и једну књигу поезије; с македонског превео три књиге поезије. Приредио је панораму савремене македонске поезије и *Анџолоџију савремене бућарске*

поезије Бојана Ангелова. Професор је на Учитељском факултету Универзитета у Косовској Митровици. Живи и ствара у Крушевцу и Великом Шиљеговцу.

РАДОСАВ СТОЈАНОВИЋ, рођен 1950. у Крушевцу. Тридесет година живео је у Приштини, до изгона 1999. године. Пише поезију, прозу, драме, књижевну критику и публицистику. Књиге песама: *Инословље*, 1979; *Рукойис чемерски*, 1982; *Ђавоља школа*, 1988; *Поврајтак на колац*, 1990; *Сигро*, 1993; *Нејпремице*, 2003; *Трејей*, 2007; *Песме последњеј заноса* (изабране и нове песме), 2012; *Vequeathing / Завешћање*, двојезично, изабране и нове песме о љубави, 2014; *Каг би љубави било*, 2015; *Песме судњеј дана*, изабране и нове песме Косовског завета, 2019; *Међуштим*, 2020. Књиге приповедака: *Аријонова смрт*, 1984; *Апокрифне приче*, 1988; *Мртва ситража*, 1988; *Крај свећа*, 1993; *Господар усјомена*, 1996; *Живи зиг*, избор, 1996; *Молићва за дечанску икону*, 1998; *Христови сведоци*, 2001; *Црноћравске приче*, 2002; *Власинска свадба*, 2004; *Еуридикини просиоци*, 2007; *Записано у сновима*, 2013; *Хваћање ситраха*, 2015; *Приче са крста*, избор, 2019. Романи: *Дивљи калем*, 2002; *Анџелус*, 2004; *Месечева лађа*, 2005; *Три хваћа неба*, 2018; *Земаљски дни Наде Кристијине*, 2020. Дrame: *Мртва ситража*, 1993; *Проиаси свећа на Велидан*, 1999; *Кривоиво и друје драме*, 2003; *Сендвич*, 2006; *Сабор на Горещњак*, 2012. Књиге за децу: *Какву тајну крију њице*, 2016; *Приче из унућрашњеј њеја*, 2018. Лексикографија: *Црноћравски речник*, 2010. Публицистика: *Живећи с њеноцидом*, 1990; *Ујркос свему*, 70 година Народної њозоришћа у Приштини, 2018. Приредио више књига.

ЈОВАНКА СТОЈЧИНОВИЋ НИКОЛИЋ, рођена 1952. у Ритешићу код Добоја, БиХ. До 1998. радила у Средњошколском центру и гимназији у Добоју као професор. Од 1998. до 2010. била директор Центра за културу и образовање у Добоју, а потом радила у општини Добој као саветник за образовање, науку и културу у кабинету начелника. Учесница је разних фестивала из области културне делатности у Босни и Херцеговини и Србији и добитница више књижевних награда. Пише поезију, прозу, огледе, есеје и приказе. Књиге песама: *Звијезда скићача*, 1975; *Тијесно небо*, 1994; *Самоћа руже*, 1995; *Голо сунце*, 1996; *Камен моје крви*, 1996; *Босо биље*, 1997; *Оскорушца*, 2000; *Горка свјејлоси*, 2002; *Кључаоница*, изабране и нове песме, 2003; *Облик свјејлоси*, 2006; *Мрак од чистийој злаћа*, 2006; *Тамно око улице*, 2009; *У њрвом лицу*, 2011; *Тринаесић ситейеник*, 2014; *Одабрани час*, избор, 2015; *Тренућак који је измислио ољедало*, изабране и нове песме, 2019; *Сунце њод језиком*, 2021. Прикази, огледи, рецензије: *Ујоредни њушеви*, 2018. Књига приповедака: *Неко је њозвонио*, 2019.

ВУК ТРНАВАЦ, рођен 1993. у Новом Саду. Завршио је основне и мастер студије филозофије на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду, а тренутно је докторанд на Одељењу за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Београду. Био је на студијским боравцима на Филозофском факултету у Атини и у Риједи. Бави се филозофијом здравља, филозофијом религије и естетиком. До сада је радове објављивао у студентским публикацијама. Живи и ствара у Новом Саду.

БЕРА ХОРВАТ, рођена 1954. у Смедереву. Историчар уметности, магистрирала је на Катедри за историју уметности на Филозофском факултету у Београду. Радила је у образовању и култури, бави се уредничким и приређивачким радом. Пише (на српском и руском језику) поезију, прозу, есеје, огледе, књижевну и ликовну критику, преводи с руског, енглеског, пољског и бугарског. Аутор је и преводилац преко тридесет књига. Члан је Словенске академије књижевности и уметности, Бугарска, Удружења књижевника и Удружења књижевних преводилаца Србије. Добитник је више националних и иностраних признања и награда за поезију и преводилаштво. Живи и ради у Београду.

ЕВАН ХОРОВИЦ (EVAN HOROWITZ), професор енглеске књижевности, који је на одређено време предавао на више престижних универзитета (Стенфорд, Харвард, Брандајс, Принстон, Северни Тексас). Његова ужа научна интересовања везана су за викторијанску књижевност и културу. Чланке објављује у водећим часописима као што су *Modernism/Modernity*, *New Literary History*, *Victorian Studies* и др. Од 2014. године запослен је као истраживачки новинар *Бостон Глоба*. (С. Ј.)

Приредио

Бранислав КАРАНОВИЋ

Часопис *Летопис Матице српске* објављује песме, приче, одломке прича или романа, изворне научне радове, есеје, беседе, научну критику и приказе из области књижевних или њима сличних наука. Текстови који су већ објављени или понуђени за објављивање некој другој публикацији не могу бити прихваћени за објављивање у *Летопису*.

Истраживачки текстови у рубрикама ЕСЕЈИ и ПОВОДИ (али и у рубрици СВЕДОЧАНСТВА уколико рад садржи одлике истраживачког приступа) испод наслова морају имати сажетак и кључне речи (увучено и умањено у односу на основни текст – 11 pt), а на крају афилијацију (назив установе у којој је аутор запослен, или је похађа; називи сложених организација треба да одражавају хијерархију њихове структуре, један испод другог; на крају треба навести ауторову електронску адресу). Текст за рубрику КРИТИКА не сме имати мање од 8.000 словних места са размаком.

Ако је текст био изложен на научном или књижевном скупу у виду усменог саопштења, податак о томе (када и где) треба да буде наведен у посебној напомени (фусноти) при дну последње странице текста.

Текстови се објављују на српском језику, екавским или ијекавским наречјем, на ћирилици и на њих се примењује *Правилник 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: A4; маргине 2,54 cm (custom);
- фонт: Times New Roman (ако се користе други, мање познати, фонтови у тексту, послати их као посебан фајл);
- величина слова: основни текст 12 pt;
- размак између редова: 1,5;
- за наглашавање у тексту се користи *иџалик* (не **болд**, не подвучено);
- напомене/фусноте: увучене, у дну стране (footnotes, а не endnotes), искључиво аргументативне, величина слова 10 pt;
- списак литературе се не наводи;
- наслови књижевних или уметничких дела који се помињу у тексту (књиге, драме, филмови, представе, часописи, слике...) пишу се италиком, а појединачни наслови или делови под наводницима (песме, приче, текстови у часописима, зборницима, поглавља у књигама, циклуси итд.);
- цитати у тексту се дају под двоструким знацима навода („...”), а цитат унутар цитата под једноструким знацима навода (‘...’); уколико се цитира преведено дело, у одговарајућој напмени, уз податке о месту и години издања, треба навести и име преводиоца;
- када се фусноте понављају треба их скратити: нав. дело или исто...
- краћи цитати или стихови (2–3 реда) дају се унутар текста, а дужи се издвајају из основног текста (увучени и умањени – 11 pt).

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

ПРИМЕР

ИМЕ И ПРЕЗИМЕ

НАСЛОВ ТЕКСТА

(...)

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

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

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

Поднаслов

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

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

(...) као у песми „Пробудим се”:

Пробудим се
Над креветом олуја

Падају зреле вишње
У блато

У чамцу запомажу

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

² Исто, 132.

Рашчупане жене

Вихор
Злурадих ноктију
Дави мртваце

Ускоро
О томе
Ништа се неће знати

(...)

БЕЛЕШКА О АУТОРУ

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

(el.adresa@mail.com)

Редакција *Летописа Матице српске*

ПРЕТПЛАТИТЕ СЕ НА
**ЛЕТОПИС
МАТИЦЕ СРПСКЕ**

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

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

Неопозиво наручујем:

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

Име и презиме, назив установе или предузећа

Адреса: _____

Телефон: _____

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

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

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

82(05)

ЛЕТОПИС Матице српске / главни и одговорни уред-
ник Селимир Радуловић. – Год. 48, књ. 115, св. 1 (1873)–
– Нови Сад : Матица српска, 1873–. – 24 cm

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

ISSN 0025-5939

COBISS.SR-ID 7053570