



Објављивање *Лешојиса Мајнице српске* омогућило је
Министарство културе Републике Србије

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Покренут 1824. године

Уредници

Георгије Магарашевић (1824–1830), Јован Хаџић (1830–1831), Павле Стаматовић (1831–1832), Теодор Павловић (1832–1841), Јован Суботић (1842–1847), Сима Филиповић (1848), Јован Суботић (1850–1853), Јаков Игњатовић (1854–1856), Субота Младеновић (1856–1857), Јован Ђорђевић (1858–1859), Антоније Хаџић (1859–1869), Јован Бошковић (1870–1875), Антоније Хаџић (1876–1895), Милан Савић (1896–1911), Тихомир Остојић (1912–1914), Васа Стајић (1921), Каменко Суботић (1922–1923), Марко Малетин (1923–1929), Стеван Ћирић (1929), Светислав Баница (1929), Радивоје Врховац (1930), Тодор Манојловић (1931), Жарко Васиљевић (1932), Никола Милутиновић (1933–1935), Васа Стајић (1936), Никола Милутиновић (1936–1941), Живан Милисавец (1946–1957), Младен Лесковац (1958–1964), Бошко Петровић (1965–1969), Александар Тишма (1969–1973), Димитрије Вученов (1974–1979), Момчило Миланков (1979), Бошко Ивков (1980–1991), Славко Гордић (1992–2004), Иван Негришорац (2005–2012), Слободан Владушић (2013–2016), Ђорђе Деспич (2017–2020), Ђорђо Сладоје (2021–2023)

Уреднички

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

• Уредништво прима сараднике Летописа сваке друге и четврте среде у месецу од 12 до 14 часова •

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 књијарској продаји је 200 динара. Претплата се може уплатити на жиро рачун 205-204373-09 (Комерцијална банка), са назнаком „за Летопис“. Адреса: 21000 Нови Сад, ул. Матице српске бр. 1, телефон: 021/6613-864 и 021/420-199, локал 112, факс: 021/528-901.

Издаје: Матица српска

Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин

Штампа: САЈНОС, Нови Сад

Тираж: 750

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Год. 201

Октобар 2025

Књ. 516, св. 4

САДРЖАЈ

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА

Мирослав Цера Михаиловић, <i>Числ рачун</i>	423
Љиљана Лукић, <i>Лов на дивље љајке</i>	429
Анђелко Анушић, <i>Хало „хиџина“, овде „књиџа“</i>	432
Душко Бабић, <i>Ликови, оћледала</i>	437
Алексије Гргур, <i>Три љриче са сћољноћ зига сјећања</i>	443
Вадим Сидур, <i>Најсрећнија јесен</i>	447
Силвестер Клансје, <i>Пролазне гражи</i>	458

ЕСЕЈИ

Петар Пенда, <i>Интелект и емоције у романима Славице Перовић „Бећон блуз“ и „Life Lift“</i>	461
Маја Медан Орсић, <i>О љосћућцима изћрадње симбола у љоезији Милана Дединца или заћћћо „Јавна љћћица“ не може бћћћи „ћесничко недонощче“</i>	475
Душан Милијић, <i>Намерења ћесника бесмрћина</i>	492
Лазар Букумировић, <i>Војислав Илић и Росалија де Касћиро</i>	503

СВЕДОЧАНСТВА

Радивоје Микић, <i>Од крићћичкоћ љћона до евокације</i>	516
Часлав Ђорђевић, <i>Неке „кључне ћачке“ у љоезији Мирослава Цере Михаиловића</i>	534
Славко Гордић, <i>О сћојеним и несћојивим судовима сћћварања и сћћварносћћи</i>	550

Цернаил С. Ананд, <i>Дијалектика духовности и етички империјализм</i> .	560
Маријета Вујичић, <i>Блуз, у црном</i>	566

КРИТИКА

Срђан Орсић, <i>Сјиси с обе обале: над њрејиском њројеклој време- на</i> (Миливој Ненин, <i>С обе обале: ојледи, њприкази, црџице</i>) . .	569
Растко Лончар, <i>Тихи обрџ Ђорђа Мајџића</i> (Ђорђе Матић, <i>Нове и изабране њјесме</i>)	574
Сања Перић, <i>Завириџи у изџубљени рај</i> (Марко Аврамовић, <i>Сећа- ње на изџубљени рај: њонеџио о књижевном делу Борислава Раговића</i>)	578
Јелена Зеленовић Станић, <i>Луси, младосџи које нема</i> (Бојан Савић Остојић, <i>Луси</i>)	582
Виолета Митровић, <i>Одјеци њосџи/џрансхуманизма у умеџносџи (Пиџања умеџносџи у доба њосџи- и џрансхуманизма, збор- ник)</i>	586
Луна Градиншћак, <i>Сџваралачки ехо Анђелка Крсџића</i> (Мирјана Бојанић Ђирковић, <i>Живоџ је жив: ка новим чиџањима дела Анђелка Крсџића</i>)	591
Павле Зељић, <i>Орфејски џрех и жалба</i> (Гунвор Хофмо, <i>Из друје сџварносџи</i>)	595
Бранислав Карановић, <i>Ауџори Леџоџиса</i>	600
Упутство за припрему текста за Летопис	607

МИРОСЛАВ ЦЕРА МИХАИЛОВИЋ

ЧИСТ РАЧУН

НИКОГ НИГДЕ

никога испред никог иза
изгубише се негде људи
а јуче гужва низ до низа
свако би сваком да пресуди

чује се звекет ту и тамо
резак звук лети из мањерке
ти си одабран сви то знамо
да кренеш међу ретке зверке

само ти баш са праве стране
препознаш чуда сред паланке
коме ће ко да вида ране
чије ће ноге у опанке

тако то иде сваком своје
кад-тад се рачун ипак преда
само док теби капу кроје
само се теби никад не да

НОВА МАНТРА

дрзнуше се да покажу прстом
на онога што клечи пред крстом

и што нема и то да му сруше
да му вежу камен око гуше

да с каменом и он окамени
па међашем ударе по жени

отму пород до праха га сатру
сатру семе нову сроче мантру

дигну Службе гумицом избришу
траг и име тога што кидишу

ко да може и живо и здраво
да умртве кривим кад је право

ЈОК

овај свет одлази
истиче му рок
сад у пуној снази
судњи скаче скок

овај се за оним
сврстава у блок
и свако се газди
примиче уз бок

а не схвата нико
главни шта је ток
да не може никуд
заглављен у шток

шта ће да уследи
друго него шок
кад плуну на себе
и сете за јок

ЧЕКАЛИЦА

где смо данас где је српско биће
да целива у крст Немањиће

зар баш ништа ни трунке не оста
од тог духа од великог поста

рађа ли се мудрац или јунак
да прочисти српске куће чунак

па што мисли да уме да рекне
с места макне док све не запекне

слух отвори око да прогледа
да се крштен некрсту не преда

да из сна се прене српска глава
чека Растко чека Свети Сава

ТО НЕШТО

како да завршиш ову књигу
када је све пресушило
када нема речи
потребних за овако суптилне послове
када нема оног *нечеї*
оног неухватљивог
оног неопходног за посебне подухвате

на такво питање нема одговора
то што не може да се именује
баш то прави проблем
а проблема је напретек

редовно у таквим приликама
у којима једва да се може дисати
осуђен си на наизвесност
на чекање да то *нешто* проради
да се догоди оно што не зависи од тебе

оно што се однекуд пројави
бане изненада ненајављено
лупи те још неосвешћеног
и књига се сама од себе заврши

ЛЕК ЗА РАТНЕ ВЕТЕРАНЕ

не излазим више ван куће
то је једина слободна територија
међу чијим се претесним зидовима
колико-толико још увек осећам безбедним
како да изађем када се нема куда и нема са ким
када се утроба преврће
свакоме коме је пупак остао у Неместу
и не мири се са реалношћу
сада царује олош која пустоши све
пустоши душе Немештана

слободне територије и не треба узимати озбиљно
исто је и на оној преображењској
одакле је љути Илија – Војвода Пчињски
кретао са комитском својом четом
које се затворених очију некако докопам
ту ограђен жичаном оградом
изложен музичком терору првог комшије
чији репертоар одређује врста и количина пића
ћутим да не буде горе
јер у супротном
нека врста репресије следи неминовно

ту стрпљиво чекам песму птичјег хора
ту убирем хајдучицу и мајчину душицу
нану лаванду зову липу жалфију
винобојку и враниловку
ту се присетим малих великих чуда
попут винског подрума у Карађорђевој 21
над којим као на мртвој стражи бди Миодраг З.
заточеник тајни винове лозе која му чува сан
командант војске пчелињих ројева
проектант сопственог струјног кола

врцави маг са необјашњивим моћима
да медом и вином духом поготово
враћа у живот све
који би накриво насађен свет одавно напустили

уморан од свега
ипак радије бежим у сан
јер мора се признати
линија мањег отпора лек је за ратне ветеране
којима се није посрећило да на бојишту остану

ТВОЈЕ ВРЕМЕ

ако је тешко да се збори
неће је тешко да се ћути
затој сљг уста кој отвори
мора да нешто па ће мути

и мешај кал и крши грутке
твоје га стварно нигде нема
до кљд ли ће те фаћав лутке
до кљд ће важи иста шема

а кљд ти дође оној време
да легнеш и да Њега сретнеш
ће кршиш главу чешкаш теме
у што ли ће се тљг преметнеш

ДУГ

дън по дън се ређа и прооди
што год видиш што год чујеш трнеш
на куде ће тек да се побди
не ће знајеш док се не одзрнеш

нема кој да очи ти отвори
никој више никога не гледа
све је глуво кој реч да прозбори
нигде нада па макар и бледа

од државу давно ништо нема
ни у цркву не знајеш кој служи
пре него те свашточиња сема
на Господа барем се одужи

СЪН

језик врже језик и одврже
добро мисли добро да казујеш
од што бегаш такој што се трже
кога съг ћеш нем да зарадујеш

за језик ћеш сам да се прегризеш
ако ти га мачка не изеде
пре него се до крај не разнижеш
ће те кршив како школске креде

цабе кршив кѣд је табла празна
све се дајман само замотало
цвећке суве пробушена вазна
одзвонило глуво тропатало

ЉИЉАНА ЛУКИЋ

ЛОВ НА ДИВЉЕ ПАТКЕ

Тог јутра Никола Жеромски неколико пута је полазио од куће и опет се враћао. Најпре је заборавио упаљач за цигаре (што му се никад није десило), а онда резервне метке које је претходне ноћи припремио да понесе. После се враћао ни сам више није знао зашто и кад је изашао на друм који води ка Дунаву, отпљунуо је као да се тиме лишава свих непријатности које су почеле да га прате. Бек је каскао крај њега, њушкајући успут да му не промакле неки важан траг. Чуљио је уши и гледао Николу својим паметним очима, искошеним као у каквог Татарина.

Идући путем Никола је стално додиривао пушку као да жели да се увери да је није заборавио. Полупразан торбак на раменима одскакао је кад су Николине чизме наилазиле на какав камичак на путу јер Никола, занет мислима, није примећивао ништа пред собом.

Стигавши на кеј, Никола затече Драгана и Марка, своје ловачке другаре, како га ишчекују. Чамцем, који су претходног дана пронашли у згради напуштеног купалишта, пребацише се на другу обалу, заправо на острво, које се, у средини реке, испречило свом својом дужином. Тад, сваки са својим псом, пођоше на три стране.

Стаза коју Никола одабра не показа се добра и он се убрзо нађе у шевару, хладном и влажном. Никола, по ко зна који пут, помисли који му то ђаво не да мира и, уместо да лежи у топлој соби, гази воду до колена.

Изненада поче да пада снег. Густ као да га сејеш на сито, покривао је земљу журно и постојано. Поче да дува кошава и Николи би хладно по рукама. Погледа у Бека као да од њега тражи одобрење да све то напусти и врати се онамо где нема ни ове воде, ни снега, ни кошаве.

Уто се зачу пуцањ и Никола се прену. – Мора да је Марко убио патку – помисли, а можда је и Драган – допуни сам себе и би му криво што га је један од другова претекао и сигурно већ имао улов.

– Чујеш ли, Бек? – довикну псу који је већ начуљио уши. – Не дајмо се ни нас двојица! Па нисмо ни ми, ваљда, за потцењивање!

Из шипрага пред Николом уздиже се јато дивљих патака и он муњевито реагова. Једна патка се преврну у ваздуху и стрмоглави на земљу.

– Арпорт! – повика Никола и Бек отрча по улов.

Никола застаде док му се пушка још димила. Никако није могао да закључи на коју је страну патка пала.

– Бек! Бек! – звао је, али пас се није појављивао. – Можда то и није тако близу – помисли Никола и продужи даље, у правцу куда је Бек отрчао. Снежне пахуљице, ношене кошавом, тако су јако ударале у Николино чело да му је то просто задавало бол.

Застаде за часак и покуша да упали цигарету, али због ветра није успео. Дуну у руке да их загреје и пође даље у шевар. Трска га је тукла по лицу, одрвенелом од мраза. Чинило му се да је патка морала пасти десно, па пође у том правцу. Али вода је била дубља. Он се врати.

У тренутку схвати да и не зна више где је оно место одакле је пуцао и махинално пође лево. Ту је вода била нешто нижа, но већ се ледила и било је тешко кроз њу корачати. Осети да му је ушла у чизме и то га испуни бесом. Шта ако му се ноге смрзну!

Ветар је хучао и Николи су се склапале очи. Проклињао је дан кад је први пут пошао у лов и Марка и Драгана који су га увек наговарали да пође с њима. – Где ли су остали? – помисли и стави шаке око уста, те поче дозивати другове. Глас му се губио у фијукању ветра. Да се макар Бек врати!

Никола се стресе од помисли куд је то зашао. Одлучи да иде право, али га пут нанесе на десну страну. На тренутак му се учини да је ветар смањио интензитет, те да се може предахнути. Застаде загладан у даљину, где се снежно белило спајало с небом. Учини му се да чује неки шум – неки познат и препознатљив шум. Као кад је мајка шушкала јастуком припремајући постељу. Очи су му се саме склапале. Осети неки тајанствени мир који као да долази с неког другог, за њега непознатог света.

Типшина и снег. Тишина и све бело. Нека вода која мирује и неко срце које бије. Било је топло, угодно и лепо. Руке су почеле да се продужавају у краке, пипке, шта ли? Ноге се издужише а труп одебља. Осети како му перје избија из коже. Врат му се искрену напред у дуги кљун. Као у патака или пеликана које је цртао кад је био мали, а мајка се смејала говорећи да то пре личи на

свињу него на патку. – Патла! Патка! – говорио је, али помало ни сам не верујући у то. Помисли да би то могла бити дивља патка и да је она другачија од обичне и већа. – Како је лепо бити дивља патка! – мислио је осећајући да га задовољство тог сазнања опија својом примамљивошћу. Учини му се да отреса крилима и да снег спада с њега. Пахуљице поигравају као живе а он се задовољно смеје на њих.

– Не можете ми више ништа! – каже – достигао сам највећи степен. Могу само све да вас гледам с омаловажавањем.

Пахуљице се све више удаљавају од њега. Осећа да се ослободио великог терета и урања у празнину. Лебди у стању блаженства. – Слобода је остварљива само у духу – пролази му мислима – и ретки су они који је могу достићи.

* * *

Два дана након нестанка професора Жеромског, *Дневничар* је објавио следећу белешку:

– Ни после великог залагања спасилачких екипа није пронађено тело професора Николе Жеромског. У једном шевару, спасиоци су, зачувши тихи лавез, наишли на залеђену дивљу патку, на коју је била наслоњена пушка. Нешто даље лежао је пас који је још давао знаке живота.

Кад су спасиоци пошли, позвали су пса. Тад су видели да је и он мртав.

АНЂЕЛКО АНУШИЋ

ХАЛО ХИТНА, ОВДЕ КЊИГА

Шкрипућу кости, шкрипе полице. Симфонију зиме и снега слушаш, коју само ти чујеш. Књиге се множе и једрају у рафовима, године у телу колац шиље. Фамилија голема, стална принова у дому твоме. Тескоба у зидовима, са таванице све чешће се круне и љуспају деминутиви и аугментативи: *књиџа-књижица-књижурина!* А пазимо: породица, и шира својта скућена, ухлебљена. Добро обувена, али махом *јолојлава*. Васионски назеб, земаљска грозница.

Одлучиш да одмориш сироте полице. *Покријеш*, јеванђеоски, оне *јолојлавце*. Одмениш укућане хлебом опсећене. А *јојџкајљене* ипак не лишиш словесног наслеђа.

У легат да удомиш део оне фамилије. И ево те, трагаш за домом достојним. Невољко, нерадосно. Па побогу, прерано растајеш се од најдражих из шире породице!

Од апостолкиња и староста.

У цвету њихове непролазности.

Оних који су те подизали.

Уз једну медну – двије жучне чаше примицали.

Надом дојили, вером задојили.

Живот твој учинили могућим.

И *Библиоџека!* Ах, утешне ли речи, а горке спознаје!

Црно подстанарство и обојена беда свуд притисли! А Газда Кир Јању за главног набављача поставио! И Молијер би се изненадио!

Гуше се простори, сипња у ваздуху, липте каверне малтера. Поклецују темељи.

Јецају директори.

Ни лисџак нијде да угенеш, а нектоли хрбај!

Ни бакрењак да се удели за Гуштенберјове кћери изневерене!

Нариче твој домаћин, а лепе библиотекарке сажаливо те погледом поткрадају.

Смириш се на трен, озариш, што ће ти *она фамилија* у фамилији остати.

Али године се не осврћу на твој жар у пепелу! У бесаним ноћима мољчају, и колац онај дељају.

У Заграничје! У Заграничје! Отету земљу Котроманића – тамо потечи, саветује ти пријатељ који је и сам тамо ходочастио. И доиста, жалоснорадостан, пронађеш домак достојан за Оне слушкиње душе.

Али, Граница као бедем *К. и. К.* – устоболчила се.

Царина. Порез. Два љута шережана-жандарма!

А *river* Сава, вода ладна, тече а не протиче, и она *йлавоока* *Девојка*, сестрица Филипа Вишњића, сад запева:

*Које ће весло йревеслало
Оно йи йушеве расйушло...
Ееее Савле, ој Павле, ооој!
Сйјој ладна вого, сйооој...*

И размишљаш грозничаво о веслу које би твоју фамилију превеслало!

Јер Књија је йросйа роба за йросй залотај цариников. Бивша маса балвана. А балван је балван, и йеишка йорезнина њеја следује!

Каже прва дама Дома лепих уметности.

Твоја добротворка.

Старатељка твоје чељади.

Кола хийне йомоћи! Њих нико не заусйавља. Не йрейлега.

Прозбори мудро она људица.

У први мах збуниш се, па зачудиш, а онда постидно досетиш да Књиге, заправо, у *Боловаоницу* одлазе.

И ево те опет на оној Ћуприји, презрено веслино нахоче!

Осмотриш је пажљиво.

Нема оног Коца.

Добро је.

Само колац твог тела, који је ту где и треба да буде.

И хита ти у сретање-несретање цариник, постарији, ситан, мршуљав човек. Чиода у униформи. Ословише га, неко из његове дружине, Рале, Сале или Але, није се добро чуло од граничног врвежа.

Хоће ли прегледати оно возило, бојазан преплављује те.
О, да! Јер царина је царина, и на њој стално седи Савле.
Јер вино се увек сипа у старе мехове, само се пијанице смењују.
Ено га обилази болничка кола.

Загледа, вирка у засењена стакла.

Осврће се, врти, његова чиода боцка лица твојих пратилаца;
претура по џеповима као да је нешто изгубио; листа искрзан либар,
натице цвикере.

А где је, ко је болесник?, викну, прегласно за његове године и
изглед, учини ти се.

На Граници мук. Само из даљине допире глас оне Девојке
који чују само једне уши.

Ти смерно, са *изјавом о њоклону* у рукама, иступиш:

Књиџа, њосџогине!

ЛИЦЕ

У храму Светог Петра и Павла у *Санском Мосџу*, ходи један
човек, иде од иконе до иконе. Богообраз му је гарежан, као да је
сишао са косовскометохијске фреске. Са купола Богородице Љеви-
шке, скорашњих дана. Сишао, па да се опет врати на своју *Горевину*.

Личи на некога који нешто тражи. Препознаје некога.

Ходари то *лице*, а као да путује из даљине у даљину.

Прећи ће оно велику даљ. Стићи где досад није.

Такав утисак тиска у душу.

Загледује у благодатне суштине, целива свеце.

Дуго стоји пред Другим Лицем Свете Тројице.

А Оно као да је малочас скинуто са палежног *девичкој зига*.

Приклања главу. Примиче је и одмиче.

Расејано понире. Нечега се присећа. Као.

Трља очи. Опипава *власџиџу* икону.

Утврђује да ли је на месту. Кроз гареж блесну зенице. И зуби.

Благодат смејуљка, је ли га то посетио, баш тамо где и приличи?

И кад треба.

Или је на *немесџу*, у *невреме*, тај благи грч на лицу?

Обазре се лево и десно, и брзо утисне целов.

Опет се осврне, и као какав бежаник, *Лице са лисџе милосрд-*
ној анђела, одступи.

Добро је. На сигурном. Засад.

Онај који је жив узнесен на небо, његова је данас стража.

А владика, са *својима*, чинодејствује парастос за *їейї* и *їо*
хиљада срїских млагенаца из Крухара и суседних Хљебара, са *Шу-*
цињарске висоравни. Палих већ, и *їадају овоїа їїрена*, а *иїак нису још*.

Дотле свети Пророк Илија котрља небом жеравке.

Жишке падају на постоље свечевих ногу.

И свака *јауцне, ригуцне*, па се смири у писку и шиштању.

Ватрене лоптице сустижу стопе људи.

Ретки се склањају унутра.

ВОЗОМ, ПА ВЛАКОМ

Кад се ужелим завичаја, ја седнем у воз.

Понекад и у *влак*.

Па мимо икаквог плана, путујем било куда.

У *Бранкове* Карловце.

У град *Десїоїа Сїефана*.

Лазареву престоницу.

Једном сам ишао и у *Наис*.

У повратку у *Милошеву кнежевину*.

Свакипут уроним у крајолике, и они роне кроза ме. Заплъску-
ју ме и испирају на бело, па на светло.

Поља и њиве, слева и здесна, хрле ми у сретање.

Замишљаам да опет орем и сејем, сабирам и скупљаам, као
некада.

Газим, *ево свисока* (влак греде узвишицом), да не повредим,
кроз баште и воћњаке. Ево ме баштованим и берем!

Куће ми – ниске, старинске, трошне, ретко нове – под *їемени*
кров тискају се. Осећам како цепте од неке надолazeће олује, ледо-
мразице и снега, што само старији слутити умеју. И бескућници.
Да. Они.

Гледам људе у *голаїу* опoшљаја.

Као да сам их већ једном негде видео, и вртео с њима онај
їочак.

Ево ми још на длану трагова *голаїскої їїрудогансїїва!*

Крајолици дишу у мени у ритму воза, рву се са синкопама
његовог астматичног даха.

Мисли, очи и руке паште се да их прве додирну. Те *гишцуће*
предеде.

И тад се развије *Она*.

Као на филмској траци.

Млада. Сва у цвату, тешког мириса.

Носїалїїја.

Седне сучелице, и путује у оба смера.
Учини ми се да, с времена на време, жели нешто да ме пита.
За карту, можда.

Нема̄ӣе ѿврай̄ину?, шапуће.

Само у једном ѿравцу, одговара *Она* мојим гласом.

Или хоће да завири у пртљаг, који немам.

Не носим вӣше нӣӣӣа. Немам ни коме, желим да кажем.

Ја немам своју ѿорбу у свей̄у,¹ изговорим наглас.

Путници ме погледају чудно.

Један се премести на друго седиште.

Други *закалауза* руком посред чела.

„Сјутра, дјецо, идемо на село. Устаћемо рано. Да ухватимо влак у пет. Док ми дођемо, дјед ће већ заложити ватру. Месари су дома. *Сѿремни*. Црна цигерица с пуром за доручак, шта мислите?! Па врели чварци. И крвавице. Да, да, *крвавице!*...”

Отварам уста.

Неко изговара моје речи.

Да ли је то *Она*?

Или кондуктер нешто говори?

Воз стоји дуго.

Која је ово сѿаница?

Као да ми је позната.

*Злосело. Бански Грабовац. Глина. Градина. Пакленица. Прекла-
ни. Уѿарак. Смрѿӣӣи. Сѿара Градӣӣка. Винковци. Брод на Сави.
Зеница. Илица. Мало Јадовоно. Цвилин. Чемерно. Тӣӣина...*

¹ Стих Драгана Колунције.

ДУШКО БАБИЋ

ЛИКОВИ, ОГЛЕДАЛА.

ПЕСНИКУ У ГОДИНАМА

Пиши, дрљај, а шта би друго!
Ту више нема хоћу-нећу.
Позлати речи суштом тугом
и све то прими као срећу.

И не питај: коме то треба?
(Ко мање пита, лакше живи!)
Сам, под кровом звезданог неба
пиши и никог за то не криви.

Загледај се у ону зраку,
у чисту радост другог жића,
којом те речи воде по мраку
тескобе, страха и небића.

Сноветај, римуј, јер мора тако
и себе глувом свету кажи –
шаљиво, горко... само не млако,
и не лажи, брате, не лажи.

ВУК ИСАКОВИЧ И МАЈКА КРАЉИЦА

Пресветла краљице, моје име је – Вук.
Не чудите се томе, јер
тамо одакле дођох ова бездома звер
крштава децу и као добри дух
заклања куће од урока и зла.
Зато нам је душа помало дивљачна
и судба прека, невесела –
слепа и глува, а као сат тачна.

Она нас доведе у овај рат:
да у туђини бранимо нешто своје,
мада нико не зна: зашто и ко је
непријатељ а ко брат?

Ако брата игде и има
на нашим блатним путевима.

Зато: имајте милости за мој несрећни пук
кад Вам кажу да по салашима даве гуске,
чупају дулеке, кромпир, лук...
и тужне погледе мушке
бацају на Ваше једре жене.
Не дижите за нас вешала
јер их у себи носе наше крваве зене
кад се одвоје од плуга и рала.

Ми идемо смрти у сусрет. Заиста:
нама је умрети као напиту се воде!
Наш Бој је крв! Смрт је праведна и чиста!
Зато песници српски певају оде
вешалима, изнад кала и блата.
Зато се и ја, тежак као буре, мрачан и горак,
ваљам кроз магле, од рата до рата
и у плавом кругу тражим светли знак

да одлетим негде, из тела,
умивен изнутра, лаган као перје:
изнад снежних гора, у сванућа бела,
изнад Урала, Суматре, Хипербореје...

Овде немам ништа: ни дома, ни здравља.
Као уклет лутам блаиштима царским.
Само блага рука *слајкої љавославља*
чува и мене и национ сарпски.

Испод нашег грла – увек исти нож.
Душе нам плове бескрајним пољима,
где тихо шушти *залајкоја рож*.
И само по томе знамо да нас има.

АХМЕД НУРУДИН

Ја, сироти дервиш, без прага и крова,
послат да учим грубе и неуке,
што сваки ајет знам до задњег слова,
што пружам ка небу ове празне руке
и голу душу обасјану вером –
имам за сведоке дроздове и жуне,
тишину ноћну, мастило и перо
и тужног брата што у запту труне –

да у страху постах испушена лула,
избледело слово у изгубљеном свитку...
Сад сам живи доказ, јак к'о градска кула
да је сваки човек увек на губитку.

СТЕЋАК ЗА ПИЛИПЕНДУ

Овде лежи Пилип Пилипенда звани
Кракати сељак из Симине приче
Власник магарца и кокошке Пирге
Неписмен мада натуцам и сричем

Црвена слова и уз њих понешто
(Било би таман да није превише)
Један од оних ком се није дало
Да се у *царску вјеру* рукопише

Не оста за мноm куће ни кућишта
Живех и скончах као гладан пас...
Прощао животи. Само леден ветар
Још држи опело – за мене за нас.

БОЕМСКА КОМЕДИЈА

Милану Ненадићу

Из свих оружја које си имао
на властиту си главу кидисао

Осушио Црно море алкохола
чекајући зоре крај кафанског стола

Али место зора и светлости јарке
свитале су само неке нове варке

Видео си себе изнад Грковаца
у црном стаду божијих оваца

И решио одмах кобно мимо света
да уједно будеш и стрелац и мета

Из сињег живота као млаз из чесме
грка се туга сливала у песме

Ако су и тлапње (још мало па ништа)
песме су страшних глава уточишта

Од пића и несна отежала модра
на мртвој стражи крај *ошћине* ограда

стајала је твоја смрти пркосећи
на белегу свакој беди и несрећи

А уснула мирно поред плинске пећи
тихо као лелуј пламичка на свећи

ПРЕД ЈЕЖЕВОМ КУЋОМ

Код толико главних јунака,
пустолова и племића,
фаталних жена, занесењака...
ти се сетио Жежурке Жежића
и његове куће на крају шуме,
испод трулог буковог пања,
где само он може и уме
да живи срећно, воли и сања.

Ушушкан, склоњен од крупних звери –
дивљих свиња и курјака,
на којима свака длака
гладује увек и глађу мери
све што гмиже, корача, лети...
Таква је шума, ту сваки трен
и предатору гладном прети
(камоли јежу, смешном створу)
да може постати ручак и плен
змији, свраки, смрдљивом твору...

Језу је познат закон џунгле –
сирове снаге и трбуха,
где се пропадне, онако џумле,
одједном, с ногу, избебуха.
Док траје гозба, весеље, лом,
вечера масна, *чејтверосајна*,
Јежића чека скромни дом –
тишина мека, благодатна.

Све чешће ме нађу минуте
луцидности (са мало стида),
кад се из вреве, јежевим путем,
враћам међ' своја четири зида
да у тишини слажем риме,
склоњен од света – пасје зиме.

НАД РУШЕВИНАМА НАРОДНЕ БИБЛИОТЕКЕ

Где зјапи ова зидина урасла у драчу
тиховале су књиге – житија, србљаци...
док не дођоше мештри, вични огњу и мачу
да нам дискретно кажу: „Ви сте, ипак, дивљаци.

Шта ће вама књиге? За вас је плуг и рало,
хајдучка пећина ваша је библиотека.
Ето вам гусле и дипле... Ваше време је стало
у мртвом часу неког далеког века.”

Гледам камене хрпе и у мислима зидам
првотне облике: фасаде, терасе... Врата
што воде међу свитке и рукописе. Ридам
над осам векова згаслих за пола сата.

Видим: повеље, мапе, царске даровнице,
хрисовуље, гравире, вино краснописа –
израђају из шибља и лебде као птице
изнад змијских легла, вешала, амбиса.

Рукописи не горе – гори папир само:
слово пркоси огњу, памјат у њему живи,
ту се душа зрака судара са тамом,
хлеб насушни сејућ на божијој њиви.

Где чами ово камење, гореле су књиге –
све што су руке писара склањале у слова:
молитве, озарења и оне ситне бриге
што су чиниле живот од бразде до рова.

Таква је наша срећа: из авиона и топа
уче нас хуманизму и свему што треба:
нађу дете на ноши и за певницом попа,
камоли библиотеку која сеже до неба.

И, опет, све заћути. Мрена прекрила зене.
Распршила се у зраку туга што ме таче.
Ћутим, ал знам и чујем: неко уместо мене
над овим камењем наставља да плаче.

АЛЕКСИЈЕ ГРГУР

ТРИ ПРИЧЕ СА СПОЉНОГ ЗИДА СЈЕЋАЊА

ПОМОГЛО НИЈЕ

Ја, на овом споменику уписани Видак, служио сам Цара Фрања дванаес и по година. Из родног села, на граници с Црном Гором, отишо девет стотина друге. Преко Мостара, Граца и Марибора до чина каплара стиго. И није ми лоше било, слободне дане проводио по кафанама и борделима што иг је Царевина за нас војнике подизала. Форинте зарађене под опасачем расипо на жене, вино и коцку. И тако откако знам.

Онда она ћеца убише принца у Сарајеву, ја лично био би спреман да и подавим, какво суђење, какви закони... На Државу ми ударили, на љеб што га једем. Смрт се некаква увукла свуда око мене. Ћесар објави рат Србији, а Црна Гора њему. Службом сам дошо у Бања Луку, фронта ја лично видио нијесам, али сам слушао приче о том од оних што су били... А моја јединица ватала је оне што се у Цареву војску нису шћели одазвати, па и слала на Дрину, у погибију... Тиг ми је ноћи требало повише ракије, некад и бурмута – али сам чин још један добио.

У децембру четрнаесте на одсуство дошо. У родно село стиго – ни села, ни куће, ни фамилије. Нико претеко није. Некаква казнена експедиција – наша, Царева војска и муслиманска милиција, шуцкори... Питам у команди мјеста што се то десило – рече ми мајор, по говору би реко Рват, ко моји у дослуху с Црном Гором били, ковали завјере против Царевине што је мене дванаес и по година љебом ранила. И ту сам ноћ потезо ракије и бурмута, више но икад, чини ми се.

Помогло није.

Ујутро сам убио мајора, и два поднаредника. Онда су војници убили мене.

На великој капији касарне у Требињу.

Војна пошта сто кроз пет.

САН

Ноћ уочи финала турнира на Олимпијским играма у Лондону, 1908. године, најбољи мачевалац Аустроугарске Царевине Бела Зулавски – сањао је као на јави. Брдо, готово засјечено сабљом, и на њему камена тврђава, а испод широко поље, окупано у црвену боју и пресјечено златним сноповима сунца.

У пољу он, у свечаној униформи, и један дјечак, није могао имати више од дванаест година.

– Гдје смо ми? И шта је ово?

– Ово је Косово поље, а ми смо у твом сну – одговори му дјечак. Изговорио је то мирно и без секунде премишљања, као да стоји ту већ вијековима. А није могао имати више од дванаест година.

Овакав сан га је омео, довољно да у финалном мечу буде нешто спорији. Пораз је прихватио достојанствено. А и ово је огроман успјех. Дочекаће га у Пешти као јунака. Док је трајала церемонија додјеле одличја, предсједнику Међународног олимпијског комитета барону Пјеру де Кубертену се само на тренутак учинило да је на лицу Беле Зулавског видио сјенку стрепње. Није могао знати чији је одраз мачевалац видио у сребру своје олимпијске медаље.

У Пешти га и јесу дочекали као јунака. Јунак је био и кад су га као мајора Царске војске, у јулу 1914. испраћали у Босну и Херцеговину. Тог дана није осјетио страх. Неки немир јесте, али не дјељу дана раније. Оног јутра кад је читајући новине видио слику престолонаследниковог убице. Ништа одређено, само осјећај као да је већ негдје срео тај поглед који га је стријељао са прве странице најтиражнијих новина у Царевини. Мјесец дана касније, преко Сарајева и Мостара, напокон је стигао до велике фортификације на брду, надомак границе са Црном Гором. Тада је препознао и тврђаву, и брдо и очи атентатора.

Једино поље није било онакво као у сну. То га је охрабривало наредних дана и мјесеци, током жестоких окршаја са црногорском војском.

Све је имало неки свој ритам. Неколико дана борбе, па онда затишје. И тако у круг. На масакре локалног српског становништва гледао је незаинтересовано.

А онда је дошао двадестет шести октобар. Предвечерје необично лијепо за то доба године. И донио је одлуку. Дobar тренутак за

извиђање. Још бољи за постављање засједе. Први пуцањ чуо је тек кад му је метак пробио грудни кош. Прије него што је изгубио свијест, видео је како пада један од његових војника и како остали трче натраг – ка брду, готово засјеченом сабљом. Чуо је само кораке који му се приближавају. И потонуо у мрак.

Није стигао да види непријатељског официра који је стајао изнад њега. Није могао да му види руке у којима држи своју капу са црним ободом. И тјеменом по коме је било разливено оно давно црвено поље, пресјечено златним везом сунца.

Р. С. Ништа од овога, ни олимпијска одличја, ни необични снови Беле Зулавског, није уписано на његовој спомен-плочи у подножју брда Гат, у околини Гацка, надомак границе са Црном Гором.

СРЕЋАН САМ ШТО МЕ НЕМА У ФИЛМУ

Ако ме питаш – срећан сам што ме нема у филму. И што су моје заслуге приписане другима. Некаквој војсци робова, убогих и одвојених од јавља.

„Је ли ти криво на то?“ – понекад ме упита један што са мном обитава у легенди, а славу и рујно вино дијели са својим господарем.

„Није, нити је икад било“ – одговарам ја. Од историчара бјежим, од људи се кријем. Једино нисам побјегао оном старцу који ме је у пјесму ставио. И оном хромом језикословцу – што је код њега долазио да тражи коње и јунаке, а пронашао је мене. И још неке са мном.

И на онај пут који ће ме учинити бесмртним, кренуо сам зато јер сам вјеровао да опет у лов идемо.

А ко је уопште знао за мене, да сам постојао и са господарем својим на пут кренуо, све до онога часа кад је овом народу моје присуство неопходно било? Уосталом, зар није много и оних што су казали да није постојао ни мој господар? А ја на позорницу историје ускачем искључиво на његов позив.

И само његову ријеч слушах. Мада се једном јесмо препорјекли. Господар мој био је човјек добар. Спреман да опрости. А то је велико. Једном ми је један јуродиви инок о том говорио, да у грчком језику та ријеч опрости и није ништа друго до пронаћи мјеста у свом срцу за мене (глагол је наводно συγχώρῳ). А у срцу мога господара мјеста је било за сваког. Осим за оног Турчина. А одакле и да буде. Ту је судио по моме. Они што су се са мном око кошчине гложили, пребацивали су ми да на њега личим.

И нека. Волим. А читав сам живот снијевао да и он, бар једном, на мене заличи.

Па се тако и деси.

Било је то онда кад, својом крвљу заливен, није тражио оружја да душмана убије. Знао је како ће. А знао сам и ја – јер сам тог часа, издалека и својом борбом обузет, у његовом оку видио своје око.

Није се чудити што ме некаква радост обузела.

Године сам и године у лову провео. На двору много јачих и виших од мене. Рођен жут, што је, признаћеш, боја која јунаштва и не обећава. На мени нигдје биљега. А господар ме на мах препозна. Име ми другачије дао.

Многе је од нас са собом у лов водио. А само мени вучијег меса дао да кушам.

Научио ме вјерности. Да будан чекам свој час. И богме сам га и дочекао. Зато ме и не памте по лавезу, него по оном што направих.

Само ме праштању није успио да научи.

Одан му за живота. И вјеран у смрти, у косовској равници.

Неки су после рекли: „У дугим вековима ропства, народ није заборавио Страхинино чојство.”

Није ни моје јунаштво.

Јер је на Косову пољу поезија потиснула историју. И јер је поезија запамтила Хрта Карамана.

Добра слугу добра господара.

И јер је било како ти рекох.

ВАДИМ СИДУР

НАЈСРЕЋНИЈА ЈЕСЕН¹

*

Сатрвен сам
Неизмерном тежином одговорности
Коју ми нико није наметнуо
Ништа немам да понудим човечанству
За спас
Преостаје да се укипим
Да се претворим у бронзану скулптуру
И да постанем занавек
Нем
Зов

*

Јесен у Алабину је време ватре
Ритуал спаљивања златног лишћа
Уништавања пламеном умрлих биљака
Старих дасака
Изгужваних картонских кутија
Свега што може претворити у пепео
Домаћи крематоријум
Јесен у Алабину је време бацања у шуму
Ствари што су одслужиле лето
И сада нису потребне људима

Стакла срча
Флаше
Конзерве

¹ Избор из истоимене збирке.

Дечје играчке
 Стара обућа
 Делови бицикла
 Детаљи мотора
 Фрижидери
 Решои
 И остало
 И остало
 И остало
 Праве стихијска сметлишта
 Широка и богата
 Шетајући се по шуми не могу ниједно занемарити
 Баш овде
 Нашао сам много предмета
 Што су после изразили
 Мој однос према свету
 Главе ГВОЗДЕНИХ ПРОРОКА
 Све што чини
 ГРОБ-МУШКАРЦА
 ГРОБ-ЖЕНУ
 ГРОБ-ДЕВОЈКУ
 ГРОБ-ДЕТЕ
 Учинио сам велико дело
 Очистио шуму
 И створио
 ГРОБ-АРТ
 *
 Старе зарђале гвоздене лопате
 Покупљене на ђубришту
 Подсећају на крупно јесење лишће
 Налик људским лицима
 Несрећне у својој сувишности
 *
 Над Алабином Небо
 Љубичастим се трбухом
 О риђу Земљу таре
 Језицима облака
 Тело Земље лиже
 Жељу у њој буди
 Пжуда Неба
 Огромна као Небо
 Сношај траје вековима
 Дрхте оба тела

Махнито једно другом хрле
Када оргазам наступи
Небо излива семе своје на Земљу
Вода је сперма Неба
Мислим се ја
У жељи да будем
Небо и Земља
Истовремено

*

Женског начела
Елементарна честица
С обнаженом дивотом
Свраћала је у моје Подземље
Лучећи кванте жеље
Интензитета
Теоријски немогућег
Голишава под својом мини
С гаћицама у ташници
Што губити време
На зближавање
Одмах треба ступити
У моћну заједничку акцију
Спојити се са мношћом уједно
Претворити се у атомски реактор
Огромне енергије
Сијати плавим очима
Осветљавајући таму Подрума
Дрхтати
Стењати
Увијати се златном косом
Експлодирати у вапају
Отргнути се од мене
И одлетети у Простор
Кроз Земљу
Оставити занавек
Живу рану
У сећању
Мога
Тела

*

Што даље идеш
Кроз теби дато Време
Јасније сагледаваш себе

Крхки цвет старости
Нарцис
У последњем цвату
*

Ја сам цвет јесењи
Једини
Непоновљиви
Таквог више неће бити
Цветам
Судбину своју знам
Пашће на мене
Звончица
Дражесни инсект
Нежни створ
Одевен у прозирна зелена крила
Додирнуће ме дугим ручицама
И одмах ћу умрети
Прободен срећом
Претворићу се
У СПОМЕНИК НАСТРАДАЛИМА ОД ЉУБАВИ
*

Ја сам цвет јесењи
Дрхтим на стаблу
Крај ишчекујем
ЗАВЕШТАВАМ
Нека ме откине
Нека
Петнаестогодишњакиња
Својом суровом
Младом ручицом
Стави себи у јамицу
Међу две малене
Дојке
С розе брадавичицама
Где ћу пострадаати
Гушећи се
Неподношљивим мирисом
Њеног тела
*

Ја сам цвет јесењи
Читав живот на мени су гатали
Латице кидали
Да – не

Воли – не воли
Хоће – неће
Једна латица остала
НЕ

НЕ ВОЛИ
НЕ
НЕЋЕ
НЕ

Сад је све јасно
Дошло време за растанак
Ослобађање места
На пренасељеној
Планети

*

Ја сам цвет с хибридом
Полурус
Полужидов
Уметник сам разнородни
Космополита безродни
Време мог цветања
Доба је без кретања
Непостојан сам морално
За хибрида то је нормално
Скоро па угушен
Пљувањем у душу

*

Ја сам цвет јесењи
Цветам у страха равнотежи
Стабло ми са пања бежи
Ускоро ће ме посећи
Разнети
Заклати
Погубити
Бојим се људи који управљају нама
Плашим се оних што живе поред
До коске натопљен
Стравом мртвачког отрова
Страх ме окружује
Свет искривљује
Страхоте видим
Грозоте чујем
Осећам се као инструмент
За мерење страха

Десно наш страх
Страх туђи лево
Бојим се
Земље
Неба
Бојим се много једем
Остаћу без хлеба
Бојим се загађења животне средине
Многих намирница из витрине
Шећера
Соли
Уља
Десних се бојим елемената
Левих екстремиста
Научних експеримената
Својих екскремената
Бојим се
Дамокловог мача
Да не могу да мочам
Терориста
Падобранаца
Зелених и тегет беретки
Атомске експлозије
Аорте пуцања
У Бога не верујем
Бојим се његове казне
Ђавола плашим се саблазни
Бојим се
Судбине
Урока
Рака
Живим престрављен за Земљу
Њену флору и фауну
Страх је страх
Чак и у идеалној равнотежи
На мени измереној
Од њега дрхте руке и ноге
Мраз продире под кожу
Сан нестаје
Мораш да играш жмурке са смрћу
Запушиш уши
Нос зачепиш
Искључиш се

У себе урониш
Ствараш уметност
ЕПОХЕ РАВНОТЕЖЕ СТРАХА

*

Ја сам цвет млад совјетски
Убијен сам метком немачким
ЕТО КРАЈА
СТИГОХ да помислим
Нисам се сетио
Ни маме
Ни тате
Само сам се сручио
У течно блато
На дно рова
И тихо
Умро

*

Пре мог рођења
Мајка је боловала од туберкулозе
Колере
Тифуса
Недостатка желудачне киселине
Током трудноће са мношћом језива маларија
Узимала кинин
Родио сам се и нисам могао да пијем горко мајчино млеко
Отац пре но што ме је зачео
Умало није умро скупа с мајком од глади
Добио жутицу
Осуо се сав у чиревима
Скоро да га је докрајчила тропска грозница
Од рођења имам колитис
Туберкулозу од десете
Излечио ме нервни слом
На дан објаве рата
У детињству преболео
Дифтерију шарлах велики кашаљ
Мале богиње
Заушке
Упалу средњег уха
Пробушили ми бубну опну
Аденоиди
Крајници
Ангина и грип стално

Отицали ми зглобови
Сломио леву руку
Пресекао артерију и тетиве на десној
Гладовао у тридесетим четрдесетим
Боловао од азијске грознице попотачи
Лишманијаза ми разједала тело
Инфективни полиартритис
Дизентерија
На фронту плеуритис
Ратовао с температуром четрдесет
Тешко рањен
Контузован
Метак ми разнео горњу вилицу лево
Прошао кроз вилични синус
Скоро откинуо језик
Експлодирао у ћошку доње вилице десно
Остеомијелитис
Псеудоартроза
Од тада живим без зуба
У деветнаестој ЈОВ
Хипертензија од младости
Инфаркт у тридесет шестој
Боловао од пиореје
Имао гонореју
Простатитис
Аденом
Многе болести сам позаборављао
Ослабило ми памћење
Како се осећате сада пита доктор
Ја сам цвет јесењи
Одговара пацијент
Маштао о љубави

*

Омча Времена
Пупак смрти
Гвоздени оковратник
Гарота
Даве свакога
Читав век му

Скршен
Животни седми пршљен
Мукли ропац

Пена око уста
То је душа одлетела
Од тела
Тело у земљи иструлело
Или изгорело
У веселом пламену крематоријума
Не Смрти
Моратуријума

*

Математика старости
Успомена размрљана гомила
Геометрија повратка у прошлост
Светла тама искривљених простора сећања
Астрономија безизлаза и неповрата
Неповрат времена
Форма Васељене – ГРОБ
Гробоврсна магловитост смртне увреде
Повратне комете сажаљења
Пресецања орбита живота
Реликварна лучења успомена из детињства
Васељенска катастрофа
Анихилација живота оца и мајке
Сунце
Месец
Светлост смрти
Живота тама
Космичка прашина ситних жеља
Далеки квазари титрајућих врлина
Црне рупе порока
Оштре површине једнодимензионалних простора испразних напора
Млечни пут девојачких ногу
Румени левак жеља
Топологија усана и брадавица
Судар Галактика
Цветак у маленом пенису младог Онана
Мирис сперме
Први пут откривена гримизна рупица пожуде
Магловитости пређашњих страсти
Заслепљујући блесци Супернова
Топлина Женског начела кроз хладноћу празног Космоса
Догађаји стари милион година
Синови
Унук

На њима се завршава будућност
Спирала у материци Васељене
Појас астероида – очи оних које си волео
Потучена тела оних које си убијао
Митраљески редови
Звезде падалице
То сам ја убијен
Атомска експлозија у глави
Две ране на срцу
Трипут убијен
Али недокрајчен
Једва се душа задржала у телу
Мучна многограност недостижности истине
Мутанти
Многоуди
Гроб-Арт
Свет без Бога вођен слепом Судбином
Ручица малене девојчице
На огромном фалусу
Космологија агоније
Мог
Случајно насталог
Пре шездесет година
И већ проживљеног
Живота

*

Онда стављају лед
Ако дође и он на ред
Или остане жив
Његов се стомак расцвета
У букет љубичастих ириса
Ирис је цвет сложен
У пољу га нећеш наћи
Само пупак стомака
Служи као центар цвета
Љубичасте латице
Сваког часа
Букте шире
Колико је нијанси љубичасте боје
Толико летњих дана постоји
Од црвенкасте до црне
Преливају се нијансе
Склеротични плеуритични

У лаким тоновима
Срчани кашаљ крклајући и муклост
Много воде попих
Текућина се сада не сме
Четворо ме спасавају
Два предивна доктора
Медицинска сестра
И жена
За сат сам остао жив
Жив сам већ четири дана
Чудно ал' то ми је важно
Испод пупка брег
А ниже мој несрећни уд
Из њега штрчи дебели
Увозни катетер
Је л' такав имао Картер
Мој уд је стављен у патку
Митологија нашег времена
Уд Лабуда-Зевса у Леди
А у патки уд Сидура болесног
ЈОВА
Грађанин не морам да будем
Ал' песник – обавезно
Предсказао сам Чернобилски кошмар
Избоден
У јагодице руку стомак
Боду боду боду да се затрем
Горим на ломачи без ватре

Превела с руског
Василиса Шљивар

СИЛВЕСТАР КЛАНСЈЕ

ПРОЛАЗНЕ ДРАЖИ

НЕЈАСАН ЗВУК

Каткад то крадом
 живахно
у мах један
ласица
 промине
стазом

 нико
не зна
 куд иде

Шушањ
 кроз шикару
нејасан звук
 нема је више

Природа
још је дивља

ПРОЛАЗНЕ ДРАЖИ

Није бирао наг да виче
 кроз помамне ноћи
тихо да збори
 кроз шуме испреплетених снова

Укроћена ласица
знаће да гони звер
све до дна јазбине

Близу зачудних одсјаја баре
жабе испуштају своје оштре крекете
 не намерава да употреби свој рачvasti штап
како би притеснио отровницу
 пустиће је нека оде

Свет ће да заборави на тог човека
Који уме да воли природу
И њене пролазне дражи

СПОРИ НОЋНИ ЧАСОВИ

Застајућ крај потока
 знамо да сан може
 да се рачва

Али ћутимо
 како бисмо боље прескочили
 белоушку
спремну да нас обгрли
 онако како то су чиниле
 похотне жене
на које мишљасмо
 у рушевинама Помпеја

Под сенком пути њихових
вечност чезнемо
баш у трену кад врисак крешталице
разбија
споре часове ноћи.

САМА

Пало је влажно вече
магла потопила сеоске улице
није касно
али је зимско доба
за њу која сама
чека

Стари рат одузео јој је човека
њен син отишао је у град
одакле се враћа само у току лета.

НАДА

Поједине мисли
веснице наде
вреде више од молитава

веснице светлости
осветљавају будућност
у тренутку када се дечак који оста без мајке
враћа у свој кревет
у мраку спаваонице.

Превео са француског
Борис Лазић

ПЕТАР ПЕНДА

ИНТЕЛЕКТ И ЕМОЦИЈЕ У РОМАНИМА СЛАВИЦЕ ПЕРОВИЋ *БЕЙОН БЛУЗ* И *LIFE LIFT*

САЖЕТАК: Овај рад бави се питањима на који начин афективни феномени у романима Славице Перовић *Бейон блуз* и *Life Lift*, кроз психолошке моделе и реторичке стратегије, приказују оно што покреће ликове да осјећају, размишљају и дјелују. Користећи теорију афекта, у раду се такође пропитују случајеви када афекти прелазе границе текста и утичу на читаоце на видан начин. Поред тога, емоције и афекти су у служби грађења ликова и наративне форме, што својом сугестивношћу утиче на грађење једног новог свијета код читалаца. Када је ријеч о односу грађења ликова и афекта, у интерпретацији ових романâ примјењује се и Јунгова теорија индивидуације.

Свијет књижевног дјела неодвојив је од стварности, политичког и идеолошког, те колико год афекти и емоције били интимни дио свијета ликова, они су неодвојиви од ширег друштвеног контекста. У том смислу, теорија афекта постаје мултидисциплинарна и омогућује свеобухватнију интерпретацију датих романâ, посебно дајући критику патријархалног система заступљену у овим романима.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: афекти, емоције, интелект, идеологија, патријархат, теорија индивидуације

Свијет фикције, без обзира на интенције аутора, често представља слику једне дубље реалности у којој се преплићу индивидуално и колективно, интимни свијет човјека и друштвена реалност. У том смислу, интимно је неодвојиво од политичког, а интелектуални и емотивни свијет појединца одређен је јавном сфером друштвенополитичког живота и друштвених норми. На тај начин и фикција, с елементима интелектуалног и емотивног свијета ликова,

представља значajну друштвену реалност и присутно је међусобно дјеловање свијета умјетности на друштво и дјеловање друштвене реалности на умјетност.

Романи Славице Перовић *Life Lift* и *Бейџон блуз* у великој мјери пропитују интелектуални и емотивни свијет ликова у контексту друштвеног окружења, те њихов међусобни утицај и начин на који тај утицај доприноси индивидуацији ликова. У овим романима ауторка не даје бинарни свијет интелекта и емоција, већ приказује њихову спрегу у ликовима, те на који начин они кореспондирају с друштвеним. У овом раду ће фокус бити управо на троуглу који чине интелект, емоције и друштвено окружење, на који начин те релације утичу на индивидуацију главних ликова, те на субверзивно дјеловање интелекта и емоција када је ријеч о патријархалном друштвеном систему. Индиректно, кроз разматрање свијета умјетности и науке (у роману *Life Lift* то је свијет лингвистичке науке, а у роману *Бейџон блуз* свијет народне пјесме „Зидање Скадра”), Славица Перовић говори о узајамном дјеловању личног, умјетности и друштвене реалности. Овакав приступ њене романа чини великим наративима или метанаративима, односно наративима који говоре о причама од историјског значења, искуства или сазнања када је ријеч о патријархалном друштвеном уређењу.

Теоријски оквир

Основни теоријски оквир за овакву интерпретацију романа представљају теорија афекта, емоције и релационалности, као и Јунгова теорија индивидуације. Афекат се дефинише као „назив који дајемо оним силама – висцералним силама које дјелују испод, поред или уопштено *грујачије* од свјесног знања, виталним силама изван емоције – које нас могу навести на покрет, према мисли или екстензији, а које исто тако могу да нас суспендују у неутралној позицији кроз једва уочљиво ширење силе, као и да нас преплаве очигледном неподношљивошћу свијета”.¹ Према овој дефиницији афекат је „тјелесна сензација одвојена од свјесне емоције, а ипак довољно снажна да утиче на људско расположење и понашање”.² Афекат се одређује као стање бивања и „може да се доживи прије него што га протумачимо или препознамо”,³ те га је стога тешко

¹ G. J. Seigworth, Melissa Gregg (yp.), *The Affect Theory Reader*, Duke University Press, Durham NC 2010, 1.

² Jennifer Cooke (yp.), *Scenes of Intimacy: Reading, Writing and Theorizing Contemporary Literature*, Bloomsbury Academic, London 2013, 88.

³ Clare Hemmings, „Invoking Affect: Cultural Theory and the Ontological Turn”, *Cultural Studies*, 19, 5 (2005), 551.

дефинисати и одредити, док емоције представљају „свјесно етикетање наших сензација или осјећања”.⁴ У теорији афекта често се мијешају афекти и емоције или се истражује њихова повезаност. Афекти и емоције привидно су дио интимног свијета ликова романа, или човјека у ванлитерарном, стварном свијету. Међутим, они су неодвојиви дио друштвеног контекста у коме су настали, одређеног историјског контекста или културолошких, политичких и идеолошких матрица. У том смислу, Џенифер Кук износи мишљење да су се раније „наше емоције и осјећања сматрали нечим личним, интимним и приватним, а данас се више посматрају као друштвени и потенцијално парадигматични, тј. као пут према бољем разумијевању како се оријентишемо у свијету и према њему”.⁵ Још је Рејмонд Вилијамс користио термин „структура осјећања”⁶ које стварају „нове семантичке фигуре, нове начине разумијевања друштвеног свијета”.⁷ У том смислу и Берлант говори о „интимним јавним сферама”, што се дефинише као „простор медијације у којем се лично прелама кроз опште”, другим ријечима, друштвени и лични аспекти живота су неодвојиви.⁸ Причање интимних прича је стога неодвојиво од колектива, јер не повезује лично и јавно, појединачно и друштвено на једноставан начин, него показује механизме по којима једни попримају облик кроз друге, или чак обликују једни друге. Овакво виђење уклапа се и у феминистичке тврдње о неодвојивости личног и политичког.

Теорија афекта такође ставља нагласак на повезивање (attachment), односно на начин на који се читаоци повезују с умјетношћу и како их умјетност повезује с другим стварима. Рита Фелски износи став да повезивање укључује мисли и осјећања, вриједности и судове, те преплитање разума и осјећања, јаства и другости, текста и контекста.⁹ Она такође ставља нагласак на пажљив опис естетског искуства од кога се не би требало удаљавати већ му се приближити, при чему је естетско искуство неодвојиво од друштвеног.¹⁰ Оно што је такође битно за искуство читања јесте наша способност поистовјеђивања, које подразумева усклађивање, сагласност, препознавање и емпатију. Читаоци се најчешће повезују с ликовима који су привлачни, животни и неодољиви, а дефинишу се

⁴ *Scenes of Intimacy...*, 89.

⁵ Исто, 91.

⁶ Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford 1977, 128.

⁷ Исто, 133.

⁸ L. Berlant (yp.), *Intimacy*, University of Chicago Press, Chicago 2000, 15.

⁹ Rita Felski, *Hooked*, The University of Chicago Press, Chicago 2000, ix.

¹⁰ Исто, xi–xii.

као „хибриди спојени из живота фикције и стварности”.¹¹ Она такође наглашава везу између естетског и друштвеног и износи мишљење да „друштвена значења умјетничких дјела нису шифровани у њиховим дубинама – видљиви само онима који су обучени професионалним техникама интерпретације”,¹² већ да се овај аспект значења дјела открива и ширем аудиторијуму. Овакво виђење књижевности у складу је с идејом о снази књижевности и њеној друштвеној функцији, као и утицају на појединца. У свом говору приликом примања Нобелове награде Орхан Памук управо говори о оваквом утицају књижевности:

Оно што књижевност највише мора да изрази и истражи јесте основни страх човјечанства: страх од скрајнутости у страну и страх од убрајања у ништа и осјећање безвриједности који долази с овим страховима; групно понижавање, рањивост, ниподаштавање, осјећљивост и замишљене увреде и националистичка хвалисања и пропадање онога што је била њихова породица... Кад год бих био суочен са таквим осјећањима и ирационалним, пренаглашеним језиком којим се обично изражавају, знао сам да додирују најтамнији дио моје унутрашњости.¹³

Све ово води заводљивости књижевног дјела, као једног од основних карактеристика успјешног романа, како наводи Вернеј у књизи *Заводљивост књижевности*. „Проза постоји захваљујући имплицитном уговору између аутора и читаоца, при чему читалац обећава да ће вјеровати у свијет имитације и заузврат добити забаву и/или просвјећење”.¹⁴ Заводљивост књижевног дјела, између осталог, постиже се спојем естетског, личног и колективног доживљаја, што представља снагу коју велика књижевна дјела имају.

Један од задатака афективне теорије јесте да одреди развој ликова у роману и наративне форме уопште. Овдје долази до изражаја прожимање афективног приступа с психолошким приступом. За развој ликова, као неизоставни аспект сваког романа, битна је Јунгова теорија индивидуације, односно процес самореализације, животно искуство које води откривању смисла живота и средстава помоћу којих човјек открива себе и постаје оно што заиста јесте.¹⁵

¹¹ Исто, xiii.

¹² Исто, xiv.

¹³ Орхан Памук, *Кофер мој оца*, Нова књига, Подгорица 2017, 22.

¹⁴ J. Vernay, *The Seduction of Literature: A Plea for Putting Emotions Back into Literary Interpretations*, Palgrave MacMillan, New Caledonia 2016, 24.

¹⁵ Види: Carl Jung, *Two Essays on Analytical Psychology*, Tindall and Cox, London 1928.

Роман Славице Перовић *Бейџон блуз* на основу своје структуре, умјетничког израза и начина грађења ликова може се сврстати у ред великих романа савремене свјетске књижевности. Изузетно занимљиво приповиједање чини га равним најбољим остварењима Орхана Памука, поетичност стила изједначава га са дјелима Салмана Руждија, док ликови имају вишеслојност Ишигурових или ликова Жозеа Сарамега.¹⁶ Поетичности овог романа, између осталог, доприноси изражена метафоричност, којој је Славица Перовић посветила значајну пажњу у свом научноистраживачком раду на Универзитету Црне Горе и Универзитету Унион. Она је ауторка, уредница и преводитељка бројних књига и радова који се баве метафором, анализом дискурса и структуром језика.

Бейџон блуз приказује брутални свијет грађевинара у потрази за зарадом, њихова пријатељства заснована на томе што имају узајамну корист и штите једни друге. Представници тог свијета ипак нису приказани црно-бијелима. У неким од њих постоји и жеља да допринесу друштву, као и доза патриотизма и моралности, али с временом то постаје све слабије или скроз нестаје. За тај свој етички пад, безосјећајност и корумпираност нису криви само они и њихова жеља за моћи и профитом – донекле је то и резултат друштвеног уређења у коме се једино цијене зарада и моћ. Њима је супротстављен свијет младих, Виктора и Марије, који су још увијек носиоци непатворених идеала, моралне чистоте и искрене љубави. У сукобу та два свијета постоји опасност моралног ишчашења младих протагониста, али заправо долази до њиховог првог великог изазова, који помаже развијању њихових личности, док у непосредном окружењу многи њихови вршњаци спас од сурове реалности траже у дроги. Тај морални суноврат прати слика брачних односа изграђених на некој форми симбиозе, без истинске љубави. Осим тога, преко главног антагонисте, Петра, приказане су и људска амбиција и жеља да се добије признање од друштва, као и то шта се дешава када такви ликови изгубе друштвени утицај и моћ, схвате своју небитност и суоче се са собом. У том суочавању преплиће се више идеолошких матрица, међу којима је доминантна патријархална, мушка идеологија, која вриједност жене посматра кроз њено тијело и доживљава је као жртву. Ово се у роману *Бейџон блуз* огледа кроз споредне женске ликове, тј. њихову

¹⁶ Види: Petar Penda, „Poetics of Concrete”, *Serbian Studies*, vol. 34 (2023), 145–148.

жртву у породичним односима, те кроз лик Марије, којој је намијењена жртва Гојковице из народне пјесме „Скадар на Бојани”.¹⁷

Међутим, овај роман није тек пука друштвена хроника дата кроз призму грађевинара који граде стамбене зграде, него је ријеч и о психолошкој и филозофској студији личности у којој је представљен однос личности према идеалима, с једне, односно моћи и профита, с друге стране. Унутрашњи, емотивни свијет ликова изузетно је снажан и психолошки изнијансиран, тако да се читаоци лако могу идентификовати или саосјећати с њима. Ова преламања посебно се виде у Викторовом лику.

Виктор је био наочит, своју посебност носио је у насмијаним очима. Тек када се човјек мало у њих загледа, види се граница иза које замире осмијех, а почиње нешто густо и непрозирно. Непажљиви су видјели само оно до границе, блистави осмијех маглио им је увиде. У културама гдје је загледање у очи озбиљна дисциплина, та најдубља врста сазнања прво би се тражила. „Ти си наш, имаш бич у оку”, тако би се препознавали и налазили они којима је бич био у генском коду и начин трајања кроз вјекове. Викторов бич био је сакривен иза границе осмјехнутости.¹⁸

Функција овог описа не огледа се само у томе да нам представи Викторов лик и најави његове трансформације које ће услједити у роману. Он говори и о немогућности и неспремности човјека да се загледа иза границе осмијеха, говори о нашој неспособности да истински доживимо другог и другост тако што бисмо се загледали испод површине. На овај начин опис конкретног лика постаје мјесто уопштавања јер се бави универзалним у људској природи. Овај роман нас управо позива да сагледамо оно што нам је као посматрачима другог несагледиво: емоције, афекте, сензације и дубине других бића до којих се може допријети изоштравањем људских чула и сталним изграђивањем емпатије. Рита Фелски износи мишљење да повезивање с књижевним дјелом значи да нас оно емотивно дира и да између свијета дјела и нас постоји снажна веза, „значи [да у нама буди] страст и саосјећајност – али такође и низ етичких, политичких, интелектуалних и других веза”.¹⁹

Свијет савремене градске архитектуре неријетко доживљавамо као немаштовит, без икакве умјетничке вриједности и у нескладу с околином. Естетска вриједност зграда као да није битна

¹⁷ Види: Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, Toronto 2009, 189.

¹⁸ Славица Перовић, *Бейон блуз*, Нова књига, Подгорица 2020, 9.

¹⁹ Rita Felski, *Hooked*, The University of Chicago Press, Chicago 2020, 1.

ни грађевинарима ни станарима који их насељавају. Оно што обје стране повезује јесте новац – градитељи желе добру зараду, док купци траже станове за новчане вриједности у које се могу уклопити. Дакле, новац диктира естетске и моралне вриједности у једном битном сегменту савременог живота, а архитекте и грађевинари принуђени су да адаптирају своје умјетничке визије под притиском инвеститора, како Славица Перовић у роману *Бейџон блуз* духовито запажа кроз лик Петра, грађевинара и антагонисте, „округло, па на ћоше”.

С друге стране, Игор има визију града и зграда које се естетски стапају с природом, што говори о његовој осјећајности и доживљају урбаног пејзажа као повезаног са собом и с унутрашњим бићем. Његова потрага за хармоничном линијом спаја зграде, природу и хоризонт с унутрашњим бићем човјека. За њега грађевинарство није само обичан занат већ умјетност која би у човјеку требало да пробуди узвишене естетске осјећаје, склад са собом и окружењем.

Ријеч *блуз* из наслова романа односи се на музику која говори о личним јадима у свијету сурове стварности, тако да се већ у наслову указује на невоље оних који су принуђени да живе у сивилу бетонских зграда, муке архитектата и грађевинара с визијом, присиљених да своја умјетничка настојања сведу на бетонске блокове. Тог личног јада нису лишени ни инвеститори, јер живе у сталном страху од неуспјеха и финансијског краха. Ријеч бетон такође означава неподношљиви терет, суморност и сивило живота. *Бейџон блуз* добија универзално значење људског јада, јер преко приче о свијету грађевинара ауторка приказује један шири спектар савремене друштвене стварности, спектар који укључује положај жена у патријархалном свијету, икаровску амбицију као болест савременог друштва, утицај моћи на човјека и његову околину, питање суштине љубави, проблеме младих с дрогом, жртвовање других и саможртвовање као модус вивенди, али и многа друга питања. Иако је ријеч о мноштву подтема, Славица Перовић их вјешто обједињује чврстом структуром романа, заплетом и импресивним ликовима, без обзира на то да ли је њихова улога у роману кључна или споредна.

Роман *Бейџон блуз* посебно кресе инспиративни дијалози и стил. Нарација је надахнута и поетски обојена, тако да читаоци осјећају духовно и интелектуално узбуђење приликом читања овог дјела и баве се властитим осјећањима, као и системом друштвених и личних вриједности. Преиспитујући ликове у роману, они осјећају потребу да анализирају себе и друштвени миље који их окружује, што опет нужно води сукобу са собом, трагању за личном промјеном и промјенама у друштву, а резултат тих промјена неми-

новно је бол. Управо та бол, изазвана унутрашњим и спољним сукобом, протагонисту романа, Виктора, води спознаји, а истовремено и читаоцима нуди спознају и катарзу.

Бейџон блуз не бави се сазријевањем ликова само преко боли већ и преко потраге за љубављу, која се провлачи кроз цијели роман. Овај битан аспект романа није романтизован, него је такође у вези са трагањем ликова за собом и спознајом нечега вишега, нечега што је истовремено дио нас и ван нас. То је, у ствари, способност човјека да разумије и доживи друго биће као дио себе, при чему му даје слободу и простор за индивидуални развој.

Осим због несумњиве умјетничке вриједности, која се једним дијелом огледа у естетском ангажману читалаца, роман *Бейџон блуз* значајан је и због тога што буди затомљене емоције, а њихово поновно проживљавање води ка моралном и менталном очишћењу и развијању духовног живота. Ауторка нарочито полаже пажњу на књижевни израз, односно на „развој језика који јасно преноси најснажније емоције, односно најдубља осјећања”.²⁰

Занимљивости заплета и неизвјесности посебно доприноси постепено увођење радње романа и ликова из поглавља у поглавље, а динамичност се постиже прожимањем описа града са унутрашњим превирањем у свијести ликова, али и поетским језиком.

Језик овог романа изузетно је богат сликама, метафорама и поређењима, а у служби је грађења ликова. Сливовитост пјесничког језика избјегавају се стереотипи црно-бијелог представљања ликова, па тако и негативни ликови у себи садрже неке позитивне одлике. У том смислу, Петар је човјек који је посвећен свом послу, он доживљава градњу зграде као истински духовни процес и себе уграђује у њу.

Док међуспратна таваница не почне да носи себе и све оно што се на њу товари, она је паучина окачена о небо. То су само сипка зрна која бјеже једно од другог док их цементни прах облаже и убјеђује притом да им је правоугаона форма пут у вјечност, а заједништво судбина, и зато је најбоље да се добро вежу једни за друге у усуду који су за њих скројили људи. Петар скоро увијек чује тај шапат и шушањ док се нејасне цементно-пјешчане масе сливају у калупе и пристају на вјечност бетона.²¹

Овдје је посебно занимљива поетизација урбане архитектуре, која сама по себи често нема естетске вриједности. Овакав

²⁰ Stephen Ahern (yp.), *Affect Theory and Literary Critical Practice: A Feel for the Text*, Palgrave MacMillan, Cham 2019, 4.

²¹ *Бейџон блуз*, 29.

приступ, заправо, у центар пажње поставља питање способности и спремности човјека да ствари сагледа дубље, да види оно што се крије испод површине. Тиме се наглашава да се надилажењем негативног субјективног осјећања може стећи бољи увид у љепоту ствари, природе и људи.

Овај параграф, као и његов шири контекст, на метафоричан начин говори о Петру, антијунаку наратива и његовој неспособности да се емотивно уклопи. Његови проблеми с псоријазом и неконтролисаном ејакулацијом у сну указују на одређене проблеме, који су изазвани психолошким проблемима, потиснутим и неоствареним жељама и амбицијама који га воде ка анксиозности и депресији. Падом међусупратне таванице он бива сам и изолован од својих пословних партнера, својих школских другова за које је вјеровао да их веже дубље пријатељство. Његова настојања да исправи скандал везан за пад таванице није само жеља да врати углед постојаног грађевинара већ и да поново успостави близак однос с пријатељима који су га се одрекли. Иако рационалан, он је спреман да заборави ово одрицање пријатеља од њега само да би поново био дио круга у коме осјећа емотивну и пословну сигурност.

Ауторка овог романа показује изузетну ерудицију, с лакоћом уклапа митско и користи интертекстуалност. Посебан нагласак је на паралели између зидања зграде и народне пјесме „Зидање Скадра“, нарочито када се ради о односу три главна грађевинара и проблему рушења међусупратне таванице. У овом дијелу романа издаја Петрових партнера повезује се с издајем Гојкове браће из народне пјесме, док мотив жртвовања младе Гојковице такође има пандан у заплету романа и представљен је на два начина. С једне стране, приказана је жртва жене у данашњем патријархалном друштву, док, с друге стране, Петар жели да жртвује чисту љубав Виктора и Марије да би успио саградити зграду.²²

Важне личне и друштвене теме којима се овај роман бави чине га универзалним и примјењивим на било које друштво, а јединствен умјетнички израз, особени наративни проседе, добро организована структура, те питања и емоције које буди код читалаца чине га великим умјетничким дјелом, величанственим спојем високих естетских вриједности и друштвене ангажованости. У овом роману, кроз индивидуе, њихове емоције и афекте, даје се општа слика ширег друштва у коме су „афективне атмосфере заједничке, а не индивидуалне”.²³

²² Види: Петар Пенда, „Поетика Бетона”, *Лейтмотив Мајнице српске*, књ. 511, св. 5, мај 2023, 761–765.

²³ Џенифер Кук, „Писање интима: Теорија афекта, емоције и релационалности”, у: П. Пенда (ур.), *Савремена књижевна теорија: избор текстових*, Филошки факултет у Бањалуци, Бања Лука 2020, 93.

Life Lift

Први роман Славице Перовић, *Life Lift*, импресиван је роман чија снага лежи у причи, љепоти казивања те приче, емоцијама које буди, интелектуалном узбуђењу које нуди и катарзи коју проживљавамо са јунакињом романа лијепог и необичног имена, с Агнезом Еном. Ауторкин књижевни дар је огроман и, без ласкања, он је у рангу наших и свјетских највећих писаца. О томе свједочи и чињеница да је *Life Lift* ушао је у ужи избор за НИН-ову награду 2012. године.

Фасцинантан је наративни поступак, начин на који ауторка постепено представља радњу и емотивни свијет ликова, којим доноси причу о брачној невјери, издаји супружника и пријатеља и свим емоцијама које тај свијет прате. Поставља се питање жене моћи и немоћи и шта она може урадити да свој живот побољша, побјегне из очаја и уздигне се духовно и емотивно. Ово је уједно и објашњење наслова романа, при чему се повлачи аналогија с термином „face lift”, затезање лица, а „life lift” метафорично означава затезање живота, односно његовог побољшања. Притом ауторка даје фантастичну слику једног друштва и менталитета, бави се питањем рода и родних разлика, патријархата и моћи мушкараца и жена. Посебно је занимљив начин на који главна јунакиња избјегава да упадне у ону познату матрицу да моћ квари не само оне који доминирају већ и оне који су потчињени, избјегавајући многа искушења да на издају одговори издајом својих принципа, издајом саме себе.

На свом путу ка суочавању с невјером супруга, Агнеза Ена суочава се са собом и са свим својим слабостима, те тражи у себи снагу да промијени новооткривену ситуацију, односно пут којим ће наставити свој живот. Она одбија савјет своје нене, којој се повјерава, да затвори очи пред преваром и настави брачни живот, чиме прекида патријархалну традицију у којој жена прихвата да буде потчињена и тихо пати у себи да не би пореметила поредак доминације мушкараца. Умјесто тога, она се суочава са супругом и његовом љубавницом, која је уједно њена блиска пријатељица, те прекида односе с њима, колико год та промјена била болна.

Особен је и начин на који се ауторка поиграва називима мјеста, лингвистичким концептима и метафорама док објашњава родне односе. Она слика не само односе мушкараца и жена у једном одређеном друштву већ у цијелом свијету, што роман *Life Lift* чини универзалним. С друге стране, она задржава локални колорит, како у језику, тако и менталитетски. У том смислу је овај роман хибридан, јер је поред огромне умјетничке вриједности он и студија

о моћи и роду, те антрополошка студија о једном народу – најфинији спој умјетности испреплетене с филозофијом, лингвистиком и родним студијама. А у свему томе постиже да комплексност ликова и емоција прикаже кроз радњу, не кроз дескрипцију.

Лик Агнезе Ене је јако допадљив и одлично развијен. Прожимање нараторовог и њеног гласа чини је увјерљивом и упечатљивом. Свој пут до моћи постиже суочавајући се прије свега са собом и својим усађеним патријархалним вриједностима, те са мужевљевом издајом. Она креће у томе од почетка, не може се ослонити на традицију својих преткиња и у томе лежи њена снага и моћ.

Као и у сваком великом књижевном дјелу, ликови овог романа нису приказани црно-бијелим. Чак су и споредни ликови вишедимензионални и имају особености по којима су упечатљиви. Њихов живот пун је унутрашњих сукоба и дилема, пред њима су морални избори који их искушавају и воде одређеним путем или странпутицом, што резонује снажним емоцијама и стањем духа. Код њих су присутни повремено усхићење због тренутног задовољства које превара доноси, кајање због издаје супружника, привремени спокој и срећа, очај и незадовољство. Све ове емоције и стања дио су свакодневног живота човјека, тако да се читаоци лако могу поистовјетити с ликовима романа, не осуђујући их због радњи које су довеле до таквих емоција, већ проничући у њихову психу. У том смислу *Life Lift* представља једну велику психолошку студију која се не бави само посљедицама погрешних избора човјека, него разматра и психолошке карактеристике човјека које воде одређеном стању. Управо овакав приказ ликова чини овај роман упечатљивим, интелектуално и емотивно узбудљивим. Умјетнички проседе Славице Перовић у овом роману у сагласности је с погледом Жан-Франсоа Вернеа да су се „проза и психоанализа, тежећи да дођу до бољег разумијевања људског ума, развиле [...] на сличан начин. Обје тврде да постоји површинско значење (текст/его) и богатије значење које више говори испод површине (подтекст/суперего и ид)”.²⁴

Подтекст овог романа даје дубље значење које надилази индивидуално, кроз радњу и описе говори о оним људским сензацијама и афектима до којих се долази сложеним механизмом описа, радње, атмосфере и контекста, механизмом у коме се кроз опсервацију его ликова дијели на саставне дијелове да би се приказале конфликтне струје унутар личности. Ове струје одражавају ментални живот ликова. На овај начин *Life Lift* резонантним језиком,

²⁴ Jean-François Vernay, *The Seduction of Literature: A Plea for Putting Emotions Back into Literary Interpretations*, Palgrave MacMillan, New Caledonia 2016, 34.

реторичким средствима, афектима и темама којима се бави нуди читаоцима мноштво скривених порука у подтексту, као и увид у несвјесно својих ликова. Језик овог романа пун је афективног набоја који води процесу поистовјеђивања са свијетом литерарног дјела, односно његовим ликовима, тзв. трансфер када је ријеч о психоанализи.²⁵

Од самог почетка романа Агнеза Ена бави се питањем моћи и жена. Испочетка јој је то задатак у часопису за који ради, *Монти-нејро Тајмс*, а онда рјешава да с том темом конкурише за награду коју расписује међународно удружење новинара. Размишљањем о том питању она размишља о положају жена, о свом положају у браку, а емотивни свијет неодвојиви је дио тог дискурса. Док ишчитава литературу, она у њој наилази на дихотомије разум/интуиција, когнитивно/афективно, ум/тијело, интелигенција/осјећање, субјекат/објекат итд., чије су посљедице по жене „суштински политичке”. „Схватила је да је први термин фаворизован и привилегован, и мушки. Други је женски”.²⁶ Агнеза Ена, која својом личношћу и карактером пориче ове дихотомије, долази до схватања, сличног оном Алтисеровом, да идеологија представља „искривљавање стварних односа”.²⁷ Кроз роман се показује да она у свим поменутих дихотомијама предњачи у односу на своје колеге и свог супруга, те да су интелект и емоције неодвојиви и код мушкараца и код жена. Бесмисао ове дихотомије Славица Перовић наглашава и кроз наслове својих поглавља која спајају интелект и емоције: „Интенционално значење и душевна модрица”, „Брак као попрштање когнитивних функција”, „Панљубавни терет и трансљубавни подухват”, „Неколико пресупозиција и око које сузи” итд.

Свако ново поглавље романа *Life Lift* доноси додатно рашчлањивање ликова, а самим тим и човјекове личности уопште, на саставне дијелове, при чему се врхунац менталног огољавања дешава у психијатријској ординацији. Наиме, Агнеза Ана је под притиском сазнања да ју је муж преварио с најбољом пријатељицом признала себи и супругу да је болесна и они одлазе код чувеног психијатра. Неспособна да каже о чему је ријеч, у сузама, она од супруга тражи марамицу. Копајући по њеној торби, он нађе *Деликџиоријум*, нотес у коме је она сакупљала све доказе његовог невјерства. Тада и он доживи слом, јер се по први пут суочава с тиме колику је патњу нанио својој супрузи:

²⁵ Исто, 35.

²⁶ Славица Перовић, *Life Lift*, Нова књига, Подгорица 2013, 33.

²⁷ Louis Althusser, „Ideology and Ideological State Apparatuses”, U V. B. Leitch (Ed.), *The Norton Anthology: Theory and Criticism*, W. W. Norton & Company, New York 2001, 1500.

Пролазили су пред његовим очима неке линије, неки цртежи, неке шаре те скотне свешчице које су га сваком својом страницом прекоријевале као киселина неотпорни метал. Оне плаве власи немирно су провиривале ван рубова листова и нијемо трептале у Филиповим рукама пратећи његов заглашујући дамар.

Јецаји Агнезе Ене су утихнули. Када је подигао поглед, видио је да га обоје гледају. Брзо је заклопио тај тамни бездан који је уредно биљежио његову радост и његову издају, али било је касно. У трену се разболио. Тешко.²⁸

Оваква Филипова реакција на разоткривање његове издаје, реакција која долази од човјека чији основни идентитет представља његова мушкост, упућује заправо на крхкост и слабост човјека. Ма колико снажан био, сентименти и емоције га ломе и он почиње да плаче суочивши се с безданом свог живота изграђеног на лажи и издаји. Оно што му је представљало радост сада је гледао очима своје супруге и осјетио „ненадни, ужасни страх”.

Лик Агнезе Ене, односно њена личност, кроз патњу пролази кроз процес индивидуације, те надилази своје психичко стање, прераста га и успијева да настави даље са животом. Пред њом је свијетла каријера и на помолу је нова романса. Међутим, тај пут је тежак и захтијева од ње велику менталну снагу, окретање ка себи и рашчишћавање с прошлошћу, не само када је у питању њен супруг већ и њена пријатељица. Тај болни процес суочавања са собом и другима на крају јој омогућава да ослобођена крене из почетка када је емотивни живот у питању и настави с каријером, која јој је јако битна јер је испуњава. Као потврду тог успјеха и њене моћи, она прима награду у Лондону.

Life Lift представља роман који кроз лични живот једне жене даје ширу слику патријархалног друштва. Он је својеврсна психолошка и социолошка студија о неравноправном односу мушкараца и жена, о скривеној моћи жена да се изборе за себе и покажу своју снагу у професионалном и личном окружењу. Обојен снажним емоцијама, афектима и сензацијама, овај роман омогућава читаоцу да уђе у свијет који је представљен, саживи се с ликовима и стекне дубљи увид у себе и своје окружење.

Закључак

Снажним емоцијама, афектима и сензацијама *Бейтон блуз* и *Life Lift* нам, између осталог, говоре о природи другости у истости,

²⁸ *Life Lift*, 323–324.

односно, кроз сликање другости, приближавају нам је и говоре о нама самим. Свјесно или несвјесно, присутан је мушки свијет идеологије који занемарује жене и потискује један читав свијет другог и другости, што имплицитно упућује на егоцентрични свијет идеологије који свјесно и несвјесно подстиче на неразумијевање, недостатак саосјећања и жеље за истинским схватањем стварности. Оба романа истичу важност емоција и афеката у процесу истинског разумијевања свијета који нас окружује, тј. свијета коме припадамо и чији смо неодвојиви дио.

Life Lift и *Бейон блуз* стилским одликама, структуром и спектром емоција који нуде представљају велике романе. Они својим темама пропитују друштвену стварност критички се односећи према њој и деконструишу патријархалне идеолошке матрице у којима нема мјеста за другост. Упечатљиви и богати емотивни свијет ликова подражава емотивни свијет реалности у којој живимо, те читаоца брзо осваја и он се поистовјећује с ликовима, што води ка катарзи. Све ово даје романима Славице Перовић терапеутско својство, а читаоце уроњене у свијет фикције тјера да размишљају о стварном свијету, чиме се руше границе и свијет романа постаје дио нас, постаје печат који нам даје животну снагу, радост и усхићење, те чини интелектуално неодвојивим од емотивног.

Др Петар К. Пенда
Универзитет у Бањој Луци
Филолошки факултет
Катедра за англистику
petar.penda@flf.unibl.org

МАЈА МЕДАН ОРСИЋ

О ПОСТУПЦИМА ИЗГРАДЊЕ СИМБОЛА У ПОЕЗИЈИ МИЛАНА ДЕДИНЦА ИЛИ ЗАШТО *ЈАВНА ПТИЦА* НЕ МОЖЕ БИТИ *ПЕСНИЧКО НЕДОНОШЧЕ*

САЖЕТАК: У раду ћемо покушати да објаснимо на који начин наш међуратни песник гради основне симболе своје поезије, противно свим надреалистичким поетичким стратегијама. Реч је о једном унутрашњем, *рембоовски* осмишљеном систему, којим се доминантни мотиви стално реактуелизују, допуњују и чак међусобно објашњавају, градећи јединствен свет симбола Дединчеве поезије. Управо то ћемо показати на примеру *Јавне птице*, имајући у виду њену прећутану пре-егзистенцију у *Зорилу и Ноћилу* и *Ноћним враћањима*, али и накнадну полисемичност и полиперспективност коју у њу уносе касније написане песме Милана Дединца. Из свега наведеног, јасно је да се поема *Јавна птица*, као ни било који други песнички текст Милана Дединца, ни у ком случају не може одредити као *песничко недоношче* (*Библиофил*).

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Милан Дединац, надреализам, *Јавна птица*, сунце, жена, поезија

Библиофил vs надреализам

Да се одмах на почетку знало да ће *Јавна птица* постати важан књижевни догађај у контексту наше међуратне књижевности, потврђује бурна полемика коју је поема изазвала.¹ Расправа се

¹ Рад је проистекао из докторске дисертације „Поетичка констелација симболизма и надреализма: лирски дискурс Милана Дединца”, одбрањене на Филозофском факултету у Новом Саду, под менторством проф. др Бојане Стојановић Пантовић.

водила између Душана Матића, који је своје текстове објављивао у *Савременом ирељеду*, и наводно неког анонимног новинара, који се потписивао псеудонимом *Библиофил*. Као негативну критику Дединчеве поеме, али и као реакцију на Матићев похвални текст о *Јавној ийици*, *Библиофил* у *Илустрированом лисћу* (VII/8, 23. II 1927, 6) објављује сопствени доживљај читања у тексту „Јавна птица г. Милана Дединца”. Иако се ни са једном критичком опсервацијом упућеном на рачун Дединчеве *Јавне ийице* не бисмо могли сложити, занимљиво је то којом реториком, речником и квалификацијама се њихов аутор служи. Он се најпре жали на нелагодан положај у који га читање Дединчевих стихова ставља, да стално мора „из бујице, поплаве или устајале баре речи” да „спасава писца” и да га вештачким дисањем враћа у живот, све док му та „игра не досади” и док не баци књигу из руку.² *Јавну ийицу* он назива „кљуканом гуском” којој је Дединац „код сваке етапе поткусивао крила”, „песничком недоношчади”, „сајмом поетских мустара и узорак”, „интелектуалним абортот”, помињући чак и „човека из Старог Завета по имену Ананије”.³

Да се *Библиофил* устремио не само на Дединца него на читав један круг песника, тадашњих и будућих надреалиста, показују његови напади на рачун тзв. снобизма. *Библиофил* коментарише илустрацију коју Дединац уноси у *Јавну ийицу*, у којој је приказана силуета без главе.

[Н]ије заборављена ни цигарета у руци у карактеристичном ставу ноншалансе, ни кокетна марамица у џепу од капута, а онде где би требало да је глава вије се сплет некаквог егзотичног биља и слатки, опојни коров. (...) На ствар се може гледати двојако: или су овакви писци снобови, или више мање снобови, махом врло учени и толико сувопарни да у себи немају ни толико топлоте да би, што-но рекао Ибзен и једно кржљаво паче могли одржати у животу.⁴

Интересантно је то да аутор ове критике не пориче Дединчев таленат, чак сматра да је „далеко изнад осталог друштва” и хвали његову „прибрану и трезвену” свакодневну сарадњу у *Полијици*. Њему се чак допада све што је написано пре *Јавне ийице*, док поему тумачи као „сасвим специјално помрачење”, или као оно што

² Никола Јовановић, „Јавна ийица г. Милана Дединца”, у: *Зли волшебници, йолемике и йамфлейи у срјској књижевности 1917–1943*, књига прва, прир. Гојко Тешић, Словољубве – Београдска књига, Београд 1983, 461.

³ Исто, 463–464.

⁴ Исто, 461.

каже на једном месту Свидригајлов Достојевског: „Досади се човеку, понекад, да једе обичну храну, и прохте му се и трулежи”.⁵

Као одговор на овај *Библиофилов* текст, који му се „гади”, и који назива „скандалозним” и „перфидним”, Матић пише Отворено писмо, са циљем не само да одбрани Милана Дединца него и читав тај круг надреалистичких песника. Одбрана *Јавне ѿиѿице*, коју Матић назива „чистом ватром тако високо ношеном у ноћи нашој”,⁶ у том тренутку, значила је одбрану слободе за коју су се борили надреалисти.

Ја вас овим обавештавам да ми нећемо допустити у будуће да узимате у своја уста, која неће моћи опрати ни све пасте за зубе на свету, ни вода једног новог потока, наша имена и да на ма какав начин коментаришете делање мојих пријатеља и моје. Ми вам то забрањујемо, и знаћемо (ми који смо на путу велике Мистификације) да употребимо сва средства да вас ућуткамо. Ово мало слободе, али слободе апсолутне и дивље, ми ћемо знати да бранимо до краја.⁷

Матић се у свом одговору на рачун *Библиофилове* критике позива на питања морала, а обраћање завршава реченицом: „Немам обичај да поздрављам лешине, још мање анонимне”.⁸

Тако се поводом Дединчеве *Јавне ѿиѿице* (и на њен рачун) исписивала полемика која је увелико превазилазила борбу за аутентичније и тачније тумачење вредности и квалитета поеме, и која је прерастала у дебату „за или против надреализма”. *Библиофилова* критика највише је била устремљена против онога што је у *Јавној ѿиѿици* процењено као *надреалистичко*, и зато и истиче да Дединац прво напише песму, па је накнадно „исквари”, „за љубав једног шупљег и крезубог идеала – читај рецепта – коме се силом ваља прилагодити”.⁹ Као што аутор критике нападајући *Јавну ѿиѿицу* напада надреализам, тако и Душан Матић и Марко Ристић бранећи ову поему заступају и бране, пре свега, надреализам. Нема сумње да се у оба случаја прецењује присуство надреалистичких амбиција Милана Дединца, а да је поема овим књижевним догађајем неповратно стављена у контекст заступнице свега онога што се везивало за надреалистички песнички круг.

⁵ Исто, 463.

⁶ Душан Матић, „Отворено писмо”, у: *Зли волшебници...*, 464.

⁷ Исто, 464–465.

⁸ Исто, 465.

⁹ Никола Јовановић, у: *Зли волшебници...*, 462.

Зашто *Јавна птица* не може бити *јесничко недоношче*

Када *Библиофил Јавну птицу* проглашава „сајмом поетских мустара и узорака”, за разлику од *Зорила и Ноћила* који му се допада, он најпре неосновано прави оштар поетички рез који је наводно наступио између ова два Дединчева наслова, не узимајући у обзир чињеницу да су у поему улазили делови из циклуса *Зорило и Лоријџа*, те да су они фактички паралелно настајали. Ниједан аспект Дединчевог свеукупног рада не би се могао окарактерисати као *јесничко недоношче*, управо због једног унутрашњег, рембоовски *осмишљеној* система у изградњи мотива, који се стално реактуелизују, допуњују и чак објашњавају у наредним песмама, градећи јединствен свет симбола Дединчеве поезије (птица, небо, сунце, брат, камен, маслина, море итд). Управо то ћемо покушати да покажемо на примеру поеме *Јавна птица*, имајући у виду њену прећутану пре-егзистенцију у *Зорилу и Ноћилу* и *Ноћним врачањима*, али и накнадну полисемичност и полиперспективност коју у њу уносе касније написане песме Милана Дединца. Ако на овај начин „отшкринемо врата песникове унутрашње лабораторије” (што је за Дединца био главни циљ читања поезије), указаће нам се колико је смислена она тврдња да се његова укупна поезија може читати као својеврстан „интелектуални роман”,¹⁰ а главни лик тог романа могла би управо да буде птица.¹¹

Оно што је од почетка највише интригирало научну и критичку јавност јесте питање шта се крије иза самог наслова, односно, шта би могла да представља *Јавна птица*. По тврдњи Душана Матића, наслов ове поеме Дединцу је био дошапнут од стране непознатог човека у Кнез Михајловој улици у Београду, па се његов избор наслова тумачи и као реализација надреалистичког објективног случаја.

Погледајмо најпре какве одреднице за „јавну птицу” нуди сам Дединац, пишући и тумачећи своју поему. Читава „драматургија” поеме стаје у врло једноставну причу о трагању за птицом, за коју лирски субјект истиче да је стално била негде другде, „никад крај мене”. Дединац је у пропратном есеју назива „махнитом птицом, птицом љубави”, „упаљеном птицом”, „птицом-селицом”,

¹⁰ Света Лукић, „Дело Милана Дединца”, у: Милан Дединац, *Ноћ дужа од снова*, Матица српска – Српска књижевна задруга, Нови Сад – Београд 1972, 8.

¹¹ Због овакве природе Дединчеве поезије, она се најбоље може расветлити у свеобухватним, систематичним истраживањима, каквих није било много. Године 2014. објављена је књига Биљане Мичић *Песник окованих визија: поезија и њојџика Милана Дединца* (Altera Books, Београд) и зборник *Поезија и њојџика Милана Дединца*.

„злослутном птицом, птицом из мојих снова”, „олујном птицом”, и наводи да је почео да је „гони” још у лето 1923, прво он њу, после она њега, док су га „другови исмевали” и говорили му докле ће „тако помамљен, у врућици, без хране у провидноме телу, исцеђен срдобољом”, докле ће „тако безумно, а опет некако меко и нежно” да је носи у срцу.¹² Она га није напуштала ни у сну, ни тамо лирски субјект није могао да је преболи, него је „гинуо” за њом, „пропадао”, пратио је „од порода њеног до покрова”, „а ње, уствари, нема, нити је икад било”.

Како је већ установљено у литератури, потрага за птицом се „одвија на два нивоа”. „Најпре као концептуализација снова на граничном подручју јаве, односно као стални, готово наметнути зов да се изазове песничко надахнуће. (...) Такође, мотив птице-жене симболички се повезује са самим процесом писања, материјализацијом текста/дискурса”.¹³ Дакле, потрагу лирског субјекта за птицом требало би тумачити као еротолошку потрагу, била она везана за драматику песничког стварања, или за неосвојивост и неухватљивост жељене птице-девојке. У овај значењски опсег Дединчеве птице, поред тога што она предстаља песничку инспирацију и вољену девојку, можемо укључити још један, трећи елемент. „Јавна птица” се у овој поеми конституише кроз присуство светлости или као представа самог сунца. О суспрегнутости и неодвојивости ова три мотива (сунца – песничког стварања – девојке), који се рефлектују кроз симболику птице, писала је Светлана Шеатовић, објашњавајући „контроверзну” природу сунца у Дединчевој поезији. Сунце је код овог песника истовремено „извор живота и стварања, пут на коме ће се открити жар-птица љубави, једне и јединствене, оне коју само може подарити песничка реч”.¹⁴ С друге стране, начин на који Дединац повезује ова три мотива, односно принцип помоћу којег конституише три значења јавне птице која се симултано појављују, могли бисмо условно да одредимо као *суматраистички*.

Оно што треба истаћи јесте да се ова трозначна симболика птице код Дединца појавила већ у циклусу *Зорило и Ноћило*, одакле се преселила и значењски додатно доградила прво у *Ноћним врачањима*, па тек онда у поеми *Јавна птица*. Најпре, ликовима Зорила и Ноћила Дединац упућује на митолошки подтекст. По предању, Ноћило и Поноћило су из пакости спустили свог брата

¹² Милан Дединац, *Од немила до недраћа*, Нолит, Београд 1957, 126.

¹³ Бојана Стојановић Пантовић, „Јавна птица Милана Дединца и дискурс песме у прози”, у: *Поезија и његова Милана Дединца*, ур. С. Шеатовић Димитријевић, С. Јаћимовић, Институт за књижевност и уметност, Београд 2014, 260.

¹⁴ Светлана Шеатовић Димитријевић, „Контроверзно сунце и море Дединчеве поезије”, у: *Поезија и његова Милана Дединца*, 359.

Зорила у некакву јаму, после чега се он нашао на „ономе” свету, тамо пронашао цареву кћер, претворио је у златну јабуку, а из јаме га је спасила птица – са све златном јабуком коју је задржао у недрима.¹⁵ Дакле, већ у овом циклусу, птица је индиректно присутна и има важну улогу. Она омогућава излазак сунца, односно свитање, тако што спасава Зорила (зору) са све девојком у недрима. Међутим, она се овде још увек појављује прећутно, док се њено непосредно и директно укључивање у Дединчеву поезију дешава у *Ноћним врачањима*. Занимљиво је запажање да се у Дединчевом опусу птица појављује онда када долази до јасније „активације надреалистичке поетике”,¹⁶ и могли бисмо тај тренутак да лоцирамо управо у поеми *Ноћна врачања*.

Повезаност сунце – птица – девојка биће јаснија али и сложене-нија у *Ноћним врачањима*. Овде такође сунце спасава птица која „уместо сламке, један камичак Сунца у кљуну носи”.¹⁷ Затим се врши директније изједначавање сунца и птице: „Горе, на модрој пучини неба, светлуца. Птица”.¹⁸ И на крају, Дединац одабира типично надреалистичко поигравање идентитетима и ствара читав ланац поистовећивања и изједначавања: лирски субјект постаје вампир, ала једе сунце, птица се идентификује са сунцем, али постаје девојка. Све ово, дакле, претходи поеми *Јавна њишница*, која само наставља даљу изградњу симболике птице започету још у претходним Дединчевим песмама.

Готово је невероватна прецизност са којом Дединац врши ова значењска повезивања наизглед фрагментарних и удаљених мотива своје поезије. Испоставља се да је заиста тачна тврдња да „све што је Милан Дединац написао до 1926, било је на неки начин припрема за *Јавну њишницу*”.¹⁹ Међутим, иако је већ у *Зорилу и Ноћилу* „сневно и асоцијативно мућење значења довело пјесника у предворје надреализма” и „одатле до *Јавне њишнице* нема ни корак”,²⁰ чињеница да је Дединац овакво предано, стрпљиво и систематично градио основне мотиве своје поезије, удаљава га од сваке могућности повезивања са аутоматским писањем, и приближава га симболистичким

¹⁵ *Српски митолошки речник. Енциклопедијски речник*, ур. Шпиро Кулишић, Петар Ж. Петровић, Никола Пантелић, Етнографски институт САНУ, Београд 1998, 207–208.

¹⁶ Бојан Јовић, „Позиција Дединца (Милан Дединац и авангарда)”, у: *Поезија и њојешика Милана Дединца*, 76.

¹⁷ Милан Дединац, *Од немила до неграја*, 118.

¹⁸ Исто.

¹⁹ Југослава Шевковић, „Белешке”, у: Милан Дединац, *Сабране њесме*, прир. Света Лукић, Нолит, Београд 1981, 237.

²⁰ Јован Делић, „За поетиком Милана Дединца”, у: *Поезија и њојешика Милана Дединца*, 34.

карактеристикама песничког стварања. У наставку ћемо покушати да објаснимо на који начин се симболика сваког од ова три елемента (сунца, девојке, песме) уписује у полисемичност Дединчеве „јавне птице”.

а) Дединчева птица-сунце

Да погледамо најпре на који начин се у Дединчевој *Јавној ийици* мотив птице повезује са зором/сунцем. Уколико се у овој поеми и њеном пропратном есеју прати протицање времена и смена годишњих доба, установиће се да птице нема баш током јесени и зиме: „Кише се излиле, сва сећања погасиле!”²¹ С друге стране, у низу песничких слика, од којих ћемо навести само три, може се препознати директна повезаност између птице и свитања. У првом цитату поново се појављује Зорило из ранијег циклуса, и то баш у тренутку када прва птица полеће у небо. У друга два цитата птица је она која, хватајући се за грану, омогућава свитање.

Сину, – на трулој грани раствори се цвет. Развија листове споре. Ах, прва птица прну кроз небо отворено!

Зорило крупно је ходао, ноћу, по свим собама.²²

Одавно пева без мене, а ја ни слутио нисам.

ТЕК СЛЕТЕЛА ЈЕ НА РЕКУ:

И ЈА ЈЕ ВИДЕХ: УХВАТИЛА СЕ ЗА ГРАНУ.

ЗОРА СЕ ОД ЊЕНОГ ДОДИРА ЉУЉА.²³

ЗАЛАСТРИМ! – Ту сињу птицу коју не видех грдну, израслу, чуо сам је где пева. Слете на руку. Угледах је – ухватила се за грану. – Зора се љуља.

(...)

...ПО ДЕТЕЛИНИ КОРАЧАМ...²⁴

Ову повезаност птице, која је и „зрак потоњи у подножју једног зида”,²⁵ и зоре/девојке, Дединац ће наставити даље песнички да уобличава у последњој стваралачкој фази, у циклусу писаном у Црној Гори, и то у песмама „Зора ми на прозоре лупа” и „Трава у сну и на јави”.

²¹ Милан Дединац, *Од немила до неграја*, 127.

²² Исто, 138.

²³ Исто, 128.

²⁴ Исто, 147.

²⁵ Исто, 126.

У још једном аспекту може се препознати директна зависност и значењска повезаност између мотива птице и сунца. У деловима *Јавне њилице* у којима је птица потпуно недоступна лирском субјекту, неухватљива, далека, сунце се појављује као мрачно и тамно. Говори се о „рићем мравињаку стравичног Сунца”²⁶ и о старој тузи која на оку опет „решетке” плете и у „тамницу затвара”.²⁷ Занимљиво је то да ће решеткама у *Јавној њилице* Дединац отпочети изградњу још једног мотива, који ће касније у *Песмама из дневника заробљеника број 60211* имати своју материјализацију у стварним и доживљеним логорским жицама. Недостатак птице због којег сунце постаје црно, и због којег „стара туга” плете решетке на оку, указују на присуство меланхолије и депресије лирског субјекта, о чему је писала Јулија Кристева поводом Нервалове поезије. Тако се још једном потврђује да Дединац кроз недоступност птице песнички представља некакав „непрерађени губитак”, „нетолерантност према губитку објекта” односно „трауму која није процесуирана”.

Нарцистички депресивац не тугује за Објектом већ за Ствари. Тако зовемо стварност која је непријатељска значењу, која је привлачна и одбојни пол, станиште сексуалности од које ће се одвојити предмет жеље. О томе Нервал пружа сјајну метафору, сугеришући истицање без присуства, свјетлост без представљања: Ствар је сачињено сунце, јасно и црно одједном.²⁸

Начин на који Кристева тумачи Нервалово црно сунце потпуно одговара и Дединчевој поезији. Лирско *ја*, које се појављује као меланхолик и депресивац, у страху је од тога да ће бити „разбаштињено неисказивог добра” које се код Дединца појављује у мотиву птице. Оно што му недостаје, то „разбаштињено у Ствари”, не може да замени „ниједан еротски објекат”, и због тога депресивац или иде у „потјеру за авантурама и увјек варљивим љубавима”, или се „неутјешан и афазичан, затвара у четири ока са неименованом Ствари”.²⁹ Дединчев лирски субјект прибегава овом другом „решењу”, а поезија, односно њена „мелодија, ритам, семантичке поливаленције, облик, који раствара и поново ствара знакове”, једини је „садржај” који би „осигурао неизвјестан али адекватан утицај на ствар”.³⁰ Ту се крију разлози због којих су многи песници и тумачи, а нарочито Марко Ристић, препознавали код Дединца егзистен-

²⁶ Исто.

²⁷ Исто, 128.

²⁸ Јулија Кристева, *Црно сунце, депресија и меланхолија*, Светови, Нови Сад 1994, 20.

²⁹ Исто, 20–22.

³⁰ Исто, 23.

цијалну зависност од поезије, на основу чега су закључивали и о његовој песничкој *моралној* ти.

Такође, не треба искључити ни могућност да је Дединац у изградњи комплексности своје симболике црног сунца, односно у повезивању сунца и птице, имао у виду и задивљујући природни феномен назван „црним сунцем”. Реч је о окупљању великог броја птица у огромна јата, чиме се ствара привидно помрачење, а ти при- зори, због флукуације и трансформисања облика у којем се птице појављују, могли би бити занимљиви за надреалистичку естетику.

б) Дединчева птица-девојка

У односу на жар-птицу и птицу-песму, ипак се поводом *Јавне* *и* *птице* највише писало о томе да она представља еротску потрагу за девојком. Београдски надреалисти „не поклањају много пажње ни откровитељским видовима које љубав добија у француском над- реализму, као ни Бретоновој идеји о ’посредничкој’ улози жене на путу мушкарчевог земаљског спасења”, него љубав „превасходно посматрају у оквиру проблема друштвених односа и класне борбе”.³¹ Управо ово ће Бретон критиковати у *Друјом манифесту*, истичући с једне стране да је „проблем жене” „све што је дивно и узбуђују- ће” на свету, а с друге „поквареност” оних који је тумаче само у контексту Револуције, а не и у контексту љубави.

Онај, који за себе каже да је револуционар, хтео би ипак да нас убеди у немогућност љубави у буржоаском друштву, док би други сматрао да треба да се потчини другој побуди, љубоморнијој чак и од саме љубави: уствари, готово нико нема храбрости, да очију отворених, на светлости дана, приђе љубави у којој се брка, за нај- више уздизање човека, мучна идеја спаса и пропасти духа. У недо- статку да се одржи у том погледу у стању ишчекивања или савр- шене пријемчивости, ко може, ја то питам имати човечанску реч?³²

Дакле, Дединац се у погледу на љубав одваја од већине београд- ских надреалиста и приближава Бретону. Идеја љубави је за оба аутора готово једина која до краја одолева „свим покушајима ограни- чавања”, она подразумева рембоовску истину „у једној души и јед- ном телу”, али постаје и „место идеалне окултације сваке мисли”.³³ Зато би било погрешно Дединчеву птицу, која се појављује као не-

³¹ Јелена Новаковић, *Типологија надреализма*, Народна књига – Алфа, Бео- град 2002, 63.

³² Андре Бретон, *Три манифеста надреализма*, Багдала, Крушевац 1979, 104.

³³ Исто, 104–105.

достижна *грујосѝ*, тумачити као афирмацију бинарности у којој се жена мисли „као неполност, као негатив, супротност, наличје, јединог видљивог и морфолошки означивог пола”.³⁴ Том логиком, Дединац би потврдио фалогоцентрични модел у којем се готово искључује женски род, на начин да он постоји само као негатив доминантне мушкости, док се разлика између полова види као „сексуална опозиција а не диференција”.³⁵ Насупрот томе, овде је као и код Рембоа, реч о третирању женског принципа као простора субверзије. Жена се „јавља као метафора егзистенцијалне *грујосѝ*, она је оличење *варварској* елемента у вечитом двојству означеном у формули ’ЈА, то је неко други’”.³⁶

Као још једну потврду за овакву представу жене у Дединчевој поезији можемо тумачити чињеницу да је он првобитно свој циклус песама *Зорило и Ноћило* насловио са *Зорило и Лоријџа*. Већ при наредном штампању, као и при инкорпорирању одређених делова из овог циклуса у поему *Јавна њиџа*, реч *Лоријџа* песник замењује са *Она*. Имајући у виду да је Лоритџа био назив за старо аустралијско племе, то би се у контексту Дединчеве поезије могло тумачити као одјек авангардног култа варваризма и примитивизма, карактеристичног између осталих и за Растка Петровића, за којег знамо да је у овој песничкој фази био од пресудног значаја за изградњу Дединчеве поезије. Дакле, то „варварско” *Лоријџа* које се у Дединчевој поезији појављује као оно субверзивно и подривалачко, сведено је и изједначено са некаквом примарном женскошћу, означеном заменицом *Она*.

Та птица додирнуће све редом. Ево је! Иде, хода, ја чујем песму;
она је као јесен, долази преко њива. (...)

И до нас Она ће доћи. То Она, Она иде. Ох, тиша је од биља!
Гази с гране на грану, превија се над брегом, и леће.

Гле, ветар са груди Њених у лице ми слеће, леден.

– Ја чекам додир крила...

Уђем у собу; на столу, осетим, да Ти је рука била, Твоја.³⁷

Уколико „јавну птицу” разумевамо и као „јавну жену”, што је Дединац предложио у свом писму Растку Петровићу,³⁸ он се и

³⁴ Лис Иригаре, „Тај пол који није један”, *Гледишта*, 1–2, 1990, 11.

³⁵ Hélène Cixous, *The Laugh of the Medusa*, New French Feminisms, University of Massachusetts, 1980, 248.

³⁶ Никола Бертолино, *Рембо или објективна њоезија*, Службени гласник, Београд 2009, 154.

³⁷ Милан Дединац, *Од немила до недраћа*, 145.

³⁸ Радован Поповић, *Изабрани човек*, Службени гласник, Београд 2009, 59–60.

у том контексту поново приближава Рембоу (песми „Париска оргија или Париз се поново насељава”) и његовој тематизацији проститутке као носиоца револуционарног, антинормативног, анархистичког начела отпора.³⁹

У расветљавању Дединчевог односа према жени не треба заборавити ни чињеницу да је он две своје најраније песме, које касније више није укључивао у изборе из поезије, објавио под псеудонимом, и то једним женским – Зорана Младеновић и једним мушким – Јосип Зорчић.⁴⁰ У том смислу би опет могла да се направи условна повезаност између овог његовог геста и Рембоове потребе да по Шарлвилу носи женске перике и подрива границе родне репрезентације. Таман толико колико се ове две радње разликују по смелости, изложености и субверзивности, толика је разлика и у моћи субверзије између Дединчеве и Рембоове поезије.

Како било, да је у његовој поезији женски свет заиста функционисао као алтернатива епском, патријархалном свету, говори и Дединчева усмереност на ону лирску, по Вуку, женску линију наше усмене књижевности. Тај женски језик, посредством којег песник покушава да говори о интуитивном, емотивном и тајанственом животу, јесте и мајчински језик, језик *мајшерице* који постоји изван сваког закона. Нема код Дединца тежње да се субјект врати у пренатално стање, на начин на који је то присутно код Растка Петровића, али оно што дефинитивно постоји јесте потреба да се реактуелизује некакав изворни, мајчински језик, као онај који није спутан појмовном логиком, мишљењем и споразумевањем. Кристева је убедиво објаснила везу између мајке и језика која се може препознати и код Дединца. Она тврди да је веровање у мајку укорено у страху од слабости језика. Уколико језик није у могућности да „мене постави” и говори за другога, онда „желим да верујем – да постоји неко ко надокнађује ову слабост”.⁴¹ Треба рећи и то да

³⁹ Гијом Бриде у раду „Надреализам између феминизације и вирилизације (1924–1933)” примећује да се жена у надреалистичким часописима често приказује као разодевена проститутка „понуђена оку читаоца”, и у том кључу тумачи и соларизацију Мана Реја названу „Примат материје над духом”, у трећем броју часописа *Surréalisme au service de la révolution*, на којој се приказује „жена без јасног идентитета”, „нага, издужена, главе нагнуте удесно у доњем делу слике” (*Leïshoïis Мајшерице српске*, књ. 502, св. 6, децембар 2018, 777).

⁴⁰ До најранијих Дединчевих песама штампаних под псеудонимом и објављених у раним бројевима *Прејорода* (год. III, бр. 3, 1920/21, 35) долази Биљана Андоновска захваљујући словеначкој Књијници Миран Јарц, Ново Место. Те песме, „Калуђерова исповест” и „У храму”, Дединац у потпуности искључује у свим изборима из своје поезије. Оне се, као прилог, могу пронаћи у раду Биљане Андоновске „Ако се још једном сетим: књижевно памћење и збирка-опус *Од немила до неграја* М. Дединца” у зборнику *Поезија и њоејика Милана Дединца*.

⁴¹ Julia Kristeva, *Tales of Love*, Columbia University Press, New York 1987, 251.

се у послератној Дединчевој поезији ово „веровање у мајку” замењује веровањем у природу.

Исту тенденцију усмеравања ка „женском језику” Гијом Бриде препознаје у француском надреализму. Он каже да је „поетска пракса надреалиста” „већим делом, заснована на лиризму који се открива у жанровима обележеним одликама које су суштински женске”.⁴² Позива се на Бретона и Елијара и на њихову тврдњу да лиризам претпоставља „неактиван глас”, изражен „плачем, сузама, миловањем, пољупцима, уздасима”, што се сматра женским атрибутима, насупрот „разуму и акцији”, „који су традиционално идентификовани као мушке одлике”.⁴³ „Егзалтацију женственог или онога што се перципира или конструише као женствено: јединство с природом, брига о себи и другима, отвореност ка тајанственом” Гијом Бриде тумачи као реакцију надреалиста на „вирилно, величану ратом”.⁴⁴

Оно што је још битно поменути у Дединчевом односу према жени у поеми *Јавна њишца* јесте да се, поред наведених значења, за њом истовремено трага као за изгубљеном трансценденцијом.⁴⁵ Представа жене код Дединца, била она „јавна” жена или бретонска жена љубави, није сведена на пуку иманеницију нити на тело. Потрага за њом изгледа као потрага за трансцендентним искуством, и то нам Дединац поново потврђује и каснијим песничким опредељењима. После *Јавне њишце*, метафизичка слика жене посебно ће бити присутна у *Песмама из дневника заробљеника број 60211*, на шта упућује Радичевићев стих „Ње више нема – то је био звук”, који Дединац бира за мото песме „Балада човека који је уснио мреже”. У овој збирци, без обзира на специфичне околности у којима је она настајала, Дединац не одустаје од продужавања и надградње оних својих симбола из претходних песама, па је тако жена опет у директној вези са птицом. Штавише, чини се као да птица представља њену териоморфизацију. То потврђује песма коју је Дединац написао када је, после вишемесечног робовања, први пут примио вест од куће и од своје жене.

⁴² Гијом Бриде, „Надреализам између феминизације и вирилизације (1924–1933)”, 784.

⁴³ Исто, 784–785.

⁴⁴ Исто, 788.

⁴⁵ О томе да се у поеми *Јавна њишца* констатује изгубљена трансценденција писао је Тихомир Брајовић. Он у „противречном настојању да се, сред урбаног попришта” „макар у имагинацији евоцира песничка значајност романтизма” и „његове фасцинације” „свепрожимајућом енергијом Природе”, препознаје нешто „стоички подвижничко”, као и „старински патетично и патинирано” (*Поезија и њенишца Милана Дединца*, 273).

Бела те зора више из црних снова не краде,
и ја већ буђењу кличем, јер ми сад оно, не само сан, буди твој лик.
И Сунце док небеса кује, и шуме диже, и откива изворе младе,
ја градим и гледам тебе, па птицу не чекам више, него твој
узвик.⁴⁶

Птица као еманација еротског појављује се и у песми „Зашто ме узносиш”, коју песник из заточеништва посвећује својој жени у Београду, Радмили Бунушевац. Ту лирски субјект критикује „небо плаво”, „барску траву”, „облак”, „кишу вечерњу”, „ноћни ветар”, „сан”, постављајући им питање зашто га на тренутак зава-равају и одводе у родни крај, када је он и даље спутан у ропству. У обраћању небу, лирско *ја* птицу директно повезује са еротским и љубавним младићством.

Зашто ме вараш: давно ја нисам облак, ни птица
младост је моја престала,
сва ми је љубав на телу њеном остала.
Зашто ме онда будиш прошлошћу мртвом и давном?⁴⁷

У том значењу изостајања птице као изостајања еротског може се тумачити и Дединчев исказ да птица никада нема над логором, као „кужан” да је, и да чак и када птица покуша да улети на простор логора, односно, када се затвореник на тренутак занесе и заборава да није слободан — „о жицу се птица сломије”.

Што ме вараш... гле! Неста твојих пруга,
тело махнито лети, о жицу се птица сломије,
а крв ми, болно драго, лице и руке облије...
Зашто ме лажеш... још сам у гвожђу срамном!⁴⁸

Дакле, и у овом контексту трагања за Дединчевим односом према птици-жени као успешна стратегија за разумевање и тумачење песникових основних мотива поново се показује ишчитавање његових каснијих песама. У њима се он по правилу враћа својим пређашњим мотивима, које сада дограђује, објашњава и реконтекстуализацијом додатно осветљава. Треба рећи и то да је мотив птице-жене био присутан и код других надреалиста, рецимо у сликарству Живадиновића Бора. Улога птице, која је код Бора уписана

⁴⁶ Милан Дединац, *Од немила до недраћа*, 211.

⁴⁷ Исто, 223.

⁴⁸ Исто, 224.

у њену симболику, јесте да „ублажава анксиозност” узроковану „одвајањем од мајчине дојке”, али и да је као „симбол кастрационог комплекса” „привидно умирује претварањем жене у фалусоидни фетиш”.⁴⁹

Без обзира на то што се код једног дела надреалиста, међу које убрајамо и Дединца, жена појављује као некаква жељена другост, оправдане су примедбе које Гијом Бриде изриче на рачун надреалистичког односа према жени. Иако се сматрао покретом који је „вредновао маргине”, како друштвене тако и родне, и без обзира што је на естетском плану представљао жену као идеализовану, као ону која је „сама по себи инспиративна” и која је „у контакту са силама несвесног”, надреализам није био у стању практично да потврди овакве своје ставове.⁵⁰ Доказ за то Бриде проналази у готово потпуном одсуству жена из надреалистичког покрета пре 1939. године, као и у њиховој маргиналној позицији у надреалистичким часописима и колективним иступима – иако су често представљале централну тему у надреалистичким песмама и романима.⁵¹ Ипак, ако су мушкарци били они који доносе садржај, а жене „неми објекти који допуштају да буду посматрани”, неухватљивост Дединчеве јавне птице управо се може разумевати као отпор свакој субмисивној позицији жене, која више није тамо где би требало да буде.

в) Дединчева птица-песма

Када је у питању начин на који Дединац у симболику потраге за птицом уписује трагање за песничком инспирацијом и песмом, реч је, пре свега, о општепознатом и у поезији честом повезивању пева птице са певањем песме.

Та птица додирнуће све редом. Ево је! Иде, хода, ја чујем песму; она је као јесен, долази преко њива.⁵²

Колико је заправо смислена и легитимна ова интерпретација *Јавне птице* као потраге за песмом, може нам потврдити каснија Дединчева поема „Позив на путовање” из циклуса *Из зрака и мрака ирејунне су зене*. Дединац, дакле, поново, у последњој песничкој

⁴⁹ Дејан Сретеновић, „Борово сликарство чежње”, у: *Стеван Живадиновић Бор*, Музеј савремене уметности, Београд 1990, 104.

⁵⁰ Гијом Бриде, „Надреализам између феминизације и вирилизације (1924–1933)”, 774.

⁵¹ Исто, 776–777.

⁵² Милан Дединац, *Од немила до недраћа*, 145.

фази, семантички надограђује мотив птице-песме, а читави делови „Позива на путовање” у великој мери подсећају на *Јавну џиџицу*. Једина разлика јесте у смеру: док је у *Јавној џиџици* Дединац трагао за песмом, и није могао да је нађе, у поеми *Позив на џиџовање* песма је трагала за њим и проналазила га је свуда.

Затекао сам дозиве њене у речима једног сељака кога сам недавно, у магли, на Јахорини срео. (...) Са робије, по киши и по магли, он празном огњишту иде, и црн је у тој магли горкој, тврд и непокорен, и горд што га тамница не уби, ни њега, ни толике друге што остадоше за њим тамо у тами и чами да трају. Премеће он у руци неко мокро иверје, и дуго, дуго загледа комад јелове коре, а из њега, из те сенке јаке, и постојане, наслоњене на смреку, бије у морном сјају – који пада по мени – врела његова жудња за ликом срећна човека.⁵³

Ови редови не подсећају само својим ритмом и атмосфером на Црњанског, него и чињеницом да ће Дединац баш посредством птице / песничке инспирације која се јављала на најразличитијим местима, „додирнувши све редом”, остварити некакву своју верзију суматраизма и повезати наизглед удаљене и неповезиве пределе и појаве. О томе сведочи и наредни фрагмент.

И опет се у мени јавља, у по гласа, моја песма далека док он, кораком крупним, кроз маглу, ка гладном насељу оде... А песма остаде у мени – до ноћи. Па кад се сасвим смркну, дуну наједном ветар и указа се горе, нада мном и над планином, до на крај бела света – свод летњег, звезданог неба.⁵⁴

Занимљиво је и то да се у напетости и борби које су пратиле Дединчеву потрагу за птицом као инспирацијом/песмом, противно надреалистичком аутоматском писању, препознавала његова потрага за савршеним изразом. Та Дединчева „унутрашња драма артикулације, захтевне и перфекционистичке”, претила је и опасношћу „од лудила уколико не успе да се изрази”.⁵⁵ Без обзира што се доводила у везу са надреализмом, *Јавна џиџица* није писана „изван разумске контроле”, а утисак дисторзије и полифоније који она оставља није резултат аутоматског писања, него тога што ова поема почива на „унутарњој дивергенцији” „једног те истог песничког субјекта”, који час „чезне за певом Птице”, а час „латентно евоцира”

⁵³ Милан Дединац, *Сабране њесме*, 134–135.

⁵⁴ Исто, 135.

⁵⁵ Весна Елез, „Путовање, птица, звезда: лирски сензибилитет Милана Дединца”, у: *Поезија и џоешика Милана Дединца*, 240.

тај несигурни пев, као „неухватљиви и утварни глас самог Певања”.⁵⁶ Поредиши *Јавну ѿицицу* са поемом „Позив на путовање”, може се јасно приметити баш та подвојеност песничког субјекта у обе његове варијанте: у првој поеми доминантнији је глас субјекта који чезне за певом Птице, а у другој поеми доминантнији је глас самог Певања.

Када је реч о семантици птице у Дединчевој *Јавној ѿицици*, без обзира на све ове интерпретације, можемо закључити да се њено означено заснива на игри одбацивања означеног помоћу бретоновских означитељских колажа. У том смислу, значење птице могуће је повезати и са духом побуне, отпора, слободе, па и са самим надреализмом који је о себи волео да мисли на дијалектички начин, са сталном потребом за унутрашњим променама и усавршавањем. Да је мотив птице/песме код Дединца будио и овакве асоцијације, потврђује поема „Позив на путовање”, и једно изразито ретко излажење песника у историју, када помиње име Трифка Грабежа, Дрину и Босну.

Тиха, сва је тиха док сам на путу, у сновима, с Трифком Грабежом Дрину плаховиту, сву запењену, на чамцу прелазео, а птица је једна, птичица, на другој обали певала. Је ли да глас птице нисмо, ни ти ни ја, друже, дотада никад чули? Ко нас је, Грабежу, да ли нас је неко на другој страни, у земљи Босни, чекао?⁵⁷

Коначно, птица може да упућује на нешто значењски још шире од духа побуне, на сваку афектираност, емоционалност, интуитивност и логику срца које се Дединац никада није одрицао. Зато ће, када птице нема, он писати:

Тако у огњен сутон, тако сваког смеха, стегнем лампу на срце
да је загрејем – и чекам... упалити се неће

Извори стали!⁵⁸

Дединчева логика срца подразумева једну атипичну осетљивост и сензитивност лирског гласа, због које се и јавља „анксиозно стање које субјекта ретко напушта у овом тексту”.⁵⁹ Једна сцена из пропратног есеја за *Јавну ѿицицу* можда најбоље описује то стање

⁵⁶ Тихомир Брајовић, „Јавна птица или самосвесна имагинација Милана Дединца”, у: *Поезија и ѿеишिका Милана Дединца*, 272.

⁵⁷ Милан Дединац, *Сабране ѿесме*, 134.

⁵⁸ Милан Дединац, *Од немила до недраја*, 135.

⁵⁹ Соња Веселиновић, „Компулзивност и комуникација у *Јавној ѿицици* Милана Дединца”, у: *Поезија и ѿеишिका Милана Дединца*, 301.

лирског субјекта, у чијем срцу „вечито будна, магнетска трепери игла”.

Ја стојим самцит на тргу, црн, сав унесен, препун горчине која се од постања у мени скупља, крв ми трује.

Набијен патњом, ја сам распаљен гневом, и само у самоћи мога срца, вечито будна, магнетска трепери игла.⁶⁰

Увидом у унутрашњу логику Дединчевог стваралачког процеса још једном се потврдило његово разилажење у односу на стратегије надреалистичке поетике, и оправданост привођења овог песника неким (пост)симболистичким песничким поставкама.

Др Маја Ј. Медан Орсић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за компаративну књижевност
medanmaja@ff.uns.ac.rs

⁶⁰ Милан Дединац, *Од немила до неграја*, 127.

ДУШАН МИЛИЈИЋ

НАМЕРЕЊА ПЕСНИКА БЕСМРТНА

Тумачење једног стиха *Луче микрокозма*

САЖЕТАК: Стих који је у првом издању пева *Луча микрокозма* одштампан у облику „Сва, безсмртна! виде намђрення” имао је више тумачења и притом је углавном унутар коментара остављана могућност за неколико значења, без дефинитивног одређивања самог коментатора. Недоумици појединих коментатора доприносило је и то што би заступање било ког од понуђених значења подразумевало да се првобитни интерпункцијски знаци изостављају или да се поједине речи коригују под претпоставком да су у првом издању погрешно одштампане. У овом тексту трага се за могућношћу да се значење стиха усагласи интерпункцијским знацима употребљеним у првом издању, а да се притом задрже изворни облици речи.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Петар II Петровић Његош, *Луча микрокозма*, Слободан Томовић, Вуко Павићевић, Радмило Маројевић, Божидар Ковачевић, Владан Недић

Кад се прочитају стихови *Горској вијенца*:

Што је човјек, а мора бит човјек!
Тварца једна, те је земља вара,
а за њега, види, није земља¹

¹ Петар II Петровић Његош, *Горски вијенац*, *Луча микрокозма* (текст *Горској вијенца* приредили за штампу Радосав Бошковић и Видо Латковић, белешке и објашњења написао Видо Латковић; текст *Луче микрокозма* приредили за штампу Никола Банашевић и Радосав Бошковић, белешку написао Никола Банашевић, објашњења написао Вуко Павићевић), Просвета – Обод, Београд – Цетиње 1979, 109.

– не би било необично ако се у први мах помисли како је наведени одломак преузет из претходно објављеног Његошевог пева, из *Луче микрокозма*, и то из њене уводне песме, у чијем наслову стоји „Посвећено г. С. Милутиновићу (*На Цетињу 1. маја 1845*)”, јер идеја изражена у цитираним стиховима уопштено је карактеристична за оду коју је Његош посветио свом учитељу Симу Милутиновићу Сарајлији, коме је и послао рукопис *Луче микрокозма* са Цетиња у Београд, где ће спев бити одштампан управо под Милутиновићевим надзором, а свакако и у Милутиновићевој редакцији.

Али у наведеним стиховима *Горској вијенца* малтене је сажета и основна тема *Луче*, због чега Слободан Томовић напомиње како је последњи, трећи стих тог одломка „најближа додирна тачка *Горској вијенца* с централном идејом спјева *Луча микрокозма*, по којој је човјек на Земљу дошао из вишег свијета”, али пошто се човек „нејасно ’сјећа’ преегзистенције и свога поријекла”, то само „повећава његову душевну патњу”.²

И премда је *Луча микрокозма* веома комплексно дело, са многим метафизичким и метафоричним питањима и одговорима чија би детаљна објашњења изискивала простор већи и од обима текста пева, може се радња свести на путовање човекове – или, конкретније, песникове – душе у виши свет, малтене до самог Божијег престола, при чему *анђео хранилел* помаже души да сагледа небеса кроз која је прошла и да, најзад, спозна прави разлог давног пада човековог претка (библијског Адама) са небеса на земљу.

Овакав кратак и упрошћен опис неопходан је како би се лакше дошло до прецизног значења 201. стиха првог певања *Луче*, који је 401. по реду кад се уброје и стихови посвете, а који је у већини издања пева одштампан на следећи начин:

Сва бесмртна виде намјерења,³

дакле, са великим почетним словом прве речи (јер то је и почетак нове реченице и почетак нове строфе), затим без било каквог интерпункцијског знака између самих речи, а са запетом иза последње речи.

Примењена интерпункција подразумевала би да је облик *бесмртна* номинатив множине поимениченог придева средњег рода

² Слободан Томовић, *Коменџари (Лажни цар Шћејан Мали, Луча микрокозма, Горски вијенац)*, Књижевна заједница „Култура” – Народни музеј Црне Горе – Издавачка заједница „Вељко Влаховић”, Београд – Цетиње 1990, 449.

³ Петар II Петровић Његош, *Горски вијенац, Луча микрокозма*, 150; Слободан Томовић, *Коменџари*, 177; Петар II Петровић Његош, *Луча микрокозма* (приредили Александар Младеновић и Мирон Флашар), Обод, Цетиње 1996, 126.

и да су њиме обухваћена бесмртна бића, међу којима је и сâм анђео – тачније, да су обухваћена *сва бесмртна* бића, ако се заменички облик *сва* протумачи као одредба поимениченог придева *бесмртна*, односно као номинатив множине средњег рода придевске заменице за свако лице, док би глаголски облик *виде* (у значењу *схватају*, *спознају*), био треће лице множине презента глагола *видети*, а *намјерења* акузатив множине именице средњег рода – што доводи до коначног значења *сва бесмртна (бића) виде намјерења*.

Притом је сасвим јасно да је поименичени придев *бесмртна* у оваквој реченици субјекат, док је именица *намјерења* објекат, јер би апсурдно изгледало да *намјерења* буду субјекат и да она *виде* (спознају) анђела и остала *бесмртна* бића, а такође би испало апсурдно и кад би се речи *сва* и *бесмртна* протумачиле као одредбе именице *намјерења*, јер никако се не би могло рећи да *сва бесмртна намјерења* било шта *виде* (спознају). Могла би, истина, придевска заменица *сва* бити одредба именице *намјерења* ако би сама именица вршила функцију објекта у реченици, јер би стих тада значио да *бесмртна* бића (при чему је неважно да ли су убројена *сва* таква бића) спознају и разумеју *сва намјерења*.

Мора се, међутим, утврдити на чија је *намјерења* песник мислио, па се стога треба сетити да је Вуко Павићевић у свом коментару *Луче* напоменуо како „реч *намјерење* Његош у свим осталим случајевима употребљава у значењу намере, замисли” и да је зато „најлогичније прихватити да та реч има и на овоме месту исто значење”.⁴

Ипак, да би се дошло до тачног тумачења и да би се јасно сагледало кога је и на који начин песник нарочито желео да уброји у бесмртне појмове, мора се навести и 402. стих, који са 401. стихом чини семантичку целину:

Сва бесмртна виде намјерења,
тражиш узрок твога паденија.⁵

Ако је анђео најпре истакао како бесмртна бића виде (сагледавају, препознају) намере које има песникова душа, онда је у наредном стиху конкретним речима доказао како су бесмртна бића (а међу њима и он сâм) заиста схватила шта душа намерава да сазна. А било да се придевска заменица *сва* протумачи као одредба поимениченог придева *бесмртна*, било као одредба именице *намјерења*, значење целог стиха готово да се не мења (*сва бесмртна*

⁴ Петар II Петровић Његош, *Горски вијенац*, *Луча микрокозма*, 354.

⁵ Исто, 150.

бића сјознају *цїїа дуца* намерава, *бесмртїна* бића сјознају све *цїїо дуца* намерава), али запажа се да је у оба случаја боље ако се иза последње речи 401. стиха, уместо запете, ставе две тачке (јер се у 402. стиху објашњава оно што је у претходном стиху уопштено речено), као што је у својој редакцији *Луче* поступио Милан Решетар:

Сва бесмртна виде намјерења:
Тражиш узрок твога паденија.⁶

Али постоји један проблем, а то је што се овако одштампан 401. стих *Луче* битно разликује од истог стиха одштампаног у првом издању пева, и то се не разликује само на ортографском плану, што се ионако подразумева (јер је прво издање одштампано *ћред-вуковском* ћирилицом, која се приликом приређивања нових издања мора преносити на *вуковски* правопис), него се разликује и на интерпункцијском плану:

Сва, безсмртна! виде намђрєня,⁷

Примећује се да је 401. стих у првом издању *Луче* одштампан са запетом испред и са узвичником иза друге речи, што упућује на то да је придевски облик *бесмртїна* заправо вокатив, док би заменички облик у множини *сва*, пошто стоји испред запете којом је одвојен од придева *бесмртїна*, могао једино да се протумачи као одредба именице *намјерења*, а пошто наведене речи изговара аћео обраћајући се песниковој души, вокатив *бесмртїна* морао би да значи *бесмртїна дуцо*, што је иначе у складу са једним од основних схватања изражених у *Лучи* – да је и човекова душа сама по себи бесмртна.

Ако се, дакле, облик *бесмртїна* схвати као вокатив једине поимениченог придева женског рода, долази се до следећег тумачења целог стиха: *бесмртїна (дуцо), виде (видела си) сва намјерења* – тачније, аћео каже души како је успела да види све оно што је била намерила да види. А пошто у првом издању стоји на крају стиха запета, могао би се замислити везник *їа* испред прве речи наредног стиха и онда би стихови 401–402, заједно узети, значили да аћео каже песниковој души како је видела оно што је намера-

⁶ Петар Петровић Његош, *Луча микрокозма* (приредио за штампу М. Решетар), Српска књижевна задруга, Београд 1923 (у Решетаревој редакцији стоји велико почетно слово на почетку сваког стиха, као што је и у првом издању пева, али су овакву праксу доцнији приређивачи напустили).

⁷ Петар Петровић Његош, *Луча микрокозма* (фототипско издање са оригинала из 1845. године са коментаром Слободана Томовића), Обод, Цетиње 1981, 18.

вала да види и спозна, па да она сада, након што је све то видела, жели да сазна разлог свог давног пада са небеса на земљу.

Ипак, остаје и могућност да *намјерења* која је душа видела заправо нису њена, него да је она видела Божија *намјерења*, све Божије намере, све Божије замисли, јер и небеса су продукт давнашње Божије замисли, али је и путовање душе кроз небеса плод Божије воље, па након што је душа видела Божије намере, односно након што је Божијом вољом прошла тим путем, жели да сазна узрок свог пада. А поред тога, може се помислити да су *намјерења* заправо анђелова, односно да анђеолова говори о својим намерама – које су му иначе пошле за руком – да душу проведе кроз небеса, па би стихови у том случају значили: *бесмртна душа, видела си све моје намере (све што сам био намерио да ти покажем), а сада изражи узрок свој пада*.

Али и приликом оваквих тумачења искрсава један проблем, а то је глаголски облик *виде*, који се мора разумети као друго лице јединине аориста и који самим тим ствара забуну зато што се претпоставља да би Његош написао „видѣ”, што би се читало као *видје*, па се екавизам у датом случају може протумачити једино као штампарска грешка, али се и то мора узети са резервом зато што Његошев рукопис *Луче* није сачуван, па се и не може знати шта је песник заиста написао (а притом се на основу појединих рукописа других Његошевих дела зна да је песник користио и екавизме, мада веома ретко).

Кад би се, најзад, узело да су запета испред и узвичник иза речи „бесмртна” одштампани грешком, као и да „виде” стоји уместо исправног „видѣ”, онда би се наведени придевски облик протумачио као субјекат у значењу *бесмртна душа*, па би искрела још три могућа значења целог стиха: *бесмртна душа виде (видела је) све своје намере, бесмртна душа виде (видела је) све анђелове намере, бесмртна душа виде (видела је) све Божије намере*. Ипак, и оваква тумачења подлежу сумњи самим тим што подразумевају да су у 401. стиху начињене најмање три грешке, али и стога што би нелогично звучало да се анђеолова обраћа песниковој души говорећи о њој најпре у трећем лицу, а потом (у наредном стиху) у другом лицу.

Чињеница да се заступање било ког од досад наведених значења мора поткрепити претпоставком да је у првом издању *Луче* начињена барем једна штампарска грешка унутар 401. стиха често је доводила редакторе и коментаторе до колебања, што се запажа и у коментарима који се морају консултовати приликом сваког новог тумачења Његошевог религиозно-филозофског спева.

У коментару Божидача Ковачевића образложено је да се 401. стих може протумачити на три начина: 1) „пошто си, о бесмртна

душо, видела сва Божја намерења”; 2) „пошто си, о бесмртна душо, видела све на што си се успут намерила”; 3) ако би се стих „прочи-тао без интерпункције оригинала” и ако би се избацио „знак чуђе-ња који свакако обележава вокатив”, онда би значење било следеће: „видевши све путеве којима пролази кроз бесмртност душа (ти сад тражиш узрок свога пада)”.⁸

Очигледно је Ковачевић у свом трећем тумачењу разумео при-дев *бесмртна* и заменицу *сва* као одредбе именице *намјерења*, што би значило да су *сва бесмртна намјерења* заправо путеви којима душа пролази кад, идући кроз небеса, трага за узроком свог пада. А такође се примећује да Ковачевић није размотрио могућност да је реч о анђеловим намерама да проведе песникову душу кроз небеса.

Вуко Павићевић је, након уводне напомене да појам *намје-рење* у Његошевим делима има значење *намера*, *замисао*, поставио питање „да ли је реч о анђеловим или душевним намерама” (изоста-вивши могућност да су то Божије намере, односно Божије замисли), а затим је истакао да првобитна редакција наведеног стиха „допу-шта само мишљење да је реч о анђеловим намерама, па би га тре-бало схватити овако: бесмртна душо, видела си све моје намере”, али да, „овако протумачен, стих не би био смисаоно повезан са следећим”, па би веза „била потпуна ако бисмо претпоставили да је реч о душевним намерама, које анђео прозире”, мада се у овом случају мора претпоставити „да је Његош стварно био написао ’видјех’ а не ’виде’”, па би стихови 401–402. имали значење „бе-смртна душо, ја (анђео) видех све твоје намере: ти тражиш узрок свога пада”.⁹

Али, наглашава Павићевић, „могла би се дати још једна, сме-лија претпоставка, наиме да реч ’бесмртна’ не значи душу већ бес-мртна бића, па бисмо онда имали ово значење: сва бесмртна бића (у која и ја, анђео, спадам) виде, прозиру твоје намере: ти тражиш узрок свога пада”, само се у том случају мора „узети да зарез испред и знак узвика иза речи ’бесмртна’ не означавају вокатив, што је код Његоша редовно, већ да служе за истицање да баш бесмртна бића прозиру душевине намере”.¹⁰

Укратко речено, Павићевић сâм одбацује своје прво тумачење, и то једино зато што сматра да оно није у сагласности са значењем наредног стиха, али очигледно је да Павићевић није до краја убе-ђен ни у своје друго тумачење, јер се ионако не може доказати да је у првом издању спева екавски облик другог лица јединине аориста

⁸ Петар Петровић Његош, *Луча микроkozма* [приредио Божидар Коваче-вић], Луча, Београд 1934, 25.

⁹ Петар II Петровић Његош, *Горски вијенац*, *Луча микроkozма*, 354.

¹⁰ Исто, 354–355.

vide одштампан грешком уместо ијекавског облика првог лица једине аориста *vidjex*; најзад, јасно је да Павићевић није сигуран ни у своје треће тумачење, пошто и сâм признаје како је „код Његоша редовно” да запета и узвичник у датом положају означавају вокативне облике. Занимљиво је, међутим, да се Павићевићев коментар објављује у издањима која доносе текст *Луче* у редакцији Николе Банашевића и Радосава Бошковића, који у 401. стиху изостављају запету испред и узвичник иза речи *бесмртна*, а таква је редакција у складу само са трећим Павићевићевим тумачењем, а у супротности и са првим и са другим.

Иако би се прво Павићевићево тумачење 401. стиха могло усагласити са значењем 402. стиха ако се претпостави супротан однос између двеју реченица – *бесмртна душо, видела си све што сам био намерио да ти покажем (све моје намере), али ти нарочито (искључиво) тражиш сазнање о узроку свој пада* – ипак би се оно морало узети са резервом из делимично истог разлога као и друго Павићевићево тумачење: нема доказа да је екавски аористни облик одштампан грешком уместо ијекавског облика. Али чак и са таквим недостатком, прво је тумачење прихватљивије од другог, за које се мора претпоставити и погрешан екавски облик и погрешно лице глаголског времена (а иначе је тешко доказати да су Милутиновићу, који је несумњиво надгледао штампање спева, могле да промакну две овако крупне грешке унутар једне речи).

Сасвим је разумљиво што је Павићевић колебљив док обрађује своје треће тумачење, али управо је такво тумачење заступао Слободан Томовић, који истиче да „без обзира на изјесну нејасноћу о чијим је намјерама ријеч, душе или анђела – хранитеља, или уопште намјерама нетјелесних бића”, значење стихова 401–402. је „вјероватно” ово: „сви бесмртни духови, међу којима и анђеоски – чувар, ’виде’, схватају и прозиру намјере душе, њену тежњу да сазна, установи узрок или разлог своме паду”.¹¹

Владан Недић се, међутим, уопште не колеба кад тврди да 401. стих *Луче* значи: „бесмртна душо, видела си све божје намере”¹² – што је идентично значењу које Божидар Ковачевић заступа у свом првом тумачењу, па је стога у Недићевој редакцији спева наведени стих одштампан у складу са таквим тумачењем, односно са запетом испред и узвичником иза вокативног облика (по узору на прво издање):

¹¹ Слободан Томовић, *Коментари*, 177.

¹² Петар Петровић Његош, *Пјесме, Луча микрокозма, Горски вијенац* (избор и предговор Војислав Ђурић, редакција Владан Недић), Матица српска – Српска књижевна задруга, Нови Сад – Београд 1964, 248.

Сва, бесмртна! виде намјерења,¹³

Потпуно другачије тумачење даје Радмило Маројевић, који употребљава велико почетно слово наводећи придевски облик у 401. стиху (*Бесмртна*), јер сматра да је то „singulare tantum masculinum у (посесивном) генитиву, облик неодређеног вида у супстантивној функцији у значењу ’бог, створитељ, творац, Свевишњи’”, док за облик *виде*, указујући на руски облик *видя*, тврди да је „по поријеклу номинатив једнине мушког рода радног партиципа садашњег времена у адвербијалној служби, који се облички поистовјетио са другим лицем једнине аориста”, на основу чега закључује да стихови 401–402. значе: „видећи све намјере Бесмртнога [= бога], тражиш узрок свога пада”, као и да се „са новом, аористном интерпретацијом” значење не мења битно: „све намјере Бесмртнога [= бога] вид(ј)е, [па зато] тражиш узрок свога пада”.¹⁴

Да би поткрепио своје тврдње, Маројевић истиче да је придев *бесмртан* / *бесмртни* на још једном месту у *Лучи* послужио „као један од божијих атрибута”, и то у стиху: „Што је јарост бесмртнога твораца”,¹⁵ као и да се множински придевски облик *бесмртни* у значењу *бесмртници* употребљава три пута у спеву:

ум га, опет, с бесмртнима равни!
непостижна стоји бесмртнима.
сјајно сунце међу бесмртнима!¹⁶

Међутим, уочава се да је придев *бесмртни* у значењу једног „од божијих атрибута” употребљен у *Лучи* као одредба именице *творца* (која несумњиво значи *Бој*), а није употребљен као поименичени придев у значењу *Бој*; сем тога, лако је запазити да се множински придевски облик *бесмртни* редовно користи као поименичени придев у значењу *бесмртна бића*, тако да ово и није аргумент којим би се Маројевићево тумачење могло доказати, јер у *Лучи* заправо не постоји пример употребе наведеног поименичног придева у једнини и са значењем које Маројевић заступа. Могло би се, ипак, помислити да анђеол каже песниковој души како она, видећи (док гледа и спознаје) *сва бесмртна намјерења*, тражи узрок свог пада, па би у том случају тумачење 401. стиха било, макар на

¹³ Исто, 78.

¹⁴ Радмило Маројевић, „Нека питања критике текста *Луче* микроkozма”, у књизи: Радмило Маројевић, *Српски језик данас*, ЗИПС – Српска радикална странка, Београд 2000, 368 (угласте заграде преузете из изворника).

¹⁵ Исто, 369.

¹⁶ Петар II Петровић Његош, *Горски вијенац*, *Луча микроkozма*, 138, 159, 170.

семантичком плану, слично Маројевићевом, јер појам *сва бесмртна намјерења* означава Божије замисли, односно намере бесмртнога (Бога), па су зато и она сама по себи бесмртна – али ни тада придевски облик *бесмртна* не би могао да буде протумачен као генитив јединине поимениченог придева мушког рода, него као придев средњег рода у акузативу множине.

Кад се сагледају сва тумачења 401. стиха *Луче* која су заступљена у стручним коментарима, издваја се седам могућих значења:

1) *бесмртна душо, видела си сва Божија намјерења* (прво Ковачевићево тумачење, које заступа и Недић);

2) *бесмртна душо, видела си све моје (анђелове) намере* (прво Павићевићево тумачење);

3) *бесмртна душо, видела си све на њија си се усјуи намерила* (друго Ковачевићево тумачење);

4) *бесмртна душо, ја (анђео) видех све њвоје намере* (друго Павићевићево тумачење);

5) *видевци (човекова душо) све њује којима дуца (свакој човека) љролази кад иде кроз бесмртност* (треће Ковачевићево тумачење);

6) *сва бесмртна бића виде (љрозиру, схваијају) њвоје намере* (треће Павићевићево тумачење, које заступа и Томовић);

7) *видећи (човекова душо) сва намјерења Бесмртној* (Маројевићево тумачење).

Нема сумње да се анђео у 401. стиху обраћа човековој души све и кад се запета и узвичник из првог издања занемаре, односно кад се реч која стоји између њих не протумачи као вокатив, али пошто се не може доказати да су запета испред и узвичник из речи *бесмртна* употребљени ради било каквог наглашавања номинативног, генитивног или акузативног облика, остаје једино да се закључи како наведени придевски облик јесте вокатив јединине поимениченог придева женског рода у значењу *бесмртна душо*, као и да је придевска заменица *сва* одредба именице *намјерења*, чиме се значење стиха своди на четири могућности у којима се вокатив *бесмртна (душо)* подразумева (прво Ковачевићево тумачење, које је уједно и Недићево, затим друго Ковачевићево, као и прво и друго Павићевићево тумачење).

Али мора се одбацити и Павићевићева претпоставка да је екавски облик другог лица јединине аориста *виде* омашком употребљен уместо ијекавског облика првог лица јединине аориста *вицјех*, јер се ни тако груба (двострука) грешка унутар једне речи не може доказати упркос томе што би имало смисла, с обзиром на значење наредног стиха, да на датом месту буде употребљено прво лице јединине аориста.

Јасно је да остају три тумачења (прво Ковачевићево, које је и Недићево, затим друго Ковачевићево, као и прво Павићевићево), али су и она у целини могућа само ако се прихвати мишљење да је уместо „виде” требало у првом издању *Луче* одштампати „видѣ”, па иако је лакше прихватити тврдњу да је једно слово погрешно одштампано него претпоставку да су два слова изостала и да је притом једно погрешно одштампано (под условом да је требало да стоји „видѣхъ”, што подразумева друго Павићевићево тумачење), мора се и даље трагати за значењем које не би изискивало непроверене претпоставке о штампарским грешкама у првом издању, тим пре што се чини (ово важи за целовити текст *Луче*) да је најлакше ако се необичан граматички или лексички облик прогласи штампарском или редакторском омашком (и то позивањем на чињеницу да Његош уопште није надгледао штампање *Луче*) не би ли нови приређивач оправдао уношење другачијег облика у односу на редакцију стиха у првом издању пева.

Ипак, постоји начин да се облик *виде* задржи као исправан и да се притом семантички и граматички усагласи са осталим речима у стиху, а такво се решење налази у једном од значења које је у целини морало да буде одбачено – конкретно, унутар тумачења Радмила Маројевића.

Маројевићева тврдња да је придевски облик *бесмртїна* употребљен у значењу посесивног генитива није прихваћена зато што интерпункција стиха изискује закључак да је у питању вокатив, али пошто се, с друге стране, Маројевићево запажање да облик *виде* јесте пореклом номинатив једнине мушког рода радног партиципа садашњег времена у адвербијалној служби (а не екавски облик аориста) може свести на значење глаголског прилога садашњег у савременом српском језику, овакво је тумачење једино које омогућује да се, с обзиром на текст 401. стиха у првом издању *Луче*, избегне било каква корекција, јер се у том случају стихови 401–402. тумаче на следећи начин: *бесмртїна душо, видећи (схваћајући, сјознајући) сва намерења, тїи неїресїтано (све време, док їледашїта намерења) їтражицї узрок свої їага*. Овим се два стиха свде на једну предикатску реченицу, јер једино глаголски облик *їтражицї* има функцију предиката, док *виде* има прилошку функцију (док је у свим осталим тумачењима, осим Маројевићевог, вршило функцију предиката, чиме су се две предикатске реченице подударале са самим стиховима).

Примећује се да је и овакво тумачење непотпуно, јер изостало је објашњење чија *намјерења* анђео помиње, па ако мисли на своја, то значи да се он сâм малтене хвали како показује песниковој души све оно што је иначе намерио да јој покаже, а ако мисли на

Божије намере, то значи да нарочито истиче како су небеса плод Божије воље или, што је још вероватније, како је путовање песникове душе кроз небеса било плод Божије воље, али ако мисли на хтења песникове душе, то би могло да значи не само да душа управо остварује своје намере него и да их остварује уз анђелову помоћ, што је, у крајњој линији, плод Божије воље.

Стога, ако би се условно могла прихватити сва наведена значења, најлогичније је дати предност оном које само по себи обухвата и остала, а то је треће од наведених, на основу којег се тумачење стихова 401–402. у *Лучи микроkozма* своди на следеће:

бесмртна душо, видећи (гледајући, схватајући) све оно што си била намерила да спознаш (а успела си захваљујући Богу и мени), ти ипак све време нарочито (искључиво) желиш да сазнаш разлог свог давног пада са небеса на земљу.

Разуме се да овакво тумачење подразумева и адекватну интерпункцију унутар стиха, па иако би као образац могла послужити редакција Владана Недића, у којој стоји запета испред и узвичник иза вокативног облика (као што је, иначе, и у првом издању speва), ипак није погрешно ако се узвичник замени новом запетом, јер се придевски облик *бесмртна* лако препознаје као вокатив кад је од осталих реченичних чланова одвојен двома запетама (а притом се иза последње речи 401. стиха задржава запета из првог издања):

Сва, бесмртна, виде намјерења,
тражиш узрок твога паденија.

ДУШАН С. МИЛИЈИЋ
dushanmilijich@gmail.com

ЛАЗАР БУКУМИРОВИЋ

ВОЈИСЛАВ ИЛИЋ И РОСАЛИЈА ДЕ КАСТРО

САЖЕТАК: У раду се најпре лирски опуси Војислава Илића и Росалије де Кастро контекстуализују у књижевним историјама њихових матичних књижевности. Прва сличност се уочава у њиховом стварању на размеђи корених промена епохе. Затим се покушавају уочити исти утицаји који су оставили трага на њихову поезију. Посебно се уочавају заједнички рефлекси Хајнеове и Вордсвортове поезије. У централном и најобимнијем делу рада указује се на сличности при поетизацији истих тема, међу којима се издвајају слике природе, годишњих доба и комуникација између живих и мртвих, при чему се мапирају и поетичке разлике. На самом крају, указује се на могућности будућих компаративних истраживања и будућих превода поезије Росалије де Кастро на српски језик.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Војислав Илић, Росалија де Кастро, постромантизам, модерна лирика, годишња доба, хидрографска инспирација

Подстицаји за покушај компаративног читања лирског песништва Војислава Илића (1860–1894) и Росалије де Кастро (Rosalía de Castro, 1837–1885) дошли су са две различите стране. Најпре, приликом превода одабраних песама из збирке *На обалама реке Сап* (1884) шпанске песникиње наметнула се потреба за трагањем за њеним савременицима у српској поезији како би се пронашла одређена преводилачка решења. Као најсрећнији пример еквивалента у поезији друге половине деветнаестог века, на размеђи романтизма и наступајућих нових тенденција са све примесама реализма, показао се управо Војислав Илић. Тако се, с друге стране, отворила могућност за додатно контекстуализовање његовог опуса у оквиру европског песништва, нарочито оних националних књи-

живности са којима српски песник није имао непосредан контакт, какав је случај са шпанском књижевношћу. У том смислу, наше истраживање представља срећну симбиозу потребе за представљањем и додатним коментарисањем поезије Росалије де Кастро и покушаја да се прошири компаративни опсег Павићеве капиталне студије *Војислав Илић и евројско ђесништво*. Притом, поново треба потцртати да није било могућности за међусобни утицај, већ да је пре свега реч о две снажне стваралачке личности које су, како је Павић уочио код Војислава, нашле „права решења која су отварала нове могућности поезији после постромантизма”.¹ Такво компаративно читање могло би допринети и конкретнијем сагледавању различитих европских романтизама, првенствено оних који су маргинализовани, какав је случај са иберијским² и, додаћемо, словенским манифестацијама романтизма.

Прву сличност између српског песника и шпанске песникиње представљао би, дакле, њихов гранични положај у матичним историјама књижевности, одређен између романтичарске и модерне поезије, у недовољно дефинисаним оквирима постромантизма. Наиме, парадоксално је говорити о постромантизму у оним књижевностима у којима романтизам није дао велике резултате. И у српској и у шпанској науци о књижевности ишло се толико далеко да је чак било мишљења да „правог романтизма није ни било”.³ Ипак, треба бити умеренији при давању коначних судова, поготово када су они радикални. У свом предговору антологији поезије романтизма шпански приређивач Пријето де Паула истиче да је појава правог романтизма условљена распонима просветитељства, који су у Шпанији били крајње сведени у односу на друге европске државе, те понавља тврдњу Филипа Силвера да оквири европског високог романтизма нису примењиви на шпански контекст.⁴ У таквим околностима у Шпанији се у другој половини деветнаестог века, када је најинтензивнији талас романтизма већ прошао, јављају две песничке књиге које ће послужити као темељ за развој модерне лирике. На почетку осме деценије постхумно излазе *Риме* Густава Адолфа Бекера,⁵ а 1884. појављује се и збирка *На обалама реке Сар* Росалије де Кастро, чија ће почетна недовољна рецепци-

¹ Милорад Павић, *Војислав Илић и евројско ђесништво*, Матица српска, Нови Сад 1971, 337.

² Ignacio Infante, „Locating Rosalía de Castro within European Romanticism”, *The Comparatist*, vol. 39, 2015, 228.

³ *Војислав Илић...*, 191.

⁴ Ángel L. Prieto de Paula, „Idilio del pasado, nostalgia de lo por venir”, *Poesía del Romanticismo*, Cátedra, Madrid 2016, 11–12.

⁵ Српски превод Биљане Исаиловић објављен је 2017. године у издању Трећег трга.

ја временом бивати све интензивнија. Треба свакако напоменути и то да је Росалија де Кастро поред шпанског писала и на галисијском језику, те да се њен већ компликован положај у историји књижевности додатно усложњава њеном пионирском улогом у обнови галисијске књижевности. Овом приликом бавићемо се, ипак, само збирком *На обалама реке Сар*, писаном на кастиљанском језику. Притом, упућујемо на биобиблиографску белешку у антологији Владете Кошутића⁶ и на веома значајан поговор Снежане Јовановић роману *Кћи мора* Росалије де Кастро,⁷ у ком је посебан фокус на ауторкином прозном делу.

Како су опуси Војислава Илића и Росалије де Кастро омеђени с једне стране романтизмом, односно његовим превазилажењем, с друге стране они су у знаку наслућивања модерне лирике. У свом тексту „Претходница” шпански песник Енрике Дијес-Канедо изнеће суд о томе да је својом неубичајеном метриком која се повињује искључиво правилима унутрашње хармоније Росалија де Кастро наслутила долазак оних песника који себе називају модернистима.⁸ Њену поезију, лишену високе и празне реторичности, пореди са Верленовом, која настаје у исто време.⁹ Слично поступа и Милорад Павић када за Војислава напомиње да је успео да се „изгради у потпуног парнасовца и да наслутити и симболизам”.¹⁰ Такав суд понавља и Предраг Палавестра коментаришући песме настале 1892, у којима је песник „у непрекорну, парнасовски доста статичну и хладну песничку слику унео дотад непознату симболистичку дубину”.¹¹ Чини се да је управо метрика Војислава Илића, која је освајала и откривала нове могућности, била погодна за искуство песника прве модерне. Његов утицај после Првог светског рата свакако опада, а нова генерација песника у њему није видела „модерног песника али јесу песника који је био ’претеча и неимар наступајуће нове ере’”.¹² Ово сведочанство Тодора Манојловића драгоцено је управо због тога што Војислава оставља ипак изван оквира модерне лирике иако је наслућује. С друге стране, „претходница” модерне шпанске лирике, Росалија де Кастро, своје

⁶ *Шпанска лирика: два златна века*, прир. Владета Кошутић, Просвета, Београд 1975, 152.

⁷ Снежана Јовановић, „Росалија де Кастро: између туге, бола и мора”, Росалија де Кастро, *Кћи мора*, Танеси, Београд 2023, 181–189.

⁸ Enrique Díez-Canedo, „Una precursora”, *En las orillas del Sar*, R. de Castro, Librería de Pueyo, Madrid 1909, 195.

⁹ Исто, 194.

¹⁰ Војислав Илић..., 134.

¹¹ Предраг Палавестра, *Историја модерне српске књижевности*, Службени гласник, Београд 2013, 63.

¹² Зорица Хацић, „Први творци Споменика Војиславу”, *Војислав Илић*, Издавачки центар Матице српске, Нови Сад 2013, 28.

метричке иновације постизала је, као Бекер, поједностављивањем риме, свдећи је углавном на асонантску риму, „чиме су развили нове гипкије и истанчаније експресивне могућности стиха”.¹³

Њена необична версификацијска решења крећу се од римовања полустихова („Обале реке Сар”, 8), преко нетипичних комбинација стихова (рецимо, десетерца и осмерца у првој целини песме „Обале реке Сар”), до готово потпуне аметрије, где једино асонантска рима повезује неизометричне стихове („Не лети високо, луда моја мисли”).¹⁴ Поред нових метричких решења, треба указати и на нову дикцију која превазилази романтичарску разиграност. И за српског песника важи увид Дијес-Канеда о шпанској песникињи да „када су сви декламовали или певали, она се једноставно усудила да говори”.¹⁵ У зависности од перспективе, њихово место у историјама књижевности је или на завршници једног лука, или на почетку другог. Занимљива је, иако претерана, оцена Луиса Сернуде, који Росалију види као „изолован случај”, односно као песникињу „без узора у нашој класичној лирици, без настављача у нашој савременој лирици”.¹⁶ Чини се да би најтачније поређење у оквирима других европских књижевности, иако не до краја могуће, могло бити са Бодлером, који утемељује модерну лирику деромантизујући романтизам, остајући притом ипак обележен њиме.¹⁷ Тако се интуитивно на два различита (рубна) краја Европе готово у исто време у поезији дешавају корените промене. Када оне почетком двадесетог века постану доминантне, и српски и шпански песници моћи ће да наставе путевима које су, између осталих, прокрчили Војислав Илић и Росалија де Кастро.

Друга сличност, која би могла бити и повод осталим блискостима између Војислава и Росалије, огледа се у песницима са којима су њихови опуси упоређивани. Поменули смо већ да је критика у њиховим позним песмама уочила могуће паралеле са Верленом. Међутим, бројни су други песници који се понављају при описима њиховог песништва. Поменућемо само неке. Фаустовска тематика, чије извориште у поезији Војислава Илића Павић не везује искључиво за Гетеа већ и за енглеске песнике, а коју подробније анализира и са Викентијем Ракићем пореди Радослав Ераковић,¹⁸

¹³ Tomás Navarro Tomás, *Métrica española: reseña histórica y crítica*, Ediciones Guadarrama, Madrid 1972, 398.

¹⁴ Исто, 389–391.

¹⁵ „Una precursora”, 190.

¹⁶ Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Guadarrama, Madrid 1957, 69.

¹⁷ Hugo Friedrich, *Struktura moderne lirike*, Stvarnost, Zagreb 1969, 46.

¹⁸ Радослав Ераковић, „Војислав Илић: елегија над изворником савремене српске поезије”, Војислав Илић, *Изабране ђесме*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци 2007, 5–11.

присутна је и директније везана за Гетеа и код Росалије де Кастро, посебно у песмама испеваним на галисијском језику.¹⁹ Кад је реч о немачким лиричарима, често је понављан и утицај који је код обоје песника извршио Хајне, што не изненађује има ли се у виду да он „припада позном њемачком романтизму, ’прелазном добу’, када је романтика већ на заласку, мада је, несумњиво, израстао из њемачког романтизма”.²⁰ Занимљива је и веза коју обоје остварују са Вордсвортом. Већ цитирани Игнасио Инфанте поезију шпанске песникиње доводи у везу са његовим предговором *Лирским балагама*. Истина је да се и у њеном опусу, посебно оном писаном на маргинализованом галисијском језику, који вековима није уживао никакав песнички престиж, може уочити тежња „да се одаберу догађаји и ситуације из обичног живота, и да се испричају или опишу, од почетка до краја, колико год могућно одабраним језиком којим стварни људе говоре”.²¹ Павић, с друге стране, уочава да је Војислав у песми „Љубичица” преузео Вордсвортово поређење скромне девојке са љубичицом из баладе „*She dwelt among the untrodden ways*”.²²

Сличну слику „скромне љубичице” препознајемо и у Росалијиној песми која започиње речима „Више не тече поток”, а о којој ће бити више речи у интерпретативном делу есеја. Такође, Вордсвортова мисао „да се језик прозе може још увек прилагодити поезији”²³ нашла је одјека у оним песмама Војислава Илића и Росалије де Кастро у којима су романтичарска реторика и претерана мелодиозност превазиђене. Поред бројних слагања са Вордсвортовом теоријом, заједничко им је и одступање од ње, најпре у оном делу када енглески песник поезију назива сестром сликарства.²⁴ У својој позној фази, Војислав Илић већ се приклања симболистичкој звучности, док је код Росалије де Кастро пејзаж увек ближи музици него ликовним уметностима: „Занимљив је значај звукова у Росалијиним описима пејзажа. [...] Пејзаж је концерт шума и звукова који би могли проћи и неопажено – и уистину пролазе – од стране било које особе која нема осећај за ритам и укус за музику какав је имала ауторка”.²⁵ Овим кратким екскурсом

¹⁹ José Luis Valera, *Poesía y restauración cultural de Galicia en el siglo XIX*, Gredos, Madrid 1958, 181.

²⁰ Јован Делић, „Поглед на Хајнеову лирику”, Хајнрих Хајне, *Лирика*, Завод за уџбенике и наставна средства, Подгорица 1996, 183.

²¹ Вилијам Вордсворт, *Изабране ђесме*, избор, превод песама и пратећи текстови Драган Пурешић, Мали врт, Београд 2019, 52.

²² Војислав Илић..., 202.

²³ *Изабране ђесме*, 59.

²⁴ Исто.

²⁵ Marina Mayoral, *La poesía de Rosalía de Castro*, Gredos, Madrid 1974, 493.

списак аутора са којима се обоје могу упоредити нипошто није исцрпљен и он сеже од Хомера и Хорација све до других песника деветнаестог века. Пре него што пређемо на централни део рада, напомнимо још једном да преимућство могућих компаративних читања двају песника са класицима светске књижевности говори у прилог искључиво њихове неоспорне вредности која је остала недовољно истражена у европским оквирима услед маргинализације одређених националних књижевности. Њиховим пажљивијим превођењем и читањем у перспективи постигла би се интеграција и боље разумевање читаве европске књижевности.

Упоредно читање лирског песништва Војислава Илића и Росалије де Кастро обухвата читаве тематске и стилске целине и оно може прерасти у далеко обимније истраживање од нашег, са поглављима која се тичу, са тематског аспекта, социјалне тематике, годишњих доба, водених површина, аутопоетичких исказа, комуникације између светова живих и мртвих, религиозности, или, са стилистичког аспекта, употребе симбола, екфразе или контраста. Овом приликом задржаћемо се искључиво на тематским сродностима њихових опуса и на примерима из неколико песама покушаћемо да докажемо оправданост компарације и да поставимо темељ за потпуније истраживање. Започећемо са вордсвортовским љубичицама, имајући на уму Војислављеву „Љубичицу”²⁶ и Росалијину ненасловљену песму која започиње речима „Више не тече поток”.²⁷ Вордсвортова песма поред метафоризације девојке као љубичице доноси и мотиве присутне у поменутих песмама (поток, скривеност у природи), као и основну стилску фигуру – контраст. Војислав и Росалија још једном на истом месту одступају од Вордсворта. Док је код њега крај песимистичан, код Војислава је изразито оптимистичан, а код Росалије постоје две различите перспективе спојене у последњем стиху: „и заборавља срећан поток што *сав сув* стоји”.²⁸ Њена песма је најкомплекснија и прати једну читаву лирску ситуацију.

Жедни путник се обрео пред потоком који је пресушио и око ког је све мртво: „Више не ниче трава, нити ли цвета нарцис, / нит се ваздухом шири мирис љиљана благих”. У таквом амбијенту и путник се нужно мора уплашити смрти. Но, након три строфе посвећене пресахлом извору, следе три строфе које симетрично осли-

²⁶ Сви стихови Војислава Илића биће наведени према већ цитираном издању *Војислав Илић*, прир. Зорица Хацић.

²⁷ Сви стихови Росалије де Кастро дати су у нашем преводу према издању Rosalía de Castro, *En las orillas del Sar*, ed. Xesús Alonso Montero, Cátedra, Madrid 2006, осим тамо где је другачије назначено.

²⁸ Курзив Ј. Б.

кавају други поток који тече. Симетрија се нарушава искључиво у броју стихова, те тако целини која одговара исушеном потоку одговарају два немогућа неиспевана стиха након спознаје смрти. Контраст између два готово идентична пејзажа дат је и код Војислава Илића: „Нит’ поток тече туда, нит’ славуј песмице поје, / Природа дивља суморна крила шири; / А лепи цветак не свија лисје своје, / Већ диже стабло и цвета, и слатко мири”. Ипак, Росалијин пејзаж је усложњен самом појавом жедног путника који своју жеђ може да утоли само у другом потоку стапајући се са њим: „приноси своје усне бистрој и мирној води”. Избор нарциса који не цвета симболичка је репрезентација немогуће идентификације првог потока са живим бићем. Њему преостаје искључиво заборав, како се открива и у последњој целини песме „Обале реке Сар”: „мртавац ка своме гробу, ка забораву тужни”. Једна од фундаменталних идеја у поезији Росалије де Кастро јесте управо та „да постоје бића предодређена за бол, бића која мучно живе и којима су оспорена сва животна уживања. Росалија нам прича о њима, даје нам њихове особине и даје им име: *тужни*”.²⁹ Насупрот њима постоје „срећни”, који, иако познају бол, познају и радост. Треба уочити да је путник, иако више пута окарактерисан као жедан, ипак успео да утоли своју жеђ. То свакако није случај са „тужнима”: „Не смејте се оном што погнут већма од тежине живота / да живи и воли још иште; / нештољива је жеђ п’јаног, а душа је жеђ још и више”.

Ни Војиславу Илићу таква идеја није страна. Иако не толико развијена, она је присутна у бројним његовим песмама. Песма „Застојени путник” тематизује усамљену птицу сломљених крила која не може отићи са другим птицама на југ и стога умире покривена снегом. Жељени пејзаж којим се контрастира душевна ситуација тужног је ван његових домета: „Како зраком лећу, далеко, далеко, / Куда топло сунце целе зиме греје”. Војислављевој птици, као Бодлеровом албатросу, крила ломе људи, док је механизам несреће код Росалије судбоносан и без објашњења: „И као што рањени јастреб пропада у мочваре кужне, / упаде он у муљ живота, поломљених крила заувек”. Њиховим птицама заједнички су снови, иако бескорисни и немогући, и то углавном снови о прошлости. На једном месту Росалија, која у свему наслућује смртност и пропадање, пита се: „Што тако чврсто / сећање верно небо ми нуди”. Врхунац окрутности судбине јесте управо сећање на дане који су прошли, у којима није нужно било радости, али јесте младости, звукова и цветања. И Војислављева птица умире „у благом санку из прошлости давне”.

²⁹ *La poesía de Rosalía de Castro*, 61.

У песми „Запуштени источник” идентична слика пресахлог извора повод је за сећање на дане среће: „Ту сам некада и ја замишљен слазио често / У мајске вечери јасне. Ту беше за мене место / Тајних и слатких жеља”. Пролазност живота повод је за активирање топоса „ubi sunt”, како код Војислава („Где су дријаде нежне са кривим и оштрим српом? / Где су питома стада?”), тако и код Росалије.³⁰ Инсистирање на источнику насупрот текућој води код обоје резултат је истог контраста: „поток представља спољашњи свет, извор унутрашњи. То што поток не тече знак је нечег далеко дубљег и пресуднијег, као што је пресушивање извора”.³¹ Док је код шпанске песникиње симбол суптилнији, код српског песника се источник директно доводи у везу са људском душом: „Из празних камених груди / Не струји бисерни талас”; „И вали животних сила / Преливаху се тада из моје млађане душе”. Код Росалије је чак и идентификација симбола са оним што он представља немогућа; он остаје изолован, усамљен и лако занемарен. Иако над њеним пресахлим потоком нема вегетације, код Војислава она постоји, али је изразито негативно конотирана: „Сува, кржљава крушка, кô црна огромна рука, / Суморно нада мном стоји. И криве њезине гране / Наказно пружене стрше с изразом паклених мука”. То би била основна разлика при њиховој сродној тематизацији „тужних”. Док је Росалија навикла на бол и док је поносна у својој узалудној борби, Војислав је далеко трагичнији и емотивнији. Силина његових осећања готово да је радикално супротна Росалијиној сталожености. Такође, код њега знатно чешће искрсавају назнаке оптимизма, те се тако песма „Запуштени источник” завршава стихом „Кô да ме последњом снагом од мисли очајних бране”. У збирци *На обалама реке Сар* готово да нема утехе: „да не би ми још рана блиставом срећом својом / задала светлост дана”. Занимљив је и контраст у ком тамне силе српског песника спасавају, а светлост дана шпанску песникињу рањава.

Но, било би претерано рећи да се у поезији Росалије де Кастро не налази никаква утеха, односно никакав покушај утехе. Постоји, најпрецизније речено, код обоје тек сан о утехи. Имамо притом на уму Војислављеву песму „Сан” и Росалијину песму која почиње речима „Кажу да не зборе биљке”. У обе се могу препознати хајнеовски елементи. Наиме, лирски контекст близак је Хајнеовој песми „Сумрак богова”, у којој „узалуд мај изазива ’блиједог сањара’, јер је овај ’прогледао’ и прозрео ’како је сав свијет саграђен’, па је због тога обузет вјечним патњама”.³² Млади Војислав је потпуно

³⁰ Исто, 158.

³¹ Исто, 400.

³² „Поглед на Хајнеову лирику”, 187.

оптимистичан. Код њега током јесени долази до сна о пролећу: „Сневао сам премалеће, / Снове шарене, / Бистар поток, шарно цвеће, / Руже румене”. Јасно је да је у овој песми и даље плаћао дуг романтичарским узорима. У другим његовим песмама („Елегија”, „Елегија на развалинама куле Северове”, „Запуштени источник”) Хајнеов повлашћени мај биће узрок сећања и патње. Но, Росалијина песма налази се између потпуног Хајнеовог песимизма и младалачког Војислављевог оптимизма. Иако јој се чак и природа подсмева, она и даље чува наду: „и даље снивам / о вечитом премалећу живота који дотиња / и непрестаној свежини људских душа и долина, / иако једне мори плам, иако друге врелина”. Нема сумње да је Росалијин лирски субјекат боље него ико други прозрео пролазност живота. Ипак, чак и када душе и долине доживе свој крај, постоји сан који је, ако не утешан, а оно вишеструко потребан: „Звезде, потоци, цветови, што шумите, моји су сни; / без њих, како вас волети, како и живети без њих”. Још једном, усамљено тужно биће не може пронаћи утеху чак ни у природи која га одбацује. У коментарима Росалијине поезије постало је опште место говорити о њеној биографској напуштености. Занемареност је свакако оставила трага и „попут неуротичара који у сваком тренутку пројектује своју тескобу, Росалија пројектује свој осећај срамоте”.³³ Тако се дијалог у овој песми може читати као покушај превазилажења детиње одбачености. Није необично што у секвенци ствари које (не) говоре проналазимо и воду: „Насмејане воде; ироничне токове, бучне и веселе водопаде налазимо у најразличитијим књижевним пејзажима. [...] Кроз поток говори Природа дете”.³⁴ Иако нисмо склони психоанализи при интерпретацији књижевности, неупитно је да је мотив одбачености обележио опус Росалије де Кастро од романа *Kћи мора* све до последње објављене збирке.³⁵

Враћајући се песмама о пресахлим изворима, можемо, настављајући башларовско читање, уочити контраст између текуће и мртве воде. Чак и летимичан поглед на наслове песама Војислава Илића говори о његовој изузетној хидрографској инспирацији. Тако се поток може пронаћи у песмама „Старчева туга”, „Љубичица”, „Неверство”, „Сан”, „У ноћи”, „Клеон и његов ученик”, „Ниоба”, између осталих. Реке, најчешће конкретизоване, јављају се у песмама „На дну реке”, „Тамара”, „Тасов опроштај”, „Госпођици Н*”, „На Тичару”, „Коринтска хетера”, „Исток”, „Елегија једне свиње”,

³³ *La poesía...*, 165.

³⁴ Гастон Башлар, *Вода и снови*, прев. Мира Вуковић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци 1998, 47.

³⁵ Xesús Alonso Montero, „La poesía de Rosalía de Castro”, *En las orillas del Sar*, Cátedra, Madrid 41.

„Сумња”, „На Вардару” итд. Море, најчешће Егејско, присутно је у знатно мањем броју, рецимо у песмама „Исповест”, „На Вардару”, „На мору Јејејскоме” и „Коринтска хетера”. Језера су најређе заступљена, те су тако готово изузетак песме „Фантазија у ноћи” и „Нимфа”. Поменимо, најзад, и „бескрајни океан” из песме „Химна векова”. Код Росалије де Кастро довољно ће бити да поновимо наслове романа *Кћи мора* и *На обалама реке Сар* да би се уочио значај воде за њено књижевно стваралаштво. Постоји и сведочење да је на самрти својој ћерки изустила последње речи: „Отвори тај прозор, јер желим да видим море”.³⁶ Поред тога што су извори симболи њихових душевних стања, они су и њихови основни елементи. Тешко да се може замислити песник за кога више важе Башларове речи од саме Росалије: „Биће посвећено води обузето је вртоглавицом. Оно умире у сваком тренутку, део његове супстанце се непрестано руши. Ова свакодневна смрт није раскошна смрт ватре која стрелама пробада небо”.³⁷ С друге стране, изузев потока, вода је код Војислава најчешће или одраз лектире (Гангес, Тибар, Јордан), или веристички детаљ (Дунав, Јејејско море). Тако су и одређена поређења у којима је један елемент хидрографске природе, какав је случај са песмама „На Дрини” и „У ноћи”, често позајмљена од оних песника које је и сам читао, у овом случају Бајрона.³⁸ Тек је у својој позној, протосимболистичкој фази српски песник успео да изванредно функционализује водене елементе који су се увек изливали у његовој поезији.

Друга тематска сличност која би се могла знатно детаљније истражити јесте однос према годишњим добрима у њиховој поезији. Војислав је и ту традиционалнији. Најчешће годишње доба код њега је јесен, затим следи пролеће са честим поменима маја, потом зима и на самом крају лето, присутно као „жарски јулијски дан” у песми „Запуштени источник”. Његова концепција јесени је романтичарска, то је „јесен умирања”, односно „јесен као симбол разарања”.³⁹ У Росалијиној филозофији „тужних” годишња доба немају никакву функцију, јер је патња вечна: „вечне су жртве / судбине горке што се нама смеје”. На тај начин се смрт и разарање приказују не само као несхватљиви и непредвидиви механизми већ и као интенционално окрутни: „Беше већ април, а од снега тешког / повило се љубичасто цвеће; / беше децембар, а сажеже трава / на сунцу, као лети што сажеже”. Годишња доба могу рефлектовати

³⁶ *La poesía...*, 320.

³⁷ *Вода и снови*, 13.

³⁸ *Војислав Илић...*, 182.

³⁹ Исто, 22.

животно доба лирског субјекта: „Већ имам седе по коси, већ има по земљи иња”, а могу бити и у трагичном контрасту: „а кад свуд започе живот изнова, / споро је уби, уз звукове химне / радосних и дивних пролећних звона”.

Цитирана песма прати нелинеарну смену годишњих доба и душевног стања: лети већ слуги смрт, у јесен ишчекује смрт, зиму проводи болесна, а када пролеће оживи све, болесница из песме умре. У шестој песми збирке песникиња закључује да годишња доба постоје само за смртнике који још увек чувају срећу, што, разуме се, није случај с њом. Годишња доба служе тек као подсетник да се све у природи обнавља, осим човека.⁴⁰ Збирка, уосталом, и почиње таквим контрастом. Док се лишће више година обнавља, љубав лирског субјекта бива све контаминиранија: „сумњам да суморни презир / бди уз љубав у грудима мојим”. Илузија смене годишњих доба остаје само илузија: „Ах, када би тужна зима мог живота, / ко ти, претходница цвећа и ветрића, / дивном и вечитом пролећу сна мога / претходница била”.⁴¹ Код Војислава Илића смрт и разарање по правилу се дешавају у јесен или у зиму. Најуспелији изузетак представља управо суочавање са прошлошћу усред лета у песми „Запуштени источник”. Позни Војислав, онај који је испевао „Ниобу”, постаје свестан ванвременске патње и илузорности смене годишњих доба: „И самрт суморну кличе – // И онда, кад хладни север опусти зелену гору, / И онда, кад славуј пева и мајску поздравља зору”. Такво брисање граница између прецизно дефинисаних времена довешће до брисања граница између света живих и света мртвих, тако честог код Росалије де Кастро, а присутног и у неким од најуспелијих песама Војислава Илића.

Порекло „сенки”, граничних бића између два света, Марина Мајорал везује за ауторкино галисијско порекло.⁴² На више места она показује да разуме мртве, да може са њима да успостави комуникацију и да прелази из једног света у други нипошто није немогућ. Код Војислава Илића појаву „сенки”, односно слободнијег разграничења, анализираћемо у песмама „Камени гост”, „Химна векова” и „(Са погледом угашеним)”. У првој Ераковић уочава да „еманација Подземља у потпуности доминира онирички изобличеним простором, све до завршних стихова”.⁴³ Такође, он инсистира на звучном аспект песме. „Суморни и страшни звук” који изазива nelaгоду у свету живих контраст је Росалијиним звонима, чија

⁴⁰ *La poesía...*, 448.

⁴¹ Превод Владете Кошутећа, *Шпанска лирика*, 149.

⁴² *La poesía*, 23.

⁴³ „Војислав Илић: елегича...”, 24.

би тишина изазвала нелагоду и „чуђење међ мртвима”.⁴⁴ Војислављева „Химна векова” испевана је са границе два света: „Не знам је л’ на сну само ил’ збиља одлазим често / У чудан предео неки”. Насупрот гробној тишини света живих, „Бескрајни океан шуми суморну и хладну песму, / Химну векова тавних”. Лиминални простори свакако су повлашћени и код Росалије де Кастро, која пева на обалама реке. Њено константно предосећање смрти чини је мртвом у свету живих. И последња Војислављева песма и последња песма у Росалијиној збирци у знаку су презирања (посмртне) славе, с тим што Војислав у њој проговара већ мртав: „Са погледом угашеним, / С прекрштеним рукама, / На мртвачком одру своме / Лежао сам међ вама”. Гранични положај и неприпадање ниједном свету код Росалије се манифестује и као лудило и опсенарство: „али, једна месечарка без лека, и даље сновиам”. Ни после смрти се не губи осећај за патњу у свету: „ – Умрећу ја у јесен, / – помисли болесна, весела и сетна, / и осетићу кад мртво над гробом / зањише лишће ветар”. Тако и код Војислава до спознаје људског лицемерја долази и у загробном животу: „Ја сам слушао речи ваше / С њиним слатким отровом, / И горко сам насмејо се / Под мртвачким покровом”.

На крају, након бројних примера који доказују нашу почетну тврдњу о одређеној блискости песничких опуса Војислава Илића и Росалије де Кастро, додајмо да смо се управо из тих разлога определили да у превод њене поезије унесемо и трагове типичне војислављевске лексике (придев *суморан* или поетизам *валови*) који би функционисали као сведочанство о интерпретацији коју смо овим путем понудили, а која нам се чини вишеструко оправданом. Поред тога, чини се да смо поређењем Војислављевог опуса са збирком *На обалама реке Сап* показали да се заиста у последњим годинама његовог живота одиграо значајан поетички заокрет који је подразумевао и комплекснију обраду честих мотива његове поезије, какви су годишња доба или водене површине. Паралелно се, дакле, са његовим наслуђивањем симболизма дешавало и унутрашње песничко зрење које је дало изванредне резултате. Поменимо и то да тај заокрет коинцидира са његовим политичким изгнанством на рубне просторе српског народа, као и то да се Росалија увек налазила на периферији књижевног живота, те да је егзил уобичајени топос и њеног стваралаштва и њене родне Галисије.⁴⁵ Њихови поетски опуси, битно обележени измештеношћу из цен-

⁴⁴ Песму „Звона” превео је Владета Кошутих у својој антологији *Шпанска лирика*, 151.

⁴⁵ Montserrat Ribao Pereira, „El exilio interior de Rosalía de Castro”, *Romanticismo 10. Romanticismo y exilio: actas del X Congreso del Centro Internacional*

тара књижевног живота и доминантних песничких струјања, показали су се као изузетно плодно тле за компаративно читање и несумњиво је да ће се, заједно са преводима поезије Росалије де Кастро, јављати и нове могућности за боље разумевање поетичких парадигми европске поезије деветнаестог века.

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

РАДИВОЈЕ МИКИЋ

ОД КРИТИЧКОГ ТОНА ДО ЕВОКАЦИЈЕ

Поглед на књигу *Друџа ѿакеи*
Мирослава Цере Михаиловића

Има много разлога да се књига *Друџа ѿакеи*, објављена у јубиларном Колу СКЗ, 2022. године, посматра као остварење подесно да представи најважније одлике поезије Мирослава Цере Михаиловића. И не само што ће нас, уз иоле пажљиво читање, ова књига уверити да је Михаиловић, после Борисава Станковића, најзначајније књижевно име потекло из Враћа и у једном веома важном аспект свог песничког опуса тематски усредсређено на живот у овој српској вароши, већ ће нам она показати и зашто је он, уз Матију Бећковића, једини српски песник који је, верујући у сасвим особен статус језика у поезији, особен до те мере да често песнички језик функционише као у језик у језику, одлучио да пише и на књижевном језику и у дијалекту. Такву одлуку је Мирослав Цера Михаиловић донео уверен у потребу да слика света буде спојена са својим у изворном облику датим језичким ликом, и зато је овај песник на дијалекту испевао врло значајан део свог песничког опуса. То је разлог што је управо Мирослав Цера Михаиловић био и остао песник који се не оглашава само из лирици готово иманентне исповедно-интимне перспективе, већ је он песник који сматра да, подједнако легитимно, има право и на опевање друштвених прилика, тачније речено, на градњу слике социјално-политичког хоризонта наше епохе и на причање прича о једној вароши и њеним житељима из минулог времена (а тих прича, увек развијаних уз подробно изведену карактеризацију лирског јунака, највише има у дијалекатским песмама Мирослава Цере Михаиловића). И вероватно је баш та потреба за причањем прича и поста-

ла разлог што у појединим Михаиловићевим песмама као јунаке срећемо уистину велике и важне Врањанце, од Борисава Станковића до Јустина Поповића, једнако као што ћемо, потпуно у складу са оним што подразумева свака митопоетски заснована слика света, Врање у Михаиловићевим песмама сретати прерушено у маштенски конципирану Несврту, Неместо, видети га као делић неке у симбол негативне утопије претворене земље Липсандрије, што је већ, само по себи, знак да у Михаиловићевој поезији срећемо обележја типична за алегорично-сатирични тип књижевног говора, иначе редак у српској књижевности а подробно описан у чувеном огледу Богдана Поповића о приповеткама Радоја Домановића. А то значи да у добром броју својих песама Михаиловић прича једну широко засновану причу о животу тамо где је, због изокретања уобичајеног тока ствари, много животних садржаја уведено у гротескно-карикатурални облик, а баш тај облик је, чини се, Михаиловићу наметнуо потребу да у таквој средини репрезентативни житељ буде Стојко („у Несврту Стојко све је / Стојко лади Стојко греје / Стојко дере Стојко рани / Стојко бије Стојко брани”), односно неко чија је карактеролошка дефиниција, добрим делом, грађена на Раблеовом трагу, и, захваљујући томе, истовремено повезана са сфером опсценог (тако се у јужној Србији, у одређеној врсти разговора, именује мушки полни орган) и са оним пољем симболичког потенцијала које је Љубомир Симовић активирао у чувеној „Балади о Стојковићима”, својеврсној апотеози непокорности и снажној везаности за живот. А да би показао колико је тачка гледишта са које се обликује опис живота у Врању/Несврти у песмама из књиге *Друџа њамей*, у основним елементима, суштински усклађена са тачком гледишта из које лирски субјект гледа на свет у његовим претходним књигама, Мирослав Цера Михаиловић је у ову књигу пренео неколико уистину репрезентативних песама. Нема сумње да је међу њима, уз неколико дијалекатских песама – а једна од њих, песма „Па там”, врло је близу особене варијанте заумног језика, језика у коме звуковно чарање/брујање потискује миметички засновано именовање ствари и појава – најзначајнија песма „Оно овде”, песма у којој је животни простор, најпре лишен уобичајене конкретизације, а потом уведен у неки облик табуираног симболизовања, именован само као „оно овде”, као нека врста демонски конципиране позорнице. У овој песми, у расположењу лирског субјекта, има и много резигнације, потребе да се побегне од мука и невоља („да се могло овде а да се не мора / никуд не би Јустин никуд не би Бора / а и ти би некуд све друго ти ближе / од оног што овде пузи и гамиже”). Укључивање оне тачке гледишта која, на једној страни, подразумева дехуманизацију свих облика

живота (зато се у тако виђеној средини не хода већ „пузи и гамиже”, под притиском животних невоља се залази у сферу анималног), а, на другој страни, баш таква тачка гледишта омогућава да се, у знаменитој српској вароши која је као књижевни простор постала „Борино Врање”, уместо уобичајених облика живота, гради „мит од лажи очаја и мрака”, мит који постаје једини артикулисани облик онога што, у свеопштој невољи и удесу, „слива се низ језик куља из буцака”. Проглашавајући живот у тако представљеној вароши за „фарсу”, за особено схваћено „чудо”, лирски субјект, то је сасвим очигледно, жели да своју животну позорницу види као неки свет који је смештен негде изван свега што је уобичајено, што је добило социјално прихватљив облик: „да је живот оно што се овде живи / куд би Божји људи куд би јуродиви”. У таквом свету је логично и то што, на једној страни, „нигде као овде не робујеш знању” и што, на другој страни, „нигде лепше глава не лежи на пању”, једнако као што је из тог и таквог света, по једној парадоксалној логици, бекство немогуће: „куда год да кренеш стиже те и мрви / шум сопствене вене кап нечисте крви”. А у том и таквом „овде”, систем вредности је окренут наопачке и зато: „по том светом знаку овог пепелишта / знаћеш да си човек кад ту ниси ништа”.

Служећи се оним начином именовања који је чест у усменој књижевности и који се тамо јавља на свим местима на којима се именује простор који су запоселе или у коме владају демонске силе, а у коме је све што припада људском свету потиснуто и деградирано или барем, из разумљивих разлога, натерано на прерушавање, Мирослав Цера Михаиловић је читаоцу упутио и довољно сигнала који ће му омогућити да препозна стварносну основу „онога овде”: Јустин Поповић, Бора Станковић, Борин књижевни свет и тип слике света у најрепрезентативнијем аспект у тог књижевног миљеа, односно у тако познатим делима Борисава Станковића као што су „Божји људи” и „Нечиста крв”. А у којој мери Мирослав Цера Михаиловић спада у песнике који, подједнако успешно, могу да користе различите облике лирског описа показује и песма „Оно ништа”. Ова песма, мада, у основи, задржава ослањање на фолклорно-митолошку сферу, барем кад је у питању именовање основног принципа који уређује живот, мада и сама, другим речима, заснована на поступку табуизације оних сила које људски живот обликују по ритму деловања нечега што је демонско и што се непосредно не именује, испевана је, са много разлога, у маниру лирског апстраховања, у маниру који подразумева застирање егзистенцијалне подлоге која би непосредно условљавала тачку гледишта са које се обликује лирски опис. Захваљујући том поступку, оно што покреће један наopak егзистенцијални ритам се и не види и про-

сторно се и не може одредити („оно ништа што те вазда прати / ниоткуда у сан што долази”), једнако као што та тамна сила тако преуређује животне околности да све губи познати облик и садржај („оно празно ничим што се пуни / ни од чега што наста па неста”), и, опет, све бива тако усмерено да људска егзистенција губи оно што је основна претпоставка како-тако смисленог постојања („раширена прикована крила / никуд неће из крлетке златне”) и зато је логично што се, у завршном катрену, јавља једна потпуно мрачна визија човековог кретања кроз свет („никуд крећеш никуд ћеш и стићи / маглуштина и летећа шума”), визија чије је једино исходиште губљење разума, лудило, улазак у тематски простор тако драг експресионистима и њиховој потреби да изразе потпун егзистенцијални кошмар, залазећи у потпуно разорен унутарњи свет („како се са собом мимоћи / унезверен да не сићеш с ума”).

Показујући, једном речи, да успешно може да користи два модела лирског говора (а он то чини и у својим дијалекатским песмама, у којима се такође лирски опис час приближава једном типу тзв. стварности (песма „Јеловник”), а час се, опет, удаљава од њега (песма „Оточ” као специфичан облик лирске метафизике, казивања о ономе што се не може разговетно уводити у лирски опис), Мирослав Цера Михаиловић је, попут Владислава Петковића Диса, који је, ако се тако може рећи, у миметичком маниру испевао само песме као што су „На очевом гробу” и „На Калемегдану”, док је своје најбоље песме („Тамница”, „Можда спава”, „Нирвана”) испевао у чисто симболистичком кључу, премештајући миметичко градиво у једва видљив подтекст песме, хтео да покаже да модерни песник на располагању увек има више могућности у дочаравању подлоге из које израста лирска визија и да, зависно од потребе, бира једну од њих, ону ближу тзв. стварности или ону која је заснована у сфери чисте имажинације. А модерне песнике карактерише још нешто – потреба да се поетичка тематика изједначи са свим другим тематским компонентама (у неким случајевима, као у поезији Бранка Миљковића, та се тематика и повлашћује, ставља испред других тематских подручја, њен се статус, ако се тако може рећи, апсолутизује) и, врло често, претвори у оно на шта читалац најпре треба да обрати пажњу, пошто му баш поетички погледи песникови могу постати интерпретативни оквир, важан ослонац у кретању кроз понекад и врло затамњен лирски говор. Као и симболисти, ни Мирослав Цера Михаиловић не поступа другачије. И то је, сасвим сигурно, основни разлог што је на сам почетак књиге *Друџа ђамеџи* стављена, као нека врста елемента који има ону улогу коју у сликарству игра оквир, односно сигнал да се из неуметничког прелази у уметнички моделовани простор, песма

симболички кодираног наслова „Полазна тачка”. Мада је и у неким другим књигама објављивао песме у којима поетичка тематика не само што има важну улогу већ је, по правилу, и чврсто спојена са одређеном интонацијом (такве су, примера ради, песме „Модерна” и „Катрен”, у којима хуморно-иронична интонација има главну улогу у конституисању семантичког плана песме: „У овој песми нема сете / ни тих баналних осећања / нити допуштам да је ремете / икаква слична настојања”: „Шта човек тражи од катрена / стиха са редом и са мером / у невесела зла времена / супротним опет креће смером”), Мирослав Цера Михаиловић је, то је сасвим очигледно, песму „Полазна тачка” довео у склад са својом потребом да поезију претвори и у једну врсту дијалога са социјално-политичком стварношћу, односно са животом, како се то некад говорило, и о чему говоре и читаве књиге („Прилике су такве”, „Сличице из Липсандрије”) и важни циклуси у неким књигама („Лом”, „Кључне тачке”). Отуда никако и не изненађује поетички став смештен на сам почетак: „песма постоји да те прене / поготком у чело / да претумба мозак / да распамети / да изазове чула / интелектуални шок”. Тај став подразумева један особен облик песничког деловања у коме је песма нека врста вербалне акције, она је средство којим се, у исто време, може изразити и „српско становиште”, али се и може сводити „цинцарска рачуница”, и то у амбијенту свеопште идеологизације друштвене сцене, идеологизације која је толико интензивна да се може рећи да је у питању „културни рат”, усредсређен, са много наговештених разлога, на врло актуелан проблем „националне свести” и самог утемељења те свести.

Именујући позорницу на којој се све то одвија, обележавајући простор у коме песма треба читаоца да погоди у чело, Михаиловић ће, сасвим свесно, једном речи, програмски, прибећи митопоетском именовању, рећи ће да „прилике су такве у Несврти и Неместу”, пошто је то био најподеснији начин да се раздвоји сфера књижев-но моделованог света од тзв. света стварности. А указујући и на то да песма рачуна на трајање, на надилажење тренутка („али песма постоји / и нешто од ње мора да остане / макар хук у ушима”), Михаиловић поезију, због снаге деловања, помало парадоксално, види и као „каламбур од кога вија вртоглавица” и као средство из-бављења захваљујући коме је човек „заштићен од поплаве идиоти-зма”. Тако поезија стиче врло тешко ускладиве атрибуте: она, на једној страни, подразумева замамне језичке ефекте, који могу да одведу у сасвим посебно душевно стање, у вртоглавицу, док, на дру-гој страни, она помаже човеку да, у тешким животним приликама, „остане при себи”, да „сачува разум”. А то значи да, у Михаиловићевом виђењу, у поезији, у исто време, постоје и делују и језичка

чаролија и нека врста јасне свести о природи света у коме се човек обрео, света у коме управо сама тежина постојања тражи да тај човек остане „на ногама”, да буде „усправан и честит / доследан исконском свом бићу”. Није тешко закључити да Мирослав Цера Михаиловић у песничком чину види и етичку димензију, види потребу да се од „каламбура” стигне до „коначне дијагнозе” о стању у једном социјално-политичком амбијенту. Отуда је баш та димензија песничког чина важна, посебно „у оваквим и сличним приликама / када се земље када се народи погубе”. Тражећи, једном речи, да баш песма постане „полазна тачка / од које би се кренуло / и ушло у траг порекла / неизлечиве ове болести”, Мирослав Цера Михаиловић нам се и указује као песник особеног лирског ангажмана, додуше не на линији некаквог идеолошки заснованог система вредности, већ на линији поверења у све оно што може бити од помоћи да се „сачува разум”, да се одбрани достојанство самог живота. И баш овај моменат указује на још једну важну димензију поетичке основе поезије Мирослава Цере Михаиловића; указује на потребу да поезија буде у живом дијалогу са светом тзв. стварности, пошто баш из тог света и потиче песников доживљај који се у песми само заодева у језичко рухо, претвара у основу једне књижевно моделоване слике. А то је основа на којој се обликовала још једна важна компонента у великом броју песама Мирослава Цере Михаиловића – критички интонирана тачка гледишта.

Критички интонирана тачка гледишта може, на једној страни, да захвата садржаје из света саме књижевности, може да буде подсмех „петпарачким књижицама”, том производу „нове естетике” која човеку могућава да буде „релаксиран сазнањем како је знање сувишно / јер свака вредност оптерећује” (о томе је реч у песми „Нова естетика” чији је наставак, у сасвим специфичном облику, и песма „Замка”), једнако као што она може, на другој страни, да буде критика лажног књижевноуметничког елитизма („постоји књижевни магазин / који не објављује оне / из разних вукојбина / оне заостале оне задоцнеле / оне што стижу аутобусима / који на точковима доносе / црно благо провинције”), све до детаља који имају аутобиографску основу и који омогућавају да песма постане и нека врста критике сопствене несналажљивости у свету у коме се према циљу иде са много прагматизма и неприкривене грубости, а са мало или нимало истинске потребе за сфером духовних садржаја (песма „Књижевни час”, опис дечачког сусрета са Бранком Ћопићем у спортској сали на тзв. књижевном часу приређеном за ученике). Дочаравајући у овој песми необичан тренутак у коме се као дечак из Ћопићеве приче „Поход на мјесец” нашао на међи светова, обичног света, света свакодневице и оног другог света

који привлачи неком неземаљском снагом, света књижевности (објашњавајући зашто је остао подаље од славног писца, лирски субјект прерушен у приповедача каже: „ближе не смедох да приђем / јер онај ко ствара нове светове / неће бити да је баш са овог”), Михаиловић користи врло сложену приповедну технику која му, најпре, омогућава да раздвоји временске планове (онај у коме је настао изворни доживљај и онај у коме је тај доживљај подвргнут тумачењу, уведен у контекст оне представе о свету коју дете, ама баш никако, не може да поседује), а потом и да уђе у унутарњи свет, да каже нешто о неразмрсивој сложености тог света (кад је завршен „књижевни час”, деца су појурила да узму аутограм славног писца и тада „у општем метежу / у жару страшне борбе / једини остах без аутограма / без оног / до чега ми више не иком / истински беше стало”). И кад укаже на временску дистанцу између догађаја и приповедања о њему („данас / након четири деценије”), лирски субјект/приповедача ће у средиште свог казивања поставити проблем своје природе („једино је сигурно / да се ништа није променило / залуђен и сметен / прошао бих исто”).

Нема сумње да песма „Књижевни час” указује и на значај, али и на обим присуства аутобиографског градива у поезији Мирослава Цере Михаиловића (а у бројне песме са таквим градивом спада и песма „Смердјакон”, у чије је средиште постављен, у специфичном, аутоироничном осветљењу, лик велике монашке фигуре, архимандрита Пајсија Танасијевића, човека који је једно време на југу Србије био симбол монашког света и живота), пошто и у такве песме бива уведена критички интонирана тачка гледишта, која подједнако може захватати саму људску природу али и саму друштвену заједницу. Примера ради, баш у песми „Смердјакон”, уз слике испијања кафе и преношење тог тренутка у контекст монашког живота („док се уз кафу најчешће ћутало / и ћутке споразумевало братство / здружено у молитви”) видљиво је и настојање да се, ширењем тематске перспективе, укаже на то како „у Неместу се нема с ким ни кафенисати / а камоли реч прозборити”. Може се, сасвим слободно, рећи да тема духовне пустоши у нашим варошима може у Михаиловићевим песмама да добије различите обраде. Она може, као у песми „Поништавање памети”, да буде уведена у раван апстраховања свега што би били елементи егзистенцијалне подлоге, и да, захваљујући томе, песма постане мала расправа о проблемима са којима се сусреће свако „иоле мислеће иоле нормално биће / које има проблеме са реалношћу / са тзв. ангажованим темама / које строго контролисани медији / прецизно дозирају” и тако стварају додатни проблем ономе ко схвата да „довољно је широм отворити очи / и послушнути / око себе се окренути” и, користећи

сопствену перцепцију стварности, избећи сва она тумачења која ту стварност до нас доводе у облику који „умногоме превазилази моју као и имажинацију сваког иоле мислећег иоле нормалног бића”. Притисак егзистенцијалне равни је толики да у таквим околностима „ту нема писања / плајваз је сувише танак / да бледе трагове учини препознатљивим”, и зато је и логично што се јавља недоумица: „чему онда малтретирање читаоца / чему обмањивање околине / чему уопште та представа / та игра самообмане/ то самоунижавање / то поништавање памети”. Тражећи да поезија буде нешто више а не само обично „поништавање памети” у некој врсти компромиса са садржајима изопачене стварности једног времена, Мирослав Цера Михаиловић наговештава и откуд код њега потреба за коришћењем једног другачијег обрасца песничког говора. Обрасца који се и сам заснива на критичком односу према видовима стварности, али који се, у равни књижевних средстава, остварује преко хуморно-ироничне или преко гротескно-хуморне интонације.

А управо ту интонацију као основно средство за обликовање семантичког плана песме, односно за интерпретацију тематске грађе, срећемо у песмама „Замка” и „Амстердам”. Примера ради, у песми „Замка” средишњи тематски елемент налазимо у указивању на подсмех „књижици стихова Познатог Аутора” (а већ је изостављање ауторовог личног имена и прибегавање одступању од правописног правила о писању великог слова знак хуморно-ироничног односа и према аутору и према његовој творевини), потом се преко тобожње одбране тог аутора од злурадих коментара наслова „Два ваздуха” (а у тој одбрани се каже да „тачна критика књиге” „није признавала могућност / да је аутор мислио / на ваздух што удишемо / непромишљено продужујући живот”) стиже и до указивања на то да „укоричена а празна / стрпљиво и упорно / стихотворенија вребају читоце”, али да „срећом / већина њих се успешно брани / у широком луку заобилазећи књигу”. Тако, у ствари, песма „Замка” постаје подсмех ономе што је неаутентично у самом простору књижевности, ономе што је и иначе смештено на неадекватно место („у излогу варошке папирнице / коју чаршија лаички назива књижаром / међу сочињенијима Безимених / стоји књижица стихова Познатог Аутора”). У песми „Амстердам” (назив сплава на Дунавском кеју на Новом Београду, код хотела „Југославија”) Михаиловић користи оно што би се могло означити као скуп документарних детаља (група пријатеља, међу којима је и онај коме у песми припада позиција говорног субјекта, долази на сплав да, опуштено разговарајући, у ствари, још једном прође кроз тематска подручја кроз која се један од њих креће у својим књигама / антрополошким анализама („Моралистички фрагменти” и „Дух

самопорицања”), а други, између осталог, у својој песничкој књизи „Сличице из Липсандрије”). А то значи да се у овој песми сусрећемо са поступком који је чест у модерној књижевности: стварносни детаљи се, кроз песничку обраду, подвргавају фикционализацији, превођењу у сферу уметничког градива. И тако једна пријатељска седељка бива измештена из свакодневног животног оквира и претворена у средство којим „олакшавамо себи оно / што би требало назвати животом”, уз свест о томе да постоји и оно што се једино може означити као „узалудност нормалног”. Једном речи, више је него очигледно да је притисак тзв. стварности толико снажан да се чини да је свако бекство привремено и узалудно.

А каква је стварност у Несврти и Неместу и колико она утиче на егзистенцијални положај лирског субјекта, показују песме у којима су, суштински, контрастиране слике два простора, једног у коме се стално борави и другог који је само привремено уточиште, место за неку врсту предаха у сталном суочавању са невољама. У такве песме спада и она са насловом који би приличио некој репортажи – „Повратак са летовања”. Ову песму, у основи, обележава негативно интониран опис, пошто се, на повратку кући, путује „у бучном расклиматаном аутобусу / пропале туристичке агенције”, аутобусу који би, због његове дотрајалости, наш велики прозни писац Радован Бели Марковић назвао „скупом машинских делова / који случајно иду у истом правцу”, чиме се опис путовања повезује са једном важном симболичком димензијом (а основна улога те димензије је да суштински изједначи привидно различите животне садржаје, односно живот у месту за одмор и живот у Несврти/Неместу, као нежељеном али сталном боравишту). А управо та симболичка димензија и чини да постаје логично и то што се у таквом аутобусу, а знајући да се враћају у место свакодневних мука и невоља, путници осећају „баш као чланови породице” који „су исту мисао мислили” и који „су се ћутке споразумевали”. А они су „чланови породице” који могу да се „ћутке споразумевају” зато што их, више од свега, у том тренутку повезује свест о томе да „враћамо се у земљу припитомљеног народа”, земљу „распарану по свим шавовима по рубовима”. И тако је опис прилика у земљи повратка доследно оствариван у оној равни којој основно обележје дају негативни тонови: „враћамо се у Липсандрију у Несврту и Неместо / у којем нико нормалан / одавно нема ничег заједничког / са онима који га настанују”. Нема сумње да је у овом опису прилика од највеће симболичке вредности истицање једног облика тегобног живота: „враћамо се у отворену рану”. Ту рану отвореном чини и то што су житељи Липсандрије, Несврте, односно Неместа подељени, што се неко ко регулише све облике и садржа-

је живота постарао да се ту и „не говори истим језиком”, да нема основног предуслова за суштинско разумевање – стварне једнакости међу људима подељеним на оне који управљају и оне који се суочавају са ружним последицама тог управљања. А кад су већ прилике такве, логично је и што „траје тај живот једних поред других / живот паралелних светова” и што се ти светови „трајно међусобно мимоилазе”, пошто су добили различите улоге.

Допуњавајући слику живота у Несврти и Неместу, али и у земљи Липсандрији, појединостима као што је она о којој је реч у песми „Бела пудла”, у којој се такође говори о оштро подељеним световима (скитница и тзв. нова/покондирена градска елита), о дочаравању практичног дејства поделе међу житељима, поделе која настоји да укине традиционалну хуманистичку перспективу и избрише сваки облик међуљудске солидарности, Мирослав Цера Михаиловић је у песми „Смерно робље” тај опис увео у поље универзализације, активирања чисто симболичке компоненте у виђењу једног друштвеног амбијента: „Неместо до Неместа празнина до празнине / црнило до црила до ничег ништа / пустиња”. Смештајући у уводни део песме једну овако суморну слику друштвеног амбијента који, то је сасвим очигледно, указује на то да је читава земља, у ствари, „Неместо до Неместа”, односно „пустиња / оптерећена самим постојањем / некаквом својом историјом / са којом не зна шта ће”, говорни субјект у Михаиловићевој песми каже да у тој земљи „закони одавно не важе”, да вредност нема „ни проклета реч у коју се сви заклинају” и да су се због тога житељи те земље преобразили у „смерно робље трагично приковано за живот / који то није”. А пошто је синтагма „смерно робље” узета и за наслов песме, сасвим је очигледно да је она претворена у ознаку за неку врсту еволуције у антрополошкој равни, пошто потомци оних који се никако нису мирили са робовским статусом и који су на све начине покушавали да стекну слободу сада ропство прихватају са смерношћу, свесни да су се неповратно одмакли од једног егзистенцијалног и вредносног хоризонта: „нема ту негдашњег / господског манира у робовању / узвишености у чувању образа”. Да би се, колико-толико, конкретизовала историјска раван егзистенције, у песму су унете и овакве појединости: „харач је харач / прежали се десетак” и тако се активира један важан сегмент историјске меморије у чијем је средишту „српски домаћин” који је, покушавајући да преживи, „од окупатора куповао слободу”. Резимирајући овај ламент, говорно лице, настојећи да схвати свој положај, поставља питање: „а шта је ово?”

Укључивање импликација овог питања у скуп компонената које обликују најдубље семантичке слојеве у песми „Смерно робље”

указује на још нешто, на појаву цивилизацијског амбијента у коме су медији добили нову улогу, постали су „фабрике виртуелне стварности”, фабрике чији је задатак да стварност не приказују него да је, у процесу политичке манипулације, „шминкају”, приказују у лажним/искривљеним обрисима. А шминкање стварности има важну улогу, оно обликује водеће политичке лозинке, а те лозинке су прозирне и човек мора да их одбаци да би могао да сачува оно елементарно – свест да „оно најважније састоји се од ситница / које те испуњавају”. Основа свих „шминкања” стварности се може наћи у настојању да човек изгуби везу са свим аутентичним облицима живота, па и везу са самим собом, и отуд је и могуће да „данас ниси ти тај” и да „неки други седе на твом месту / за твојом трпезом твој хлеб једу / децу ти васпитавају”. Тај процес преуређивања људске егзистенције, укидања аутентичног облика самом људском постојању, страشان већ сам по себи, дође још страшнији на подлози неизбежног питања: „где си и ко си ти заправо”. Али у равни свеопште манипулације облицима стварности ни то питање више није могуће („више се и не питаш / логичког одговора нема”). Ако више нема простора у коме питање „ко си ти заправо” има „логички одговор”, онда више нема ни човека као индивидуе. Уместо друштва као скупа индивидуа постоји само „ова гомила што срља / што стрепи што дрхти од крвопија / бесрамно љубећи их / и не слуги да наше бриге тек процветавају”. Нема сумње да песма „Смерно робље” показује да у поезији Мирослава Цере Михаиловића критички интонирани лирски говор води у само средиште оних питања која траже антрополошку перспективу из које се једино могу видети дубоки поремећаји егзистенцијалних токова у нашем времену.

Али критички интонирану тачку гледишта, и у антрополошкој равни негативно засновану перспективу, срећемо и у песмама у којима говорни субјект осветљава сопствену позицију у свету и животу, стављајући у први план једну своју особину – неспремност да у избору пута иде до краја, до опредељивања за ону варијанту која, уз све друго, тражи и жртве, тражи подређивање високом циљу. Једна од таквих је и песма „Кад бих имао петљу”, у којој најпре срећемо занимљиво композиционо решење. Наиме, скоро сви строфоиди (изузетак је само један) почињу истом конструкцијом („кад бих имао петљу отишао бих у калуђере”; „кад бих имао петљу не бих питао за цену”; „кад бих имао петљу отишао бих код духовника”), конструкцијом која на композиционом плану омогућава да се читава песма заснује на принципу паралелизма, тачније семантичког поистовећивања, суштинског усклађивања свих целина. А у свим целинама у песми се јавља тематика везана за уре-

ђивање сопственог унутарњег света, за избор пута којим би једино имало смисла кретати се кроз живот. А то кретање, сасвим природно, постаје вапај за уздизањем изнад оне стварности коју и у овој песми симболизује Неместо и правила живота у њему („када бих имао петљу плуноу бих на Неместо / плуноу и отишао не окренувши се”), мада би преуређивање сопственог бића подразумевало чак и одбацивање оног облика књижевне активности који није у складу са највишим духовним потребама („када бих имао петљу бацио бих перо и папир / чему та помагала ако не служе правој намени / а права намена најмање је оно што ми мислимо”). Истичући и то да, уместо пера, „у руци би била бројаница / са онолико чворова колико је бројао Смердјаков”, а, ваља подсетити, као Смердјаков и овде се појављује архимандрит Пајсије Танасијевић. И тако се у овој Михаиловићевој песми припрема подлога за ону врсту критичког односа према самом постојању коју срећемо у песми „Место у Неместу”: „онај ко не зна за границе / дан почиње и завршава собом / заправо је безнадежно ограничен / тај нема ни лик ни облик / постоји само као надувана празнина / од ваздуха амеба”.

А осећање горчине и незадовољства животом у Несврти/Неместу добија и један неочекивани облик мотивације кроз неправду према прецима, кроз, у некој врсти одмазде остварено, брисање породичне историје, тачније речено, брисање једне светле епизоде у тој историји. О томе је реч у песми „Обичај”. И ова песма Мирослава Цере Михаиловића има необичан склоп. Почиње чисто приповедачки конципираним уводом: „Кад је прота Аритон Поповић / професор веронауке у врањској гимназији / у регрутном центру Преображење / правио списак регрута / друге чете другог батаљона првог пука / није се двоумио / под бројем један уписао је име сина / наредника у резерви Данила А. Поповића”. Читаоцу релативно брзо постаје јасно зашто је уводни део песме добио овакав облик – требало је у песнички текст укључити документарни детаљ и преко њега дочарати понашање људи који су служење отаџбини стављали изнад свега, па и изнад бриге за живот својих потомака. А колико је такав поступак био у сагласности са оном етиком коју објављују наше епске песме, показује наредни фрагмент песме, сегмент који у песму уводи мотив свесног жртвовања: „другог дана битке на Колубари / Данило је пао на Врачем брду / тако је то у Великом рату / глава се прежали али памти”. Нема сумње да се, преко ових појединости, у песми формира једна мала и поучна прича о прошлости, постављена у изразит контраст са оним што се догађа у садашњости лирског субјекта/приповедача: „то што једино његовог имена нема / међу оним уклесаним на зиду спомен-собе / Касарне Милош Велики у Врању / мора да је нечим заслужио”.

А ево и чиме је злосрећни ратник заслужио да му име буде избрисано: „нема друге / пресудила је чињеница / да је случајно баш мој прадеда / [...] а ја опште је познато / у овом Неместу давно прецртан / ни данас не постојим”. И тако се, у ствари, догодило нешто, само по себи, страшно: „тако је ни крив ни дужан / прадеда по други пут погубљен” и то „сада од српске руке”.

Тако се преко једног документарног детаља у песми гради контраст између два времена: оног далеког, у коме се служба узвишеном циљу, одбрани домовине, стављала изнад бриге за живот сопственог детета и времена у коме се, из потребе за ситном пакошћу, брише једна историјска чињеница, једно сведочанство о етичкој величини наших предака. Због тога ова песма и има одлике тзв. егземпла, поучне приче, једнако као што, постављена у контекст који образују песме које у књизи *Друџа ђамеџ* сведоче о животу у једној српској вароши, она сведочи и о дубини етичке кризе у времену које се у песми „Обичај” може означити као време приповедног и доживљајног сада. Мада се елементи за обликовање портрета самог Неместа јављају дисперзно, иако су унети у већи број песама, нема сумње да је основна представа о овој вароши, додуше, уведена у симболички облик, претворена у тематску основу песме „Неместо”. У овој песми срећемо и већ дуго актуелну социјално-политичку одредницу једног простора (у колоквијалној равни то је: што јужније, то тужније, док се у песми то мало другачије конкретизује: „Неместо је јужније од југа / свуда где је на мапама рупа”). А онда се у песничком језику прелази на ремећење уобичајене дескриптивне праксе: „кад погледаш тужна је то туга / труп без главе и глава без трупа”. Укључујући у песму и изреке („вежи коња где ти газда каже”, нпр.) и данас тако честе синтагме којом се најбоље може описати један начин јавног/политичког говора (мотив шарене лаже), Мирослав Цера Михаиловић и не скрива намеру да ову песму претвори у слику оног социјално-политичког амбијента у коме се све заснива на некој врсти насиља: „ту те очас свако издевета / тако летиш пречицом до славе”. И зато је и више него логично што се, у завршном катрену, дају кључни елементи за портрет Неместа: „Неместо је брале свето место / Неместо се и животом брани / Неместо је онај трули престо / где се народ клања па сахрани”. Сакрализација онога што са сакралним не може бити ни у каквој вези показује само једно: дубоку инверзију у вредносној равни, дубоки поремећај у току ствих ствари и у начину живота оних који су се обрели у Неместу. И зато и није случајно што се у песми „Ругалица (бивши живот)” као подтекст, као подлога на коју се пројектују сви смисаони тонови јавља можда и најбоља сатирична песма српске књижевности, песма „Наши да-

ни” Владислава Петковића Диса („наши дани васкрснуше Диса / а Дис опет живи наше дане”). Као и код Диса, и у песми „Ругалица (бивши живот)” правац кретања свих ствари је усмерен одозго надолу, из облика у безобличје: „згасла ватра огњишта се хладе / брат одавно остао без брата / оде живот а ни трачка наде / празне куће ко отвара врата”.

Никако не може бити случајно што се у песми „То празно” (а она је завршна песма оног дела књиге *Друџа ђамеџи* који је испеван на књижевном језику) сусрећемо са увођењем мотива оног тренутка „кад неће рука неће глава / кад поред тебе све већ мину”, кад „избледела је стара слава”. А основна одлика егзистенцијалне позиције у том тренутку је питање: „шта ћеш загладан у празнину?” И у другом и у трећем катрену ове песме реч је о сталном губљењу, о непрекидном кретању ка празнини. Зато се и чини да је једини излаз у пристајању на тако заснован ток ствари, у пристајању на апсолутну празнину: „док у то празно све не скочи”. Зато се при сусрету са песмама испеваним у дијалекту читалац пита: да ли се, осим језичке супстанце, ишта друго променило у положају лирског субјекта? И одговор је, наравно, негативан, пошто се и у тим песмама суочавамо са истоветним доживљајем људске егзистенције, са сликама патње и страдања, са осећањем да „куде мрднеш па на исто доћеш”. Зато се и у овим песмама појављује Стојко, али и други житељи једног опустошеног амбијента, само што су они сада смештени у простор чији симбол може бити Гола чука: „кд не бива не знаш шта ћеш с муку / фати света фати Голу чуку”. Отуда нам већ песма „Пуста глава”, иначе смештена на почетак у дијалекту испеваног циклуса „Нож до коску”, омогућава да видимо да је тачка гледишта са које се обликује лирски опис и даље заснована на негативно виђеном положају јединке у свету: „све се слегло врз туј главу луду / притиснало коља ли гу коља”. Претварајући људску главу у средство за сурову игру (наиме, глава „одрипује по глуви сокаци”, тело је, једном речи, декомпоновано, али и подвргнуто суровом поступању) и укључујући несрећног појединца у једно невесело животно позорје, лирски субјект у некој врсти самообраћања у завршном катрену каже: „што остављаш може ли без тебе / да л ће душа мрвка да омекне”.

И ако се у песми „Пуста глава” говорни субјект, ради драматизације свог положаја, обраћа самом себи, у песми „Доцкан” срећемо другачију, колективну говорну перспективу („Прекарамо веселја и војне / небитнице болештине славе / столетнице не помагав бројне / оседеле још ни смићав главе”), али је, као што се види, ток свих појава истоветан – све оне су виђене као нешто наопако усмерено, потопљено у патњу и страдање. Али не само што је такав

ток ствари, него и сам колективни говорни субјект истиче сопствену аутодеструктивност („откако смо сатирамо себе / спаса нема не дооди памет”) и показује и неку врсту дубоке резигнације („доцкан све је однесе не време”) и жаљење што иза наопако протеклог живота не остаје било какав траг, макар траг сведен на оно што може „да се лепне за ђон од сандале”. Да би, опет, употпунио слику таквог тока ствари у свету, Мирослав Цера Михаиловић је у песми „Нула” изградио једну врло широко засновану слику, која обухвата читаву социјалну позорницу а сведочи о вредносном распаду: „дошло време нула нулу бута”. Још кад се буде рекло „свак на сваког рџи и кидише”, кад се односи међу људима преведу у сферу анималног, стиче се потпунија представа о степену деструкције и незнања: „што је црно све пред тебе слази”. У том наопако окренутом вредносном поретку поништава се и сама људска димензија („тој што оди тој ти неси више”) и прелази се на ону раван на коју се људско постојање своди на често сретану из библијских текстова изведену паремију („испуцала земља земљу гази”). И кад се перспектива лирског описа изведе изван локалног оквира, види се такође један наопако заснован поредак ствари: „аздисале бело-светске дзверке / па кидишев на кога ги текне”, и отуда је логично што се у таквом амбијенту јавља и незнање: „мислиш нигде не мож се утекне”.

И кад је већ реч о природи вербалне грађе коју Мирослав Цера Михаиловић уноси у своје дијалекатске песме, треба рећи да он поред паремија (а неке од њих су и „докле цвећка цвџти дотле се и киди”, „од душичку што потврдо има”) користи и говорне клишее (ићи мечки на рупу – доћи „код мечку на рупу”), али и низ речи које имају сасвим специфично засновану семантику, семантику која се не може лако пренети у књижевни језик. Неке од тих речи се могу посматрати као микротекстови, као лексеме чије је значење толико сложено и, у исто време, замагљено да се не може ни лако ни једноставно докучити и мора се описивати читавом малом причом, мора се постављати у социјално-историјски контекст (тако се, примера ради, у песми „Оточ” појављује тема правога часа за неко чињење, тема губљења корака са временом које може да постане извор многих зала и невоља: „оточ беше колко-толко / оточ беше здраво-живо / откуд сџ је бџш оvolко / скапано и болешљиво”). Нема сумње да су неке од тих речи и заменица „тија”, речца „ем”, поменути прилог за време „оточ”, прилог за место „онам”. Кад, примера ради, погледамо песму „Тија” (адекватан облик у књижевном језику јој је показна заменица они), лако видимо да језички опис клизи ка неодређености: „не се знаје што су и какви су / од гре ли су од чиву су сорту / утепани од Господа сви су / пред твоју се

заглавили порту”), а та неодређеност проистиче из немогућности да се одреди права природа и облик онога што треба да буде описано. А кад буде још речено и „мож да газиш да тепаш да месиш / лажеш мажеш нема кој да бекне / из досаду можеш и да бесиш / никој никад реч неће да рекне”, сасвим је очигледно да опис мења предмет, да се прелази на етичку раван. То значи да се више не описује изглед једне врсте људских бића него њихове моралне особине – њихова склоност да ћутке трпе све. Зато се у трећем катрену и каже: „човек ли је ако језик нема / шта год бидне салте с главу клима / а цел век се на једн пут спрема / од душичку што потврдо има”. Додуше, пажљиво изабрана језичка јединица у Михаиловићевим дијалекатским песмама може добити и улогу основног композиционог механизма, улогу елемента који повезује и на окупу држи целокупан вербални материјал, пошто се песма, у ствари, претвара у низ паралелизама. Такав је случај у песми „Ем”: „ем те има ем те нема / не знајеш ни сам / ем би теја ем не можеш / мерив ти на грам / ем би пошја ем не мрдаш / отеја се пут / ем те пуштав ем поврћав / врзан си за скут / ем те ламкав ем се давиш / със дџн и комат / ем те једе пустелија / ем ти чука сат”. Оно што је једино видљиво свакако је основна позиција лирског јунака: суштинска осујећеност у сваком тренутку и у сваком облику деловања, немогућност да се било шта учини. А најподеснији начин да се баш такав егзистенцијални положај уведе у песнички опис је био избор речце „ем”, која је и настала из потребе да се изрази управо то – кретање у пољу неразрешивих супротности.

Иако је простор по коме се у циклусу „Нож до коску” креће песничка имагинација заснован тако да му средишња тачка буду Неместо и Несврта (а у песми „Тој што текло неје” се каже да су поред локалног живља „у Несврту нагнали странци”, чиме се слика патње и свакојакних невоља, барем до извесне мере, универзализује), повремено се представа о том простору шири и он обухвата и „Јевропу” и сва места у којима столују „Балкан-ефендије”, чини се да је, због своје специфичности, језик, у низу песама, добио још важнију улогу, постао и тема и средство којим се та тема књижевно транспонује. Нема сумње да у такве песме спадају „Тија”, „Гугагија” и, посебно, песма „Па там”. Ако су прве две засноване на ефекту који проистиче из самог језичког облика, тачније речено из могућности да се тај облик повеже са једном етичком компонентом и са једном говорном и социјално-антрополошком димензијом чија је основна компонента наопако кретање животних токова („куде игра сал сукаљка / да не рекнем оклагија / тај на уста закукаљка / туј је земља ГуГаГија / куде цвџти што не пупи / куде ница што не сејеш / што је остро туј отупи / туј не можеш да се згрејеш”),

онда се песма „Па там” може посматрати као једна врста језичке загонетке, врло блиске оној употреби језика коју срећемо код Момчила Настасијевића, Десимира Благојевића и Алека Вукадиновића („там куде си гу / там куде си га / там куде си ги / там сам ги и ја / там куде су те / там куде су ме / там куде су све / сами там су се”). За ову врсту употребе језика је карактеристично нешто сасвим необично – семантички план је готово у потпуности застрт или неочекиваним синтаксичким конструкцијама (а чини се да њихова неочекиваност проистиче из тога што је увек неки реченични део изостављен и тако је поремећен однос између вршиоца радње и објекта на коме се радња врши) или врло наглашеним активирањем звуковно-мелодијског градива, толико наглашеним да сви други аспекти језичке материје одлазе у други план, губе уобичајену улогу. Која год могућност да је у питању, добијамо књижевни текст који је, добрим делом, семантички загонетан, који наговештава ступање у простор могућности да читалац добије активну улогу, да он преузме улогу онога ко семантички уобличава текст, водећи увек рачуна о сасвим особеној дијалекатској подлози. А та подлога, примера ради, у песми „Онам” омогућава да се изгради основа за кретање између два супротстављена света: демонског („поза свако ћоше како Цврцко пљоске / ђаволи те молив да оставиш коске”) и сакралног („басамаци много а аљава нога / како ли се стиза онам до Онога”). То што се до демонског лако стиже а до сакралног тешко, уз много препрека основа је на коју су постављене песме „Никодије Тотошан шьпка молитву пред легнување” и „Тане Цингур лафи с Господа”.

У циклусу „Нож до коску” срећемо и доста песама које имају приповедне елементе, песме у које је, систематично, укључивано наративно градиво. Оно може бити последица настојања да се, што подробније, опише један посебан облик постојања, посебан до те мере да се уобичајена својства премештају с једне на другу страну („Супетлица”), или може да проистекне из жеље да се лирски јунак („Зорка играорка”), уз много појединости, доведе у везу са једним доживљајем егзистенције („игра Зорка све у место тьпка / Газда мумла исту песму поје / на живот се такој тури сьпка / помириш се викаш тој је што је”). Нису ретки случајеви ни кад се дијалекатска језичка подлога искористи као основа за имагинативни узлет у свет нечега што је, сасвим очигледно, демонско у својим основним претпоставкама, настало на преображају људских својстава у нешто сасвим ново. Са таквим имагинативним узлетом се срећемо у песми „Мунђула”, у којој средишње место припада бићу чија су својства композитна, настала на споју онога што је, колико-толико, познато и онога што је потпуно неочекивано али сведочи

о деградацији изворног облика постојања („нит се води нит се тера / с пола уста збори / миголји се муља дзвера / кој да га прекори... / од што ли је какъв ли је / док ће је исти / куде сѣ су теј делије / силни цврсти чисти”). Нема никакве сумње да се овде Михаиловићева имагинација креће по оном простору који је Борисав Станковић користио за обликовање портрета својих јунака из циклуса прича „Божји људи”, тачније који је Станковић користио за отварање могућности да се у људској судбини додирну узвишено и ниско, божанско и демонско. И зато у циклусу „Нож до коску” и срећемо песме у којима су јунаци постављени, као и у „Божјим људима”, на границу између два света. О томе сведочи песма „Љубе Нанкус реди на задушнице”, песма у којој се најпре јавља слика нестанка онога што је уобичајено: „неће карта више Бату Слину / нити чашка слуша Миту Вола / не осифаш радос и милину / Несврта ти и глува и гола / не преврћаш свет сѣ Зоки Грешку / не сѣпиња Бакијина труба / од Тумана неће чујеш смешку / па Несврту покосила губа”. Осећајући све последице нестанка уобичајених животних садржаја, Михаиловићев јунак се окреће свету мртвих, везује своје унутарње око за један другачији амбијент, за митолошки кодирано померање у простору: „нема окце кој да ти попије / по сокаци слунце да заачка / месечину разгрне па спије / још једна ли да се тури тачка / да не зинеш нешто да не клепнеш / брчкав ти се на челенку боре / ће ги стигнеш нема ни да трепнеш / одамна те ишчекујев горе”. И тако нам, у ствари, постаје јасно да дијалекатски облици у поезији Мирослава Цере Михаиловића имају једну важну функцију – они су средство које песнику олакшава имагинативно кретање ка свету који убрзано нестаје и чија се слика може дочаравати само кроз евокацију. Зато Михаиловић користи толико надимака старих враћанских породица и зато прави инвентар јела (песма „Гозба”), желећи, то је више него очигледно, да се огласи из света који је, углавном, нестао, до кога долазимо само кроз евокацију.

ЧАСЛАВ ЂОРЂЕВИЋ

НЕКЕ „КЉУЧНЕ ТАЧКЕ” У ПОЕЗИЈИ МИРОСЛАВА ЦЕРЕ МИХАИЛОВИЋА

Са двадесетак књига поезије и више завидних признања, те заступљеношћу у разним изборима и антологијама, као и једним зборником о његовом песништву (у издању Матице српске, а поводом Змајеве награде за 2004. годину), Мирослав Цера Михаиловић (1955) већ је постао неупитна битност не само за српски испоснели југ (у свему) већ и за историју српског песништва. У прилог томе иду и песничке књиге које су објављене у низу реномираних издавачких кућа, као што су: „Филип Вишњић”, Матица српска, Градина, Књижевне новине, Народна књига, Повеља и, по други пут (последња књига), Српска књижевна задруга, у чувеној едицији „Коло”, под насловом *Друџа ђамеј* (штампана о 130. годишњици СКЗ-а).

Од самог почетка свога песмотворења Мирослав Цера Михаиловић, чије стиховање траје четрдесет година (почев од прве књиге, 1983), не подлеже само једном моделу певања. Он увек остаје отворен за многе форме песничког изрицања. Да споменемо само слободни стих, који пролази кроз разне конфигурације строфичности и линеарних слоговности, римоване песме, сонетна певања (рецимо, сонетни венац *Лом*); певања у дистиху и катренима, са вишеваријантним римама, по распореду и озвучености. Ту су и версуси који се по слоговности непрестано смењују (од четворосложних до дванаестераца), у зависности од мисаоних и емотивних флуида, кумулативне духовне енергије, расположења и перцептивног поунутарњења предмета који се, већ преображени, у песмама артикулишу као нова уметничка датост.

Са свим овим што је у назнакама изречено, песник Михаиловић се показује као врстан версификатор у многообличности свога певања и његовог интонативног склопа. При томе, жанровско уну-

тар тог стварања престаје бити важно дистинктивно обележје. Оно постаје творење у свом многоликом динамизму које апсорбује широкоспектрална емотивна бојења, почев од хуморно-ироничног и сатиричног до резигнантног импулса, задављеног грцаја, сигналног протеста и баладичног призвука који на уму има и есхатолошки смисао (Радивоје Микић, „Два модела света у поезији Мирослава Цере Михаиловића”, *Поезија Мирослава Цере Михаиловића*, Матица српска, Нови Сад 2011).

Идући у том правцу и захватајући многе аспекте свакодневног и многовековних таложена животних манифестација у двоваријантном језику, посебно оном архаичном (дијалекатском), који много тога памти и преноси, Мирослав Цера Михаиловић непрестано трага, у свом песничком стварању, за „кључним тачкама” поетичке смислености, те човековог битисања каквим га је он спознавао у свом егзистенцијалном и уметничком сазревању, са свом оном духовном ауром, понетом преко колективно несвесног, али и сублимисаног у разгранатом делу великог претходника – Борисава Станковића.

Тачка је битна одредница човековог постојања, било да је говорног порекла, просторна, животна или временска. Зато је за овог песника и „кључна тачка”, у свему и свакад, кад на иманентном плану бића поприми одређујући/пресудни смисао и постане препознатљив белег појединца или колектива. То може, на пример, бити место (рођења, школовања, обитавања), друштвена заједница, регија, егзистенцијална ситуација и тренутак када се у субјекту или заједници нешто суштаствено зачиње, било да је то идеолошка запитаност, дилема, одлука, прелом на оно пре и после, интуитивни просев. И све што може бити одређујуће за оно што ће наступити као спознаја, самоосвешћење, или бити увод у нову искуственост.

Дакле, „кључна тачка” нас одређује у бивственом, стваралачком и аксиолошком смислу, оверава, и по њој нас други препознају. У „кључним тачкама” се зачињу, кроз њих пролазе и у њима се секу сви вектори наших хтења, идеали, снови, интуитивни залети и узлети, кретања колектива и његов идентитет у памћењу појединаца. И свако чињење, успех и пораз – условљени су тим „кључним тачкама”, на путу кроз живот који и јесте – мучно идење од „тачке до тачке”, а свака са мањим или већим значајем, па и она метафизичка вертикала која нас напред вуче, носи и духовни ослонац бива, јесте – кључна тачка.

1.

На почетку Михаиловићевог певања као „кључне тачке”, али не у великом засејању (тек као назнаке), јављају се слике и „сличице”

из места живљења – амблематика једног младалачког трајања: детаљи домаће амбијенталности, гестуални знаци и поступци ближњих, школа, улица, драги ликови, обележени смешним додацима уз имена (надимцима) који упућују на гротескност или неку особитост у карактерологији неког људског профила. Ту су и предметне појавности, дечје интерактивности, кретање кроз свет и отварање сазнајних капија тога света, али преко индивидуације све већма у том „свету”, у тој социјалној а чудној опросторености, први пут у историји нашег песништва нареченој Гугагија, која јесте и заједница у чијем се говору, у појединачним наравима, судбинама и скорелим стањима унутрашњости бића, стално премећу и боре нова (слабо схватљива) и она стара, у свести и језику овештала промишљања која не искључују истину, грех и грешнике, силнике, праведнике и бога, али ретко која иду даље од шапутања („шпкања”). Више је гласног говора у „шушкању”, а понајвише у погледима и ћутању тог преосталог света него у његовој распричаности, са којом често иду невоље, болне искуствености и на душу ударане „цртке”.

Лирски субјект из песме (било које из великог опуса Мирослава Цере Михаиловића), више у индикацијама него јасно, пружа знаке да је свет, у раној младости живота, заводљив и чаробан, али и некако одвећ ефемеран – од њега остане само понека „сличица”, тек неки мали детаљ у који се све што је било светло – слегло и постало неухватљиво пенасто. Али лирски „емитер” запажа и памти да је у том свету много вокативног – вике и наредбодавачког обраћања, ауторитативности на свим нивоима живљења (у кући, школи, у групи, на игралишту, у вишим сферама живота). И да се све више урушава оно солидарно/интегративно *ми*. На чистину је истерано недоречено *ја*, још несигурно; оно још учи, сумња у све и сваког, а наспрам њега су они („тија”, „онија”) који се не виде, иза кулиса живота су, а о свему одлучују, одређују пут, простор слободе, прописују правила. И све оштрије запажа: биће заједнице, у својој полиморфности, остаје сасвим по страни, иако се чини да је оно стожерни део свих збивања. Лирски субјект почиње јасно да схвата наслеђену игру обезличавања, у којој НАРОД уместо појединца постаје врло „битан”. Да би из тога, у свом изгубљеном значају и паду преко идеолошког изједначавања – сви смо исти – постао СВЕТИНА, која је, у својој залуђености и утучености у главу, постала обесмишљеност. И у таквом стању та деиндивидуализована маса некуд иде, трчи, неког слави, нечију слику љуби, или пак, кад је у паници, безглаво тоне у понор колективне неизвесности, стрепње и страха, у празнину места и века. И ухваћена, у својој немоћи, помирљиво и безидејно само слеже раменима и

„што год бидне салте с главу клима”, тек уз општи мрмор: Ту се ништа не може – „прилике су такве”, „и да је лошо па је добро”, уз гротескну слику импресивног замаха: „хвали се народ / увис баца мотике / гута векове...” („Коришћење слободе”, из циклуса *Стианкова мейла*).

Као последица спознаје истине, у певању Мирослава Цере Михаиловића јављају се флексибилно организовани песнички модели негодовања, пасивног немирења, бојкота и презира према свему што је обманујуће, перфидном игром идеолошке манипулације наметнуто и у својој битности – све што је предачко – обезвређено. И све то на релацији лирски субјект – стварност која се живи, боље рећи отаљава од данас до сутра, оптерећена обманама и налетима којекаквих захтева за „коректношћу” како у грађанском и интелектуалном понашању тако и у испољавању личних ставова, ако их још има. Што је пак налик на сатеривање субјекта у подруме трпљења и јединог веровања у „светлу будућност”, без изгледа да се крене у жељену слободу постојања.

Дакле, на делу је негативна афектација младог ствараоца потопљеног у свакодневицу у којој човек бива све мање биће слободног избора а све више инструментализована јединка, односно постаје оно што га само привидно репрезентује као субјект. Отуда и неслагање са свим оним што је израз воље других и непристајање на њу и њен поништавајући смисао.

2.

Много је у лирском субјекту било које песме алузивног анимозитета и отуђености од наметнуте датости; много судара који су провоцирани приликама што воде у неспокојство, тескобу и очајање, у све већу празнину духа и мутеж недовољно артикулисаног трајања. Лирски субјект, у свакој песничкој творевини Мирослава Цере Михајловића, коначно и неопозиво, схвата да је живот непресушни театар апсурда у коме актери играју више остали део света неголи сами себе / аутентичне. Лирско биће схвата да је наречени свет сав од инсценација и привида, лажи и превара; да је живот вечни немир, *лом* у души, ход по мукама и зло, и порекнуће многих узвишених вредности. Ту песничку истину индукују и насловљености песникових књига и циклуса: *Трчи народ*, *Паника*, *Ђаво љреже аиџа*, *Прилике су ѿакве*, *Сол на рану*, *Пољед са коца*, *Падање са гна*, *Сврѿка у несврѿу*, *Крај ће каже*, *Нова манѿра*, *Нож до коске...* Дакле, живот као вековно мучилиште, насумично ударање тамо-амо, голо преживљавање, „пустошење душе”. Утрнулоост и усахлоост свуда и у свему. Земља апсурда и

живот од засејаних многопојавних апсурдности. Па зато и доста оксиморонских спрега у песничком пројектовању затечености које се живе.

У том кључу читања: егзистенцијални простор у поезији овога песника указује се, на метафизичком плану, као персонални, локални, шири и свеопшти простор. Према значењима која у себи носи он је, у поетском смислу, први пут именован као Гугагија, Несврта, Неместо и Липсандрија. Никакав кутак за сигурност, предах, жељени мир, спокој, сањарије и повратак бића „у ведрину прошлости”, никад у себе неутемељеног и нецеловитог у испуњењу. У Липсандрији, у тој увећаној Несврти „свртке нема”, правога спасења није било нити ће га бити. То је, како субјект у песми каже, „гробље живих”, са празнином око бића и у бићу; и од памтивека – „доба празно заглављено међу векове”. Једино што преостаје, по лирском субјекту, јесте „животарење тачку по тачку”, од тачке до тачке; „падање са дна”, у све веће „смртно пусто / тесно празно / тамно хладно / и поразно...” („Чудо”). И, упркос томе, опет засејавање празних илузија које свакодневно, из сата у сат, емитују „онија”, „тија” и – као уверавање у општи бољитак и светлу „будућност” која је већ почела – одашиљу на све стране. А „оној”, „овој” и „тој” и даље остаје исто. Све се своди на једно, поновљиво: „Исте песме исти певуше”. (О овом аспекту ангажованог певања Мирослава Цере Михаиловића овај аутор је опширније писао у поговорном тексту „Брехтовски импулс и смер певања” песничке књиге *Падање са дна*, Каирос, Сремски Карловци 2017.)

3.

Почеци Мирослава Цере Михаиловића – то смо видели из уводног приступа његовом стварању – доносе певање које није артикулисано „кључном тачком” за коју би се помислило да има јасно одређење на унутрашњем плану. Из разлога што постоји потреба за што већим распрострањем субјекта у свету, за интензивним доживљајностима многих појединости тога света, иако се он у свом распрострању не нуди као нешто што надилази место обитавања са ближом околином. Али постоји и колебање којим путем кренути – бити неоавангардиста, ићи за ехом других гласова (што је помало личило и на то), или закорачити у постмодернистичке агломерације – у творење које све прибира, рециклира и из себе излучује (како примећује и критичар Михајло Пантић), а „душа је зна се периферна”, рећи ће овај песник. А онда је, убрзо, кроз стваралачки праксис, као трајно освешћење, дошла „друга памет” и јавнула се та одређујућа, „кључна тачка”, препозната као

утемељење будуће поетике, особите и до пуноће уобличене – о којој смо, такође, у знацима говорили.

Оно пак што исходи из те полазне „кључне тачке” (става) јесте исполарисаност гледишта између онога чега се треба чувати и шта радити. Аутоспознаја: треба се чувати тривијалног, не толико у избору предмета певања колико у његовој артикулацији. У првом реду, модерност постоји и треба да буде – све у знаку освајања нових поетичности, али треба имати отклон од свега што је конструкт постмодернистичког, са пуно надошлих еклектичких наплавина које занемарују затечени контекст бића, ствари, појава и њихова индикативна распевавања. Јер, у први план стављају нарцистички его аутора, убијају природно стање у језику поезије и умањују њену изворност, изглед на преживљавање у свести других. У том смислу, избегавати певање као поништавање спонтаног дотока рефлексije и емотивних таласања; ићи за нутрином ствари преко сликовности и иновираних домишљавања; на уму имати сигнале примарне емоције и звуковно-ритмичку игру која увећава динамику и смисао певања, опет, кроз привид спонтаног слагања и обрта између речи. Да певање буде, у сваком тренутку, промоција удара препознатљиве самосвојности.

Управо то је та „кључна тачка” из које је проистекло Михаиловићево песништво, из којег је проговорила сва суштина овога дела тако дароносног – одређена духовним усмерењима стваралачког субјекта (независно од тога чији лирски глас их у песми доноси). Поезија не сме бити испразна, одвећ порозна, нити инертна у односу на човека и живот. Она не сме да води у равнодушје и дремезност када је реч о читалачком субјекту. Као знатижељника, песма треба „да те прене”, „да претумба мозак”, „да распамети”, тако што ће у бићу „да изазове чуда”, „интелектуални шок”, па и „да те коначно приземни” кроз један нови ракурс залажења у постојећу датост; да „припреми немогуће” у инвентивној игри слушања, аналогија и парадоксалних спрега, у којима се синкретизују примесе старог и новог, свакодневног и сновног, блиског и далеког, конкретног и заумног.

Дакле, разлог за такво постојање песме, уверава глас лирског субјекта, „постоји из сијасет других разлога”: због персоналних – да се биће осети ангажованим и тако изађе из унутрашње статичности властитог постојања; због унутрашњих озарења и оцветавања бића која доноси игра језика и склад многих саодноса у песми, али и оних најдалекосежнијих – епифанијских: да се људско биће и представе о свету покажу из једне друге, свељудске перспективе, која постаје неочекивано извориште дионизијског и аполонијског стања духа, тако насушног у овом преораном, ругобном и испосне-

лом свету. Она је могућност да се биће одржи, сачува идентитет и боље разуме егзистенцијални тренутак и кретање света преко њених фигуративних загонетања у којима се тражи сама есенција постојања.

4.

Језик на коме се изриче поетски свет Мирослава Цере Михаиловића, с краја двадесетог и почетка овога века, јесте једна од најособитијих појавности у савременом српском песништву. И то са уметничким досегом који ниједног тренутка не постаје упитан. Реч је о поетском језику за који се може рећи да је од два говорна дотока једне језичке матице. Или, како рече критичар Михаило Пантић, лирика овога песника темељи се „на поетској и поетичкој бифуркацији” (рачвању) – настајалој на дијалекатском говору и савременом језику.

Неко ће и рећи, можда, да то и није нешто ново у нашој књижевности. У српској прози, традиционалној и савременој, јесте присутно стварање на дијалекатској говорној платформи, и то са завидним уметничким дометима. Међутим, ствари у поезији стоје сасвим другачије. Сем у неким ретким, свесно и с великим напором изведеним искорачењима која би постала препознатљиви део неке поетике, тога као и да нема. Осим двојице који претходе песничкој појави Мирослава Цере Михаиловића – Мирослава Крлеже у хрватској и Матије Бећковића у српској поезији.

Да би се боље разумео стваралачки профил Мирослава Цере Михајловића и поетски домети „двогласја” које заступа у стварању, треба заћи у шири контекст из којег се боље може сагледати његово место и озбиљност дела му у корпусу савременог српског песништва.

Па да кренемо од два велика ствараоца који на различитим временским удаљеностима претходе песнику о коме овде говоримо. Први је Мирослав Крлежа, велики хрватски писац средњоевропске књижевне провенијенције (било да је реч о романијерству, драмском опусу или поезији). У периоду међуратне књижевности, у његовом песништву социјалне усмерености долази до језичког удвајања – на стандардном и кајкавском наречју хрваткосрпског језика. Године 1936. Мирослав Крлежа објављује *Баладе Пејтрице Керемпуха* (30 песама). У лирском јунаку Керемпуху песник је пародирао многовековни популистички мит о Тилу Ојленшпигелу, у коме је – у свету малих и сиротих људи – препознавана његова арлекинска, ведре, враголасто-искошена, подругљива и њима блиска природа, у коју је Крлежа унео баладичну интонативност,

извршио увремењавање мита у нови друштвени тренутак и ново опросторење, са наглашеном експресивношћу у дијалекатским изведеним каламбурима. И успео је да реализује једну другачију историјску и колективноменталну обојеност, чији је лирски „емитер” Керемпух, који, захваљујући моћи унутрашњих преображавања и реторичким играријама, постаје час гневни и побуњени, час разнежени и меланхолични тумач људског пада и библијске истине да је живот „долина плача”.

Тридесет и више година од појаве наведеног Крлежиног дела, на тлу српског песништва, са руба неосимболизма, својим ангажованим певом на стандарном језику (књига *Меџак луџалица*), али и епским поемама *Рече ми један чоек* (1970), *Међа Вука Манићога* (1976) и *Леле и куку* (1978), оглашава се Матија Бећковић на ровачком говору, вековном језику мале племенске заједнице у ишчезу.

У певању на овом говору архаичне структуре, уместо личног осећаја света сада се успоставља надлично/колективно; уместо лирских облика, на замаху епског језика, настају и нижу се епске певаније, са „формулама” које тај говор чува, а песник преузима јер се по њима на најдубљи начин мисли и преноси оно што је коренско/прапочетно и свесудбинско. Уз бујање реторичности долази до покретања свега што је било, што се кроз историју живљења ломило и преламало, преко брда, као општи удес, претећи ваљало и, касније, од тога настајала велика кажа, пуна дивотних заноса, од запитаности, стрепњи, покуда, презира или напора да се што више домисли која историјска ситуација, људски неспоразум, борба добра и зла. И све као памћење и наук о испразности трајања или о етичким вредностима које постају његов урес и највећи смисао људског постојања. Да то што се обелоданило буде запис у времену о памети и паметницима који „верник племена”, није важно да ли се он зове Крсто Машанов или Вук Манит, мудрим (његошевским) језиком казује, распричава и изнова кондензује у изгладани исказ. При томе, свој субјективитет искључује или га своди на најмању меру, а у поетски ток уводи земаљско и небеско, божанско и људско, за узнос и подсмех створено. И све то на колективном и историјском поимању света. Наравно, што даље од личних емоција и појединачних искуствености које немају потврду у свеопштем постојању једног етноса.)

Након репрезентативне песничке искуствености два велика песника (Мирослава Крлеже и Матије Бећковића) да у двоговору истог језика напоредо развијају особиту поетику својих стихованих остварења, крајем 20. и почетком 21. века оглашава се млади песник Мирослав Цера Михаиловић – педесет и седам година након Крлеже и двадесет и три године после Матије Бећковића.

И Михаиловић започиње да ствара на дијалекатском говору (јужноморавски ареал), са врањанским говорним извориштем. Оно ће постати неутуђиви део његове свеукупне поетике од два напора тока, у повременим дотицајима дијалекатског говора и стандардизоване језичке изведености, при чему се глас архаичног / памет древног јавља као призвана потврда поуздане искуствености, односно овера или деманти оног што јесте исход овог тренутка и појединачних залета. Жели се рећи да многи говорни обрасци колективног одређења у односу на свет и људе бивају увремењени у стандардни језик, у друштвени контекст савременог историјског тренутка и свест новог човека. Одрас правремених матрица духовних кретања и даље се може пратити у савременом језику нових Михаиловићевих песама, али не тако опечатено као у његовим дијалекатским остварењима. (О дијалекатским и другим облицима језичке и поетичке „цитатности” нашироко пише Радивоје Микић, али дијалекатским рукавцем у певању и његовим семиотичким знацима бави се и овај аутор у тексту „Епистоларни есеји о песнику Мирославу Цери Михаиловићу”, у трећој епистоли књиге *Ошварење њојских њосјора*, 2011.)

Дакле, реч је о остварењу које није само ентузијастичко и покушајно већ о смишљеном настајању и напору да се у све што се чини удене један много дубљи смисао, како би лирско плетиво песника, гледано у целини, добило на великом замаху. Почеле су настајати књиге и циклуси на врањанском говору (староштокавском наречју): *Мејла за њо кућу* (1993), *Сврјика у несврјку* (2000), *Крај ће каже* (2003), *Сол на рану* (2004), *Нож до коску* (циклус у књизи *Друја њамеј*, 2022). Тако себе Мирослав Цера Михаиловић утемељује као песника који „има два гласа, али једну душу” (Михаило Пантић у тексту „Јер је о варци реч – Два гласа, једна душа”). Први песник који интензивно отвара поезију на локалном говору јужноморавског ареала иако се унапред зна, и песник то сам зна, да такву поезију – како рече Михаило Пантић – прати „немогућност прерастања регионалних језичких оквира” јер она, тако артикулисана, за шири круг читалаца „захтева псебну, нестандартну читалачку концепцију”, која може бити праћена знатижељношћу у спознавању тога али и мучењем у „дешифровању” фонетских, морфолошких облика и једног знаковног система сасвим потиснутог савременим језиком и доведеног до нестајања.

За ововременике у поезији Матије Бећковића је карактеристично да из сиве и затамњене садашњости – како примећује Љубомир Симовић у књизи есеја *Дујло гно* – беже у историјске, епске даљине и, отварајући странице „племенске библије”, распричавају мит о постојању свога колективитета на оном истом језику на коме је

и сам мит настао. У томе они налазе своје у памћењу сачуване „унутрашње светлости” са огњишта заједничког им бивства; светлости које их греју, чине заветрину, постају начин да се лакше опстане у временима великог етничког растура и духовног ништења.

И код Мирослава Цере Михаиловића постоји тај етички и етнички растур; постоји и духовно ништење, али таквог узмака и „свртке” нема јер је кроз историју то место Цериног порекла од памтивека било бестрагија, Несврта, Неместо, Липсандрија. А људско биће на том простору било само „трун историје”, затворено у своју онемелост, увек са „длакама на језику”, са „живом раном” на души, са скорелом душом, у времену у коме је скоро свака душа „сажвакана кеса” – као последица прокламоване једнакости, независно од индивидуалних могућности и пропињања. И без оних тако битних умних трагова који би водили до високоциљаног смисла људског постојања.

Сва историја живота као да је само од болних падања на дно, па и више од тога – „падање са дна” како би судбинска рана била што већа и непребол трајнији. Јер, након свега, као усуд, долазило је оно бездушје – „сол на рану”, а с тиме још веће интензивирање бола, његово разјаривање, продужавање до хропца, од чега је та иста душа бивала „гола”, „сува” и „скорела”. А из тога се, као код овог песника са руба некад Старе Србије, опет, пркосно, инацијски, рађа потреба да се „дах душе дно памети упали” и – на предачком језику – једино у том смеру и у тамним тоновима, кроз аутентични отежали звук лирске песме, сведочи о животу јер „стих поштује само живу рану.” А Мирослав Цера Михаиловић је то непогрешиво спознао преко засенчења и „тамнила” скоро ископнелих гласова маса који као да не познају нека друга памћења јер нема јачег, поразнијег и тежег од „јаловине (која) цеди те и сише” („Лом”, XII), и то столећима. Спознао је то и преко народних, тугом засутих песама. Затим преко Бориних поетизованих проза и особито његових „емитера” који, сажимајући у себи времена људског трајања, преко утемељених говорних образаца и језичких недоречености или прећутаности, претачу накупљене и у души понете многе праобрасце понашања, схватања представа и доживљавања света, не престајући при томе да учествују у нашем *ја* и колективном несвесном, као у надличном трајању али и у овоме *саг*.

Ако је хероика пред вековном намученошћу утихнула и ако у врањанском говорном творењу није ни било особитог у смислу историјског истуреног памћења, онда је певање на дијалекатском говору Мирослава Цере Михаиловића – за разлику, рецимо, од Матије Бећковића – рапсодично неимарење по човековој души, и тек у дотицају са паметовањем/промишљањем, „разумом и разбо-

ритошћу” као њеним „сегментом”. Зашто? Јер памет је човеку, генерацијама наднетим над земљом и загледином у небо, поражењем својом егзистенцијалном голоотињом и „кучешком тугом”, доносила више искушења и несаница, премишљања, невољних одлука и много посртања и страдања, а понајмање кристалних умовања која воде у промишљања, да се домисли дотад немислено и како да се закорачи у какав-такав спокој или продужену ведрину постојања. Сумња у памет и у њену утемељеност као да никада није ни престајала, јер зашто би се кроз време провлачили увек исти конструкти: „памет се замути”, „памет штукне”, „памет летне”, „памет ти се мота”. И оно што је било и остало одређујуће за егзистенцијалност људи Липсандрије или Гугагије – јесте: „...*сѣпаро крѣи конци аби / с руке јаки с ѿамей слаби*” („Кој ће први”, подвукао Ч. Ђ.). Ово пак индукује свеистину: много је тога зависног и од спољних околности, од друштвених појавности, од историјских „збитија”, актуелних тренутака и текућих ситуација које одређују биће, али и од самог бића које *јесѣ* и које, често, својим вољним избором и паметовањем (која му и није понајбоља страна), склизне у порицање себе или још више проблематизује своје ту-бивство.

Из тих разлога, певање Мирослава Цере Михаиловића је – у његовој песничкој двоваријантности, а понајвише на дијалекатском говору – чин перманентне заокупљености *душом* и оним што она преко преузетих праобразаца несвесно пројектује. Отуда у омразама, „смутним” временима и знатижељама других толика скрнављујућа потреба да се по туђој души што више „загребе”, „чпка”, да се она милом или силом „отвори”, да се „дзирне у душу” другог; преко некаквих речи и запитаности да се крене у какав „разговор са душом” (туђом и својом) и тако „пређе преко” – на страну њеног невидног и тајеног света. Али та душа, преко *ја* и *наг-ја*, што је више могуће, сакрива своју „затамњену”, божанску природу. На тај начин биће се чува, јер чувајући душу, човек чува „себе од себе” (од непромишљеног самоиступа); држи до идентитета.

„Душа” – „душичка” је најбитнија и највиталнија *кључна ѿачка* у оба тока певања Мирослава Цере Михаиловића. Јер, библијска мисао је да порекло говора лежи у души/духу; она пак своје извориште има у богу. Отуда и шапат песника из колективно несвесног: „Куде реч туј и душа”, тј. потреба и напор да се тај животоносни принцип, то *оно*, тамно, дубоко и несабирно у сабирном телу бића што сугестивније искаже као нематеријална супстанца једне целости, и то „на два језика кроз једна уста”. При томе, један „језик” (дијалекатски говор) тангира комуницирања, натоплена првенствено „тамним” хумором којим се, макар на тре-

нутак, заборавља на „црн страх” који „црне пуни душе”; манифестује понашања, схватања и доживљавања спољног света, сачуваним у несвесном, предсвесном (архетипски аспект). Други језик (савремени) у свом распевавању именује ствари, поетизацијом разграђује материјалну опорост света, разобличава утилитарне свести и, непогрешиво, преко несвесно понетих прапроживљености и индивидуалних искуствених спознаја, проказује „рибаре људских душа”. И са представом у двогласу затвара круг песничке истине: мост до сваког идентитета, појединачног и колективног, води преко *душе*, те преливне несводивости унутрашњег бића, па зато и фреквентност њене знаковности са толико засејања по стиховима: више од педесет пута јавља се исти семантем *душа* и исто толико пута контекстуализује у двопеву Мирослава Цере Михаиловића, показујући тако на њен понорни и архетипски смисао, до кога му је врло стало. Јер вибрантно стваралачко *ја* добро зна: без душе нема човека, ни непрестаних амплитуда временитог трајања „око тачке смрти и тачке живота” („Она страна”). Посебно, у „црно време” кад „црн се живот живи” („Црно слово”) и душа неизоставно бива на граници сталног искушавања.

5.

Размотримо још једну „кључну тачку”, мада се она може сматрати и допуном претходне „кључне тачке” о души у том идењу ка „дуплом дну” певања Мирослава Цере Михаиловића.

Љубомир Симовић, у већ спомињаном тексту „Епске поеме Матије Бећковића”, каже како тај песник гради „епске масиве” (иако не епове) који су израз „епског мишљења”. Међутим, запажа како их то много не удаљава од поетичких савремености и не чини надиђеним од модерног у песничком смислу. Ти епски обрасци надахнути су низови од метафоричних, парадоксалних и херметичких изричаја, оних у којима видимо фигуре хомерских певача. Али они баш у томе остављају утисак као да су блиски сродници наших ововремених песмотвораца.

За разлику од природе стварања и амбијенталности на коју се односи стварање Матије Бећковића, рапсодијски гласови Михаиловићевих лирских „емитера” долазе из регије од вододерина, сухоиспоснелих и прљушних предела од ситних поседа по којима људи остављају своје страдалне и неправдама рањене душе, са унапред знаним еспапом: „Сто година – деведесет гроша” (Жак Конфино). А сваки појединац из генерацијског следа, кроз „столетнице”, само је једна „мрља” на кратковеком бивствујућем путу великих и громоморних порекнућа:

кој те пита оћеш или нећеш
кој те пита можеш ли не можеш
земља ли си земљу ли окрећеш
сам са себе поваздан се гложеш

кој те пита жив ли си ил неси
кој на крсну ће запоје славу
свак те мерка свак би да те меси
свак ти има тапију на главу...

(„Кој те пита”)

Гласови предака из дубине векова и упамћених времешних појединаца који су фигуре древних мудраца постају учесници у артикулацији себарске/кметовске/чифчијске/надничарске „голе душе”, „жедне душе”, „пусте душе”, вечно „празне душе”, стално „рањене душе”, „болне душе”, и то на предачком говору, прво у јадом и тугом испуњеним рапсодијама – као што су: „Кој те пита”, „Доцкан”, „Има ли те ил те нема Боже”, „Топрв”, „Глув торник”, „Тј”, „Замајавам и тебе и себе”, „Господе помилуј” и др., а затим у новоотвореним циклусима и потоњим песничким књигама...

И све ово отвара могућност интертекстуализације са делом другог Врањанца, знаменитог Борисава Станковића, великог трагача за људском душом и њеним архетипским отварањима, као доминантом колективно несвесног постојања на коме се граде унутрашње представе и манифестују неки обрасци схватања и појединачних понашања. Особито када је у питању свет изворног живота и анонимног трајања, коме је Станковић био и најближи, из чијег је средишта (породичних усмених јеванђеља, изванавлијских шапутања, али и дугих ћутања) најбоље хватао вибрације „затворених душа” и удевао у вербалне слике. Све док је био у дослуку са тим светом, живо га носио у памћењу и осећао се аутентичним изданком таквог света. Али кад се измакао и одвише удаљио од свог примарног духовног извора, сваки покушај да поврати претходну снагу стваралачког идентитета остао је без резултата – више није могао бити писац који лирски распричава танана слушања, пре свега повезане покрете *душе*. Пред њим је сада био неки други, нови свет; он је већ био у обездушеном свету (усред менталне „јаловине” која јури за материјалним). Било је све завршено: свет није разумевао њега, нити он тај свет – као у неким београдским причама, у којима је тек на неким местима подсећао на себе претходног.

Треба и ово нагласити: свеколико песништво Мирослава Цере Михаиловића посуто је тамним хумором, иронијским урезима, гротескним сликама и митским симболима којих се анима сећа,

па самим тим постају разлог за тиху стрепњу, црну слутњу, страх. Ненадно и незвано, јављају се: *црне мачке, ѓавран, врране, црна чума, ђавол, але, бабароје...* Егзистенцијални простор добија пандемонијумска обележја. Присутна су незнана аветна бића, демонска чуда, носиоци тамних нагона и свеколиких зала. Имена им се не знају или се пак са индигнацијом и презиром одбацују, било да су носиоци назначени у једнини или можини: *џиј, онј, џија, онија*. Имена се не изговарају, из презира, јер сваки од њих траје у „души скота” (скотску душу има). Велике очи „чисте душе” у страху их виде као појединце и распојасане хорде које све што је меко, топло, чисто, озарено и светло угрожавају и ниште. Дакле, на хоризонту каквог-таквог трајања је – зло, увек у ништитељском походу. Оно има своје ознаке, своју унутрашњу супстанцу, препознатљиву, иако је говор обезличује. Због тога што се за те одреднице (*џиј, онј, џија, онија*) везује само оно што је рушилачко, страшно, убијање памети, „занемосување” (занемелост), потирање идентитета и смрт. Стога то треба схватити као особит вид дистанце, одбацивања и згражавања душе која само „трпи и ћути” и стрепи.

Тврда душа „трпи и ћути”, са „длаком на језику”, али не може да пређе преко оних који се с лакоћом продају и са тим демонизованим светом стрвинарски садејствују. Чувари колективних вредности, чисте душе високе етичности, такав отпаднички свет не прихватају. У њему препознају одрод и зато га карикатурално-осветничким ознакама трајно обележавају – да остану поруга за савременике и оне будуће: *амзе* (будалетине, клипани), *бангзе* (неосетљиви, сирови), *аламани* (незасити, прождрљиви), *џијураћи* (тешки, неподношљиви), *аламуње* (сналажљиви, лукави), *бамбуле* (празно-речиви, празноглави, замлате), *галавере* (обмањивачи, манипулатори), *џолоферке* (превртљивци, непоуздане особе).

Све поприма размере непорециве blasphemичности у оку, уху и свести онога ко то посматра са дистанце стидећи се и саме помисли да је део тога полусвета који надире, упада бахатошћу и постаје део једног поретка. Са њима урушавају се и принципи исправног живљења; нестаје „чиста душа”, све се умањује и мање бива но што је икад било у својој духовној пропадности којој се не види крај. Време дистопије, са есхатолошком обојеношћу („црно сунце црна свирка кроз душу...”) већ је ту.

6.

Мирослав Цера Михаиловић у свом певању, преко особитог менталитета човека јужноморавске регије и његовог језичког идиома (са исходиштем у враћанском говору), показао је како је

примарни аспект сваког људског постојања, у свим његовим могућим видовима, конфликт. Независно од места, малог или великог, обичног сокака или авеније, од ма какве заједнице и њеног уређења, од заступљених идеја и идеала. Па и оно што је општеприхваћено од „већине” и нуди се као народна, општа воља („апсолутизација идеја”) постаје, за неког, пораз индивидуалитета и довољан разлог за конфликт. Потом, људско биће увек ће бити у раскораку између онога што је вековима било, што се у бићу несвесно слагало и оног што је у једном историјском тренутку тако брзо провалило и себе наметнуло као непорециво ново веровање, понашање, други говор и друга памет. Из тих разлога и многих других повода увек ће ићи неспоразуми, несигурности, моћ и немоћ, прејака гласност и ућутаност пред њом, а са њима осећај угрожености, стрепње, страхови од све горих невоља и, што је најмучније, од губитка душе/себе/ја-бића.

Лирски субјекти Мирослава Цере Михаиловића пролазе кроз неспоразуме и „заваде”, али у настојању да се, преко савести, нечуј-гласова из дубине колективног несвесног и предачких говорних образаца, са којима иде неписани наук, прихвати овај свет какав јесте и да се биће пронађе у личном постојању. Као један од најисправнијих начина да се сачува ја-биће, душа, али не она „скотска” већ права, са одсјајем људске узнетости.

Мирослав Цера Михаиловић индуктивно, у низу метонимија, мисли на зло у свету. Његово пак исходиште види у „грешној души”, тј. у човековој природи која је склона злу (узносу себе, осиноности, похлепи, материјалној незаситости, предавању телесном, преварама, лицемерју, издаји, порицању других али и сопственог персоналитета из немоћи, кукавности). Осиноност, немоћ и страх највише генеришу зло које постаје суштина „нечисте” и „грешне душе”, а која води у деструкцију и људски пад. Али ту је и онај одбрамбени страх „чисте душе”: све учинити да се то зло не деси и да се сачува макар једно „огољено зрно части” и тако покуша „себе од себе спасити”, и никако не изгубити „оној што се има” – лично и „бог у себи” (Паскал). Оно што даје прави смисао нашем постојању.

По Мирославу Цери Михаиловићу за тако нешто потребна је љубав према животу – да се осети како „душа слатка под груди мртка”; да се поред воље за трајањем понесе и вера „у етичко постојање” као „нужне основе”, што би рекао филозоф. Дакле, без „вере у етички принцип” нема „чисте душе”. Са њим она постаје морално исправна, у свом ставу усправна, праведна, без оне „глоте” која долази са ововременошћу. Да би остала таква, она мора да се чисти бираним речима, јер каква душа такав и говор. Богоугодно

сабеседништво, уз очување мира и присебности, добру душу ослобађа од афективних стања, негативних таложена, а увећава доброту, разумевање и самилост, чинећи да прочишћена душа буде и „мека душа”, осећајна, која би сваком да помогне и бол ублажи (мелемна душа). Себарска/кметовска/чифчијска/надничарска, убога али и верујућа природа човека афирмише и принцип „тврде душе” – стамене, спремне на многа самоодрицања, трпљења и патње само да би одржала самосвојност.

Невоља, беда и патња су пут у веру. Човек преко њих спознаје бога у себи; разрешава суочавање разума и вере. Али само „тврда душа”, у вери јака, чува се да не уради нешто олако, недопустиво, погрешно или смишљено а страшно. Јер, увек након тога уследи вапај-питање: „Где ће нам душа?” Савест и вера, укључујући „логику срца”, сугеришу да је губитак душе губитак себе, ако се крене у бешчашће, у грех, материјалну алаовост.

Нема „чисте душе” ако се не језгри у духовности што води до божанског које се показује као дубоко људско, иза којег стоји човекољубни Бог (Берђајев); тај невидљиви ослонац у коме биће налази дубоки мир, стиче пуноћу, обнавља чистоту ја-бића као иманентне целине пред силама растура. Зато и стална брига за душу и захтев брижног: „Одбрани Господе душу” (у песми „Господе који јеси”) – да све што је *лично* не потоне у Ништа, да остане на висини људског достојанства. Отуда у Церином певању молбени и молитвени тон – да се веза са божанским, изван нас и у нама, не потре и остане у чистоти душе у којој своје место има и скривени Бог („Милост Господе”, „Црква”, „Епитрахил оца Пајсија”, „Питања грешнога М. Ц. М. праведној пчињској братији”, „Скаска о оцу и братији”, „Господе који јеси”). И све што као завет би и што као неусахли траг божанског у бићу јесте да се у вери оданости потврди како би се „грешна душа” исцелила и очистила, а „пуста душа” изнова – из божанског семена – обновила. А све у сенци и аве Јустина Поповића, који је ишао за трепером и невидним пламеном божанске душе.

СЛАВКО ГОРДИЋ

О СПОЈЕНИМ И НЕСПОЈИВИМ СУДОВИМА СТВАРАЊА И СТВАРНОСТИ

Доспевши до 144. стране романа *Послије забаве* Стеве Грабовца, награђеног НИН-овом наградом, прекореваш себе што ниси благовремено описао свој боравак у ауторовом Босанском Броду, градићу који је и главна сцена поменутог романа. Тамо си, наиме, приспео непосредно по окончању грађанског и верског рата у Босни и Херцеговини, с намером да, припомогнут Иваном Негришорцем и Војом Карановићем, представиш *Лейойис Мајнице српске* и укажеш на његов свесрпски духовни видокруг. Твоје пригодно (и нужно патетично) слово о књижевним додирима овог краја са *Лейойисом* било је, на сопствено ти чуђење, накнадно и отуд жалосније, дефектно већ и отуд што се тог часа ниси сетио Воје Чолановића, родом из Брода, писца којег си волео и о којем си и писао.

Роману ћеш се вратити, ако Бог да, у наставку ових забележака, а сад ћеш призвати у сећање само неколико утисака с тог необичног излета, које је ваљало на време спасти од полузаборава. Крив и себи и другима што ниси раније нашао времена и побуда за овај извештај, у којем, као свећа на ветру, само што није згаснуо и последњи пламичак, бележиш, ево, тек неколико стицаја и призора.

Путешествије до Брода је било драматично, па и ризично. Негришорац и возач Саша Кулић (преминуо прерано, пре неколико година) непрекидно су се спорили око избора маршруте. Како год, најчешће сте пролазили кроз муслиманска насеља, окићена заставама са белим љиљанима. Сви су вас гледали мрко, ћутећи на питања или вам намерно дајући погрешне информације о правцима, скретањима и раздаљинама. Особито су били мрачни погледи посматрача из инвалидских колица, вероватних бојовника из тек минулог рата. Страх је отац глади, нашалио си се надомак Брода

на рачун Карановића, који се беше мучке обрушио на некакве своје кифле и перече. Да вам стрепња није била неоснована, потврдила је у самом Броду и једна наставница, која своју сестру у недалеком насељу није могла видети годинама.

Све је у Броду било тихо и некако нестварно. Аветињска тишина је посебно привилеговала срушени мост на Сави, који је изгледао сновидно, као у каквој страхобајци, налик огромном тобогану чија косина сеже са средине реке до самог варошког плочника. Ниси, наравно, ни заслутио да иста судбина, за коју годину, чека око шездесет мостова у Србији.

Најтише је пак било у једном разреду, где на децим лицима није било ни трага ведрине својствене њиховом узрасту. Сетио си се својих школских дана у Гајдобри, средином прошлог века, кад су у разред често улазили мали месни или општински намештеници како би, по ко зна који пут, пописали децу палих бораца и жртава фашистичког терора. Спадао си у оне којима су рат преживела оба родитеља, па си стога осећао и некакву нелагоду. Сада, овде, у Броду, како ти рекоше, у сваком је одељењу двоцифрен број деце без једног или оба родитеља. Како време пролази све се више срамиш свог нехаја: толико си, деценијама, писао о којечему и којекме, остављајући поменуте и сличне призоре и осведочења без иједне речи.

*

Животи и књижевности, тако су Мирослав Егерић и Милош Јевтић 2007. насловили своју књигу разговора. Живот и литература, ако се добро сећаш, фигурирају као најшире тематске одреднице и у неким насловима Јаре Рибникар и Данила Киша. А поодавно ти је најближе и најдраже оно парадоксално, истовремено најпро страније и најпрецизније поимање песниковог места у подели рада: „Живот је моја специјалност”, каже Марина Цветајева.

Живот би, макар у овим (рецимо тако) документарно-књижевним белешкама, укључивао и читаоца, тим пре што га не мимоилази ни учена дефиниција дела као тројства *јисца-јџексиа-и-чи-јџаоца*. Читалац, бар у овом случају, допушта себи слободу да и писцу прилази и биографски, и аутобиографски, третирајући и аутора и штиво час као тему, час као повод за друге теме. Отуд ће и Грабовац, и Маринковић, и Великић, и Бабић бити у овим записима жртве комотног жанровског есејоморфизма и својеврсне хибридизације регуларних форми критичког израза, ако се ови измозгани појмови не свађају са умногоме другачијом природом градива на које се односе.

Већ си писао, пре коју годину, о значајним и драгим ти песницима из тзв. унутрашњости, који ни по чем не заостају за у свему привилегованом књижевном сабраћом из неколико наших великих градова, нити се пак дају сврстати у ону поетички и аксиолошки двосмислену скупину песника *села* и *са села*, на чијој видљивости је некад посебно настојао честити Драгиша Витошевић. Међу овим новим, друкчијим, били су и остали Раде Танасијевић из Дражевца код Обреновца и Томислав Маринковић из Липолиста крај Шапца, први од тебе млађи двадесет и једну годину, а други само осам. Никад се нисте упознали, осим посредно, преко писаних и усмених дојава и подстицаја Радивоја Микића и гдекоје њихове збирке с посветом и тек једног писамцета, негде затуреног.

О Томиславу Маринковићу си писао, с наклоношћу, у једном групном представљању неколико песника, а потом и у једној забелешци у књизи *Сјмо дана*. Непосредан повод данашњем запису је његова последња књига (*Штја о нама мисле анђели*, 2024) и Змајева награда Матице српске, оглашена пре неколико седмица, чијем уручењу лауреат, због болести, није могао присуствовати. (О нашим болестима, успут речено, недавно си у писму Гојку Ћогу, само упола шаљиво, мудровао како Руси кажу да неће оздравити онај ко се жали, а Италијани, циничнији, да ће нас једном заболети оно што нас никад није заболело, док резигнирани и разборити Монтењ вели како треба да будемо задовољни ако болест и здравље праведно поделе време.)

Не тражећи сад први свој запис о Маринковићу, интониран откривалачком радошћу, застајеш над оним другим, краћим, из *Сјмо дана* (датираним 12. априлом 2016), у којем, у једном маху, парафразом, дочараваш игриву „дескрипцију” којом ове песме сведоче како је подне закратко застало у хладу липе, како се ветар као смушени геометар залеће преко чистине и насумице премерава сањива поља, или како чапља преводи на свој пискави језик мудрости света. Нису ти промакли ни тренуци у којима се Маринковићеве песме замишљено сневеселе, али и с неком тихом храброшћу „насмеју у лице ништавилу”. Закључио си како ти је, ипак, од свих рефлексивних и алузивних вишкова значења „ближи и дражи онај дах земље, воде и растиња, увек транскрибован инвентивном поетском сличицом, по правилу антропоморфном”.

И у новој књизи, дакако, неретко засветли – макар контекст и био сумрачан, без трага оног осмеха „у лице ништавилу” – топао и присан призор сеоског дана и године, попут оног у песми „Тачка”, где лето, анафором пет пута призвано, поетски пребива „у шапату

кедрова”, „у подераној свили предвечерја”, „у ружама на сунцу што / разређује њихову лепљиву крв у жилама”, „у убрзању поподнева”, „у сенци не дужој од женског стопала”, најпоследње и у (не више пиктуралној) „тачки између / мог срца у самоће”.

Превагнуће, ипак, драматичнији и тамнији говор. Јер, како би рекла Исидора, ниједна ситуација се не држи. Или, михизовски речено, не може се проћи мимо *крајњих њишана*. Поиздалека налик Брани Петровићу и његовој путањи од првотне виталистичке до потоње песимистичке фазе, Маринковић у новој књизи – уз данас безмало неизоставна (ауто)поетичка пропитивања – својим мотивско-афективним *скрећанјем унутра* продубљује доживљај света и узвисује домен и домет своје песничке речи до вечних тајни постојања и непостојања, тишине, сна и несанице, болести и смрти, али и љубави, оствариве или неоствариве као „пети елемент који означава / далеку везу човека и вечности”.

И тако, уместо целовитије интерпретације и каквог-таквог закључка, исписујеш за свог евентуалног читаоца тек наговор на читање последње Маринковићеве књиге, која није лишена првошње *љуйкости* његових свагде свежих и игровних поетских слика, али је богатија *драматичким* прозрењима како „живот почиње да мења правац” на путу „уз све окомитије / степенице година”. Али и како, на привилегованом месту, у последњој строфи последње песме, том животу, и општем и своме, као, рецимо, у поезији Христића и Лалића, наш песник казује своје *га*: „Дрозд пева у шуми / као да никада нису постојали / тренуци и раздобља туге, / подвлачећи високим / деоницама гесло / да треба поднети све / и радовати се свему”.

*

„Неисторијско време”, како је Слободан Владушић именовао темпорални и мотивски простор и оквир твојих рефлексивно-поетских записа у књизи *После руба* (2020), могло би проћи и као особни знак догађаја-и-доживљаја опеваних у изразито *лирском* кључу Маринковићеве поезије.

Да, међутим, лирика може имати и *ејско* инспиративно-тематско извориште показује – после Бећковића, Нога и Ненадића – и *Пасја зима* Душка Бабића, објављена 2024. у Источном Новом Сарајеву, песничка збирка на чијем би крају могао стајати именик са неколико десетина херојско-мартирских топонима и антропонима. Нимало случајно, међу најскупљим речима су Србија и Русија, једна до друге, у химнично колико и жалобно интонираним строфама, где је у првој рефрен „Како је лепа Србија” (макар била и

„сирота, сама, дивља”), а у другој, на трагу Блока и Ујевића, „Волимо те” (макар „...спаса ни пута – нигде, / Ни за тебе, ни за нас”).

Има у ових шест циклуса (без „усиљености било које врсте”, како у поговору каже Душко Певуља) и других или друкчијих тема и тоналитета, завичајних, нараштајних и исповедних (попут оног незаборавног стиха „Сам као сонда на месецу” с почетка једног сонета), али се тебе најјаче доимају оне песме са углавном поодавно поетички обеснаженим печатом такозваних *колективних осећања*, овај пут махом оживелих на традицији пре горког неголи бунтовног патриотизма.

Тим поводом, присећаш се, самопрекорно, свог огледа у *Слањању времена* (1983) у којем си с надобудне висине довео у питање критичко „законодавство” Николе Кољевића. Сагласан с његовом смелошћу у преплитању књижевне с ванкњижевном проблематиком, савремене лирике с јуначком епиком, епике с етиком, етике с обрасцима културе, и тако даље, још смелије и далекосежније, а све са неоспоривим и саморазумљивим уверењем да „човек није књижевна појава, већ је књижевност људска ствар”, ипак се ниси сложио с његовим наглашено и безрезервно афирмативним ставом према традицији (која се, по скептичној слутњи другог једног критичара, тако често „из духа открића претвара у дух покрића”), као ни са његовим ставом да је епска перспектива *једини* пут превладавања кошмарне приватности модерне лирске позиције.

Уз ризично упрошћавање овако начете комплексне теме, закључујеш, можда и пребрзо, како би се Никола Кољевић, који је прерано и трагично напустио овај наш невесели свет, обрадовао песничко-поетичком лику Душка Бабића, колико и његовим књижевноисторијским огледима, од којих си, за сада, прочитао само онај, изврсни, о његошевском духу и слову Кочићевог лика и дела. Кад то већ допушта (ауто)биографски законик ових бележака, дописаћеш овде и своје запажање о данас ретком, лепом сагласју песника и научно-педагошког прегаоца какво оличава управо Душко Бабић, са својих досад објављених тринаест књига, дугогодишњим стажом професора и директора београдске Филолошке гимназије, те актуелног управника Српске књижевне задруге и председника Управног одбора Задужбине „Доситеј Обрадовић”.

*

Србија, вољена и лепа, и кад је „сирота, сама, дивља”, проживљава последњих неколико месеци опасну кризу, која те, распамећеног, наводи на двоумице о суштини и смислу ове кризе, као и на још мрачније помисли о *кризи смисла* – јер као да нисмо далеко од општег

слома ѿјомова (Винаверова реч) и *нереда вредносѿи*, како би Бошко Петровић, не без нијансе еуфемизма, именовао оно што други зову распадом вредности, инверзијом вредности или вакуумом вредности.

Прву задихану реченицу следи друга, не мање прегрејана, у којој кипиш од беса на наше декане и ректоре – ове друге на звезданој раздаљини од Унамуна и Владимира Ћоровића – али и на своје колеге, професоре и литерате, који, махом, умишљају некакву подсмешљиву надмоћ над политиком, чак и кад је она, више од себе саме, судбинско питање *ојсѿанка*, с којим се данас, нажалост, олако поиграва и добар део академског подмлатка, не домишљајући се како је, неретко, боље непријатељ добром и како се мењањем кулиса може срушити и само позориште.

Кад све не можеш да изблиза видиш, онда бираш коме да верујеш. Да је на делу побуна богатих и привилегованих, као да те околишно или изричито уверавају неки од упућенијих од тебе, попут Драгољуба Којчића, Владана Петрова, Мирјане Васовић и Нине Кршљанин. Али, као вишедеценијски просветни радник, знаш (и осећаш) поузданије и дубље од њих како је блокада основног, средњег и високог образовања дезоријентисала и готово парализовала више од петнаест годишта и тим нечувеним преседаном и нечијом демонском вољом смишљено *уѿрађеним кваром* заковала и, вероватно на дуг рок, онемогућила колико-толико нормално функционисање глобалног друштвеног и државног система и свих његових подсистема. Камо лепе среће да је ова твоја кукњава тек излив неизлечивог дефетизма једног десперадоса са свагда сумрачним предосећањем будућности!

Такозвана политика отежава повратак књижевним темама. Или га, напротив, управо налаже? Тако ти, рецимо, хајка на Милорада Додика с најавом хапшења и могућног атентата, коју усрдно подгревају Берлин и Беч, призива у сећање неке исказе Иве Андрића и Драгана Великића. Први је, у позним годинама радо боравећи у Словенији, слабо марио за суседну Аустрију и Аустријанце, за које, негде у *Свескама*, каже како је чудно коме смо се то тако дуго покоравали. А други, Великић, у *Бечком роману* (2024), на уста својих јунака, и/или, наратолошки речено, трагом „центра свести” ове романескне творевине, показује како је Аустрија „простор у којем је могућа свака гадост, простор који подноси све осим искренности”, „крематоријум за чисте душе”, где је, посебно, бечка Централна болница „легло корупције”, „клоака суревњивости и лицемерја”. То и такво „неразумно удруживање зла, консензус око зла”, бива тема и теза *Бечког романа*, чији актери различите етничке припадности општи (не)ред ствари и свој удес виде и именују, лајтмотивски, као нешто „типично аустријско”.

Колико знаш, у Великићевом роману око седамдесет одсто представљених збивања има стварну, аутобиографску подлогу. Биће да је сличан случај и са романом *Послије забаве* Стеве Грабовца, којем се напоскон враћаш, а на чијој последњој страници читаш ненасловљену напомену, штампану курзивом: *Поједини сејменџи ове љриче њемељени су на сѣварним дођађајима и личностѣима. Све остало љлог је ауђиорове маѣије и књиђу љреба чѣиђаиѣи као дђјело фикције.*

Сагласан с белешком на стражњој корици из пера рецензенткиње Марије Пејић да је *Послије забаве* „роман о оцу, роман о злочину, роман о породици, роман о пријатељству, роман о одрастању, тотални роман”, ипак овим одређењима дописујеш и налаз да је ова замашна повест и својеврсни роман о роману, с лајтмотивским подсећањем да је и својим извориштем и својом природом приповедање недокучив феномен, вражије плетиво, те да баш „ништа у вези с писањем нису чиста посла”. Као што, рекли бисмо, нису чиста посла ни у везама писања и живљења, толико блиским да се они понекад и „поклапају”, творећи, по речима немачке песникиње Саре Кирш, нешто што је „између осталог, лепо, други пут ужасно, али у целини апсурдно и без духа”.

Издвајајући овај пут из Грабовчевог „тоталног романа” оно што је темељено „на стварним догађајима и личностима”, или, још уже, оно што је по рецензенткињи *злочин* а по песникињи *ужас* и *ајсург*, застаћеш само на неким збивањима с почетка деведесетих у ауторовом завичају. У сувопарно сведеном попису тих збивања могло би се поћи од „мале касарне у Славонском Броду”, где почетком јесени деведесет прве „једва да је било стотинак војника”, које ће неупоредиво моћнија ХВО толико понижавати и злостављати да су они преживели помишљали „како је боље да се никад нису предали”. У Босанском Броду пак „за вријеме усташке окупације” било је „барем девет логора за које се знало”, те ће и нараторов отац преминути „од посљедица пребијања које је доживио у логору”. Врхунац зла, како у фактографској тако и у белетризованој равни приче, представља убијање више од двадесеторо деце и продаја њихових органа, при чему кључни актери монструозног бизниса остају непознати и некажњени. Јер, по речима једног од упућених а беспомоћних истраживача, „тактика уништавања трагова у овим случајевима је беспрекорна”, а „људи који стоје иза свега превише су моћни и богати да би дозволили и најмању грешку”.

И таман кад си наумио да – после читања језивих описа злочина и злочинаца – посегнеш за расправом Милослава Шутића о

„естетици ризичних призора” у Андрићевим романима и приповеткама – у истом јутру (19. јун ’25) налазиш у новинама вест о смрти драгог и умног естетичара, критичара и антологичара, знаног ти из дана ране младости. Неочекивана колико и немила потврда Грабовчеве тврдње да „ништа у вези с писањем нису чиста посла”!

*

Злочине, као и освету једном од злочинаца, Грабовац описује не без андрићевске свести о ризику нарушавања „мере односа естетског и анестетског”, како би рекао Шутић, који, тим поводом, помиње Андрићеву муку с „ризичним призорима” и, посебно, с реакцијом понеког читаоца и критичара на опис набијања на колац сељака Радисава у роману *На Дрини ћуприја*. Доживевши у вези с поменутиим призором „праву, не само стваралачку, већ и егзистенцијалну драму”, Андрић (у разговору с Љ. Јандрићем), признајући да је реч о нечем што је уистину „тешко”, додаје: „Само да знате: нису писци ти који измишљају страву и ужас на овоме свету.” У истом разговору помиње и како је по савету неких пријатеља написао и нешто блажу верзију да би, потом, настала права драма: „Нисам могао ни да спавам ни да једем, па сам остао при своме.” Дакако, није му „било пријатно” кад је, у антикварници, на маргини примерка свог романа, назван „грозним човеком”. Разговор ће се завршити безмало онако како је и почео: „Али, шта ћете, свирепости је било свугде, ја је нисам измислио.”

Док исписујеш ову страницу о злу и свирепости, с њиховим легендарно-архетипским присенком, далекоменним ракетама се дописују Израел и Иран, у Гази хиљаде деце гину од граната и скапавају од глади, жеђи и болештина, на међи Русије и Украјине већ четврту годину букти братски рат, при чему, авај, претежни део света као да се већ помирио с тзв. ескалацијом постојећих сукоба до самог прага новог светског рата. Пресећаш се како је, после оног Другог, Адорно устврдио да после Аушвица (а ми бисмо додали Јасеновац и Пребиловце) нико више неће писати лирику. Колико је добро што се ово предвиђање о крају лирике није обистинило, толико је, и више, болно изневерење наде да се не могу поновити зла налик онима у највећем логору смрти. Да могу, и да се увелико понављају, потврђују како поменута разглашена бојишта и стратишта, тако и свеколика *наџа*, укључујући и Грабовчева, осведочења о зверствима из деведесетих, која као да остају испод радара великих светских осматрачница.

О злу – *натуралном* (*malum physicum*), *моралном* (*malum morale*) и *метафизичком* (*malum metaphysicum*) писали су многи – од

Св. Тихона Задонског, преко Жоржа Батаја и Емила Сиорана, до нашег Андрића и Богољуба Шијаковића. Понеки међу њима, попут Бошка Петровића, чијег су оца убиле усташе, као да долазе до закључка да је злочин неисказив, јер подразумева „убиство” самог језика. Слично осећање немогућности рационалног поимања нечовештва, које паралише свест Петровићевог јунака над големим сремскомитровачким стратиштем (*Певач*, 1979), прожима, усуђујеш се да кажеш, не само сваког читаоца Грабовчевог романа него и наше неизбежно суочење с начелном нерешивошћу загонетке зла и злочина како у књижевним тако у историјским творевинама толиких тумача прошловековног и овековног зловремена.

*

Ево, напославак, уместо резимеа, још једног дигресивног огранка ове ионако лабаво централизоване повести. Или се, ипак, епизоде призивају тешће него што се у овај час чини њиховом бојаљивом аутору?

Читаш, елем, уз поменуте књиге и једно дело у настајању – опсежан рукопис *Суза за свет* Анђе Шушић, одрасле у Гајдобри, као и покојни Милослав Шутић и аутор ових бележака. Место је насељено колонистима из Херцеговине, те је Анђа, ауторка монографије *Гајдобра – наслеђе и савременост* (2019), прегнула да напише и књигу о јамама и другим стратиштима у старом крају, с болним подсећањем и на новоусташка злодела с почетка деведесетих: „Није то било нигде – да се село убије по други пут, да се једном убијени поново убијају, да се костурнице дижу у ваздух.” Било је то у Пребиловцима, где је новоусташко поколење узнастојало „и гробље да се убије” и „споменици да се стрељају”. Уз Пребиловце, које једно јапанско гласило убраја у четири најстрадалнија насеља на свету, Анђа Шушић описује и низ других херцеговачких насеља чији су житељи, свих узраста, у великом броју злостављани, живи спаљивани и бачени у јаме, од којих су неке, иронијом судбине, имале невини и поетични имена, као Голубинка и Јагодњача. Мада недовољно упућен, нагађаш како ће некад неко оном јасеновачком броју од педесет начина убијања придодати и податке о монструозној „оригиналности” усташких зверстава у првотном и „додатном обрачуну” с херцеговачким Србима.

Поред низа питања о коренима и размерама геноцидних побуда и непочинстава, о кобној лаковерности неопозиво осуђених на смрт да ће их спасити њихова невиност, о чудовишној и срамотној политици потоњег ревносног бетонирања јама-и-сећања на никад поуздано непописане жртве, као и толиких других, сродних и

друкчијих историјских, социолошких, антрополошких, психолошких и психопатолошких загонетки, враћаш се теми фаталне људске *нејојмљивости* и *неисказивости* зла и злочина. Наука се узалуд узда у уметност, уметност – ни у шта. Богољуб Шијаковић каже: „Појмовна неухватљивост зла заправо је разлог томе што књижевност успјешније захвата зло него што то чини Теорија.” А онај јунак Петровићевог романа, осведочен како су *убице убијале и сам језик*, док чита веродостојне „изјаве сведока о митровачком клању” осећа се као да „удара главом о зид од речи”, јер те „речи нису казивале ништа о стварном збивању. Оно је стајало неприступачно, оне празне”.

Ако је зло „неприступачно” речима, можда није филмском језику? Такву проверу, међутим, макар у нашем случају, као да увек отежавају и неке вануметничке запреке. Кад је Здравко Шотра (из чије породице су од усташа пострадали многи чланови) снимио филм *Ево наџе дјеце*, међу сународницима нису били ретки приговори да се „превише мота око националних тема”. Морао је да отрпи и изјаву како је његов поменути филм „изазвао рат” и, још изричите, „да није било тог филма, рата не би ни било”!

Вишедеценијска сећања на ратну сирочад из твог разреда и она свежија на „децу без родитељског старања” у Босанском Броду, Грабовчева приповест о никад до краја нерасветљеним околностима убиства двадесеторо деце зарад трговине њиховим органима, вести о хиљадама страдале деце у Гази, управо прочитани замашан рукопис Анђе Шушић о усташким масовним злочинима у Херцеговини, у којима ни деца нису поштеђена – ето и теби самом изненађујућих, непредвиђених а кључних чворишта у овом премишљању о спојеним судовима стварања и стварности, у којима, како се испоставило, попут нерастворљивих угрушака, теме *зла* и *злочина* закречују пут до ума и уметности, до *јојмљивој* и *казивој*.

Пролеће 2025

ЏЕРНАИЛ С. АНАНД

ДИЈАЛЕКТИКА ДУХОВНОСТИ И ЕТИЧКИ ИМПЕРАТИВ

Чим помислимо на духовност, пред очима нам се појављује мудрац који живи на минимуму минимума и позива нас да напустимо овај материјални свет и потражимо блаженство у одрицању и медитацији. Сматра се да су ти људи блиски боговима, као и да знају више од обичних људи и да могу да виде и прошлост и будућност људи.

Реч „духовност”, тј. „спиритуалност”, потиче од латинске речи „спиритус”, што значи „дах” и означава живот. Овај појам се односи на људске мисли и веровања, а не на њихова тела и физичко окружење. Брене Браун, америчка академкиња, дефинише духовност као препознавање и слављење тога да смо сви нераскидиво повезани једни са другима силом која је већа од свих нас и да је наша повезаност са том силом и једних с другима утемељена на љубави и саосећању.

У хиндуизму, духовност је наука о духу. Такође се зове Атман Џнана (самоспознаја). Постоје три начина духовне праксе: њана, пут знања; бхакти, пут преданости; и карма јога, начин несебичног деловања.

Четири принципа духовности у хиндуизму су: Дарма (праведност), Арта (просперитет, економске вредности), Кама (задовољство, љубав, психолошке вредности) и Мокша (ослобођење, духовне вредности, самоспознаја итд.) Дакле, могуће је деловати етички и водити морално исправне животе. Мокша значи спасење из ово-земаљског циклуса живота и смрти, што је могуће само са добром

кармом. Индијска филозофија предвиђа односе, вредности и сврху живота као три стуба духовности.

Наука о духу

Верујем да је истраживање духа оно што је у основи сваког предмета створеног у универзуму. Тај дух уједињује цео космос. Провлачи се кроз сваки предмет и свако биће, живо или неживо. Све има печат створитеља. Ствари које изгледају другачије разликују се само по телима и облицима. У суштини, исти живот, иста струја, исти дух прожима свако биће. Овај дух је бесмртан. Смрт долази по облике које контролише време. Све што је рођено на овој земљи заробљено је у времену. Има одређени живот. Рађа се и онда нестаје. Смрт се односи само на облике. Дух је бесмртан. На тај начин, духовност је наука о бесмртности. Духовност припада бесмртном.

Религија и духовност

Религије покушавају да објасне суштинску стварност. Од њих се очекује да повежу човека са невидљивим силама од горе. Али нажалост, религије су се усредсредиле само на спољашност духа. Религије стављају велики нагласак на то шта носимо, како то носимо, како се понашамо, како се молимо, које речи користимо. Ово су само формална питања. Ако носите све што је у складу са религијом и „изгледате” савршено, све је у реду, чак и ако се препустите моралној искварености. Нажалост, религија је сведена на формални живот и у данашње време се користи да изазове поделе међу човечанством.

Знање насмрам мудрости

Наша цивилизација је изграђена на знању. Сотона је био посебно заинтересован за знање. Зато је навео Адама и Еву да прекрше божанску заповест и да поједу забрањени плод знања. Знање је уништило невиност која је суштински атрибут људског стварања. *Људи су користили знање да униште природу. Знање је довело до империје у којој су мир, срећа и радости отишли на дуги одмор. Блаженство нам је одсушно. Наше пренаглашавање знања је узрок томе.*

Религија и знање су се уротили како би људски род држали подаље од невиности, основе блаженства, среће и радости.

Штавише, богови су сваком бићу доделили одређену суштинску интелигенцију. Ако покушамо да прикупимо више знања, то постаје контрапродуктивно. И као што видимо, наша цивилизација је на врхунцу људског знања. Технологија је помогла човеку на хиљаду начина да живи удобно. Али, упркос свему, срећа измиче човечанству. То је једноставно зато што су људи стекли више знања него што је за њих добро.

Духовнос̃и нас̃ирам знања

Знање дефинише и проучава феномен (физичке способности), док се духовност фокусира на суштинску мудрост иза феномена (унутрашњи дух). Да бисмо разумели реалност феномена, знање није довољно. Потребна нам је мудрост да протумачимо природу ствари.

Разлике не мењају ниш̃и̃а

Духовност проучава феномен изнутра и доводи човека до спознаје да разлике не мењају ништа. У суштини, постоји јединствен универзум, а различитости само обогаћују његово емоционално ткиво. Различити смо, али ова разлика не мења ништа. Послани смо овде да схватимо ово уједињење између нашег малог сопства и свих осталих сопстава, као и уједињење са космосом који носи трагове Његовог присуства у сваком облику.

Духовна мафија (духовне вође, „бабе”)

Преовлађујућа идеја да су кађење и жигосање повезани са духовношћу довела је до стварања духовне мафије корпоративних „баба” који верују у акумулацију материјалних добара света. Они се упуштају у скупљање богатства и моћи и обмањују милионе лажним обећањима о „блаженству”. Људи не могу бити благословени речима ових „лажњака”. Да, могуће је наићи на све врсте злочина учињених под плаштом религиозности.

Врх леденої бреїа

Живот са којим се ми сусрећемо је врх леденог брега. Религије се баве овим врхом, док духовност подразумева ледени брег, који ја називам Животним брегом.

Од религије до космичке хармоније

Духовност се односи на слободу духа, док је религиозност активност брендирања. Људи иду до те мере да оне који немају исто веровање називају јеретичима. Религија је поредак који смешта наш начин размишљања у калуп. Колико слободе има вода када уђе у тунел? Религије су тунели који чине да живот тече по одређеном режиму, али колико њих је прешло на небо је ствар нагађања.

У сивари, оно што је потребно су људи који су у хармонији са космичким силама. А то је могуће само кроз духовност.

Златни прах

Духовност је златни прах који се посипа по предметима природе, тако да зраче сјајем божанскости. *Религиозан човек се моли за сопствено племе, а духовник се моли за све, а то укључује живошине, птице, воде, вејрове и љанине.*

Религиониста ради на спасењу човечанства, а спиритуалиста узима у обзир животне системе који подржавају живот. Како се подржава људски живот? Очигледно биљкама, животињама, птицама, ветровима и водама. Зар не би требало да се молимо за њих? То би разумео само заљубљеник у духовност.

Одрицање и духовни активизам

Духовност није вера одмећеника. Духовност је наука о вођењу живота на складан начин, превазилажењу граница и најчистијих верских додела и џенеричких додела свећа. То је вера која под једним кровом окуља све створено и ирешира свакога с љубављу. Нема иросора за мржњу и неповерење. Као сиријуалисти, морамо да водимо напред племе најбољих људи који верују у космичку радост. Духовност не лежи у напуштању овој формалној свећи и огласку на обалу реке да бисмо се иреусили побожним моливама, већ у укључивању у свет и у схватању наших дужности, у њиховом извршавању са стразићу да бисмо на крају враћили Мајци природи оно што смо од ње добили. У суштини, то је реализација људске дужности. Бежање од дужности, одрицање, кађење и житошање је иорешно. Сиријуалиста схвата своју дужност према себи, својој породици, као и већој породици, „Васудхаива Кушумбакам” (свет је једна породица), која обухвата све живе и неживе облике постојања.

Одвојеност

Према Господу Кришни, човек мора да спозна стање одвојености, јер свако деловање има негативне последице и човек бива заробљен. Он мора да трпи последице својих поступака. Ово је сјајна филозофија јер човека чини одговорним за своје поступке. Ако људи пате, ми то врло често приписујемо анђелима. Бог у томе нема никакву улогу. Како те отац, који је добар, може казнити?

Такође треба схватити да нас богови помно прате. Милиони се нађу у невољи. Оптужујемо богове. То није поштено. Човек пати због сопствених погрешних одлука. Бог је као „GPS”. Он је водич, на вама је да ли ћете прихватити космички савет или ћете сами себи исцртати пут. Људска воља има ограничену улогу, јер људска судбина контролише све.

Судбина

По мом мишљењу, судбина није нешто што човеку долази споља нити је она човеку наметнута од божанских сила. *Човека контролишу његови постојећици, а судбина је збир његових сопствених постојећака у којима је он заробљен. Може га избацити само одвојено деловање, чији коначан исход није у рукама људи. То је универзум који следи принцип узрока и последице.*

Како изродити обичну масу?

У својој страсти према сопству, они се удаљавају од својих одговорности као космогени?

1. Пад из невиности у незнање

Ако одрасла особа нема појма о свом односу са стварима које јој пружају подршку и жели да уништи системе који јој омогућавају живот, то значи да јој недостаје *мудрости* која би јој могла пружити просветљење. Знање је уништило нашу невиност и испунило нас незнањем како не бисмо видели оно што је очигледно. Сада нам прети „VI”, врхунска варијанта знања. Губитак невиности била је трагедија за човечанство.

2. Дрво мудрости: етичка абецеда

Уместо Дрвета знања, морамо да уведемо идеју о Дрвету мудрости. Међународна академија за етику верује да бисмо за тако нешто

морали поново да изградимо абечеду. Нека Б значи баланс, Е етика, Р разумевање, С свемогућ и тако даље.

Духовни и етички империјиви иду заједно. Морамо да удаљимо људски животи од религиозних најада беса и да поново фокусирамо човекове приоритете на духовну географију људске душе. Ми нисмо појединци, ми смо целина. Хајде да се понашамо као драго камење, а не као сирашетеми.¹

Поносан сам што сам појединац
Који има душу.
Али нисам сам,
Ја припадам целини.

Ја сам врх
Брега живота великога
Који у заседи чека
Да испише величанствену судбину.

Ја сам потомак бога
Морам бити велики,
Колико год био мудар,
Другачији не могу бити.

Не могу се одрећи
дужности своје,
Окренути се планинама,
Себичном спасењу стремити.

Ја сам део Златног праха
И блистава јутарња роса
Космички грађанин
Љубитељ етеричне мешавине.

Превела с енглеског
Персида Бошковић

¹ Непреводива игра речи.

МАРИЈЕТА ВУЈИЧИЋ

БЛУЗ, У ЦРНОМ

Сећање на Петра Милошевића (1952–2021)

Није лако одредити ни почетак нашег пријатељства.

Сви смо га звали једноставно: Перо. Перин отац, Миленко Милошевић, био је заменик директора наше гимназије у Будимпешти, где сам и сама матурирала, и која се још у оно време звала Српскохрватска гимназија, на често опеваном Тргу ружа.

Када сам на задњој години години студија испунила обавезно хоспитовање у тој нашој гимназији, Перо је седео у клупи као неконвенционални гимназијалац. Његов тинејџерски бунтовнички дух је био сасвим природна ствар крајем шездесетих година. То је у Мађарској било време када је са закашњењем стигла авангардна литература, као и филмови новог таласа из западне културне сфере.

Године гимназијске остављају код свакога упечатљив траг, али је дух нашег *alma mater*-а, у центру града на Тргу ружа, био различит од свих других школа. Не само као лепо обликована зграда из доба класицизма (у 19. веку у њој је основана учитељска школа). Као мањинска гимназија за све Јужне Словене у Мађарској, ово место је значило неко заједништво за омладину која је дошла из разних крајева земље, задржавајући ипак све своје особитости и индивидуалност. Наши професори су такође посебне личности, које је Перо опевао касније у свом духовитом, саркастичном мјузиклу под насловом *Авала експрес...* Тај мјузикл, по мом убеђењу, заиста је јединствен у обележавању важне епохе не само наше генерације која је тада одрасла него и у историји те наше будимпештанске гимназије.

Када је Перо завршио студије на факултету, срели смо се по питању превода савремене књижевности, а био је убрзо запажен и као талентовани критичар, који пише на српском и на мађарском језику подједнако. Своје публикације је послао и у месечни часопис за светску књижевност, у време када сам ја постала уредник рубрике тог часописа (*Nagyvilág*), средином седамдесетих година.

Мој супруг Стојан је увек радо укључивао Перу у разне књижевне манифестације, позивао га је на приредбе како би ступио на сцену на културним догађајима, или се изразио својим есејима на другим форумима. А наравно дружили смо се и приватно, у породичним оквирима.

Пратећи његову каријеру, радили смо у заједничком ангажману у тој „мостоградњи”, колегијално и пријатељски. А Стојан и Перо су се разумели и у недоречености, није сметала та мала генерацијска разлика.

Печат ове оданости одражава се и у Периној делатности. Леп је пример за ово *Вујичић-блуз*, његово сценско дело вештом и духовитом драматургијом сачињено од Стојанове поезије, а музичка адаптација је од талентованог музичара Мирка Милошевића, Периног сина. Уметнички дух браће Вујичић – Тихомира и Стојана – из необичног, оригиналног посматрачког угла аутора и редитеља Петра Милошевића драматично је оживео у извођењу Српског позоришта, и остаће незаборављен.

За мене је било посебно дирљиво да је цела прича овог *блуза* уоквирена са два лична предмета, а то су Тихомирове наочаре за сунце и Стојанов чувени црни шешир. Тихомирове заборављене наочаре је он нашао негде, док сам тај црни, елегантни шешир широког обода поклонила Пери после Стојанове смрти, заједно са једним његовим наливпером. Перо је волео да користи ово наливперо, док је емблематични шешир постао сценски реквизит – нажалост, нисам видела да га је Перо икада носио...

Сарадња Стојана и Пери, по мојој оцени, понајвише је отеловљена током уређивања периодике *Невен*, који је по Стојановој иницијативи наново оживљен 1982. године. Касније је он сам постао главни уредник *Невена*, и када се погледају годишта, верујем да ни најпробирљивији уредник у струци не би нашао никакав приговор: сваки је број вредан, важан, изврстан.

После Стојанове смрти остали смо у колегијалној и пријатељској вези. Било је увек забавно евоцирати дух Лазе Костића, који је станао у једном од раскошних – али нажалост данас већ непостојећих – хотела на пештанској обали Дунава, или водити дијалог о томе где је песник Лаза у Венецији куповао себи елегантне

свилене кравате, шетајући међу излизаним зидовима, онако успут, док је писао своју чувену песму...

Неколико месеци пре смрти Перо је написао озбиљну студију о Стојану, за зборник радова о мађарско-српским везама (тај зборник ускоро треба да се појави у Новом Саду).

А волели смо да се нашалимо и током наше мејл преписке у стилу Милоша Црњанског, поводом Периних или других књига. Радо сам му износила своје мишљење о његовим књигама, а сама сам му радо слала неке своје текстове, очекујући његову критику.

Остали су неки планови за заједнички рад, на пример припрема за штампу зборника Стојанових студија и преосталих рукописа. Тужно је да се та сарадња трагично прекинула.

Пошто је за мене од његових прозних дела можда најдуховитији *Трик роман*, могла бих сада да се опростим од њега у том духу: „Можда се ти веселиш тамо, где си сада, пиле моје, али да си нас оставио свирепо, то баш није лепо од тебе...”

СПИСИ С ОБЕ ОБАЛЕ: НАД ПРЕПИСКОМ ПРОТЕКЛОГ ВРЕМЕНА

Миљивој Ненин, *С обе обале: огледи, прикази, цртице*, СКД „Просвјета”,
Загреб 2024

Концем прошле календарске године академик Миљивој Ненин (Лок, Шајкашка, 1956) објавио је, у едицији „Мала плава библиотека” и издању Српског културног друштва „Просвјета” у Загребу, нову књигу, насловљену *С обе обале*. Тематизујући, с преписком као основном потком приче, историјску стварност чврсте утемељености и вишевековног постојања српске књижевности на данас страним а територијално најближим географијама, те везе и односе српских и хрватских књижевника, књижевности и култура у претходна два века, аутор успева да донесе мноштво скрајнутих сторија, пренебрегнутих детаља и заборављених истина.

Причајући занимљиву, историјски одлежану причу, две никада даље обале цењени књижевни историчар успео је да повеже централним током њихових, некада, јаких и константних, широкопроточних и вишесмерних веза. Вођен књижевним, потврђеним и провереним вредностима као мерилима квалитета, непомогнут и немотивисан интересним белосветским фондовима, који неискрено, за своје тренутне интересе, подгревају превреле фабуле пропалих идеја и политика, Ненин трезвено сагледава прошлост и оставља чињеницама да буду учитељице живота. Подухвати овога типа заиста, у данашње доба, у најмању руку, заслужују и *zavrjeđuju* барем стручну читалачку пажњу и подршку. Тренутна рецепција ове књиге, с друге стране, сведочи о општој небризи и за овакав приступ, и за овакав третман некадашњег заједничког наслеђа. Наиме, пола године је протекло, а тек једна библиотека у Србији поседује уникатан примерак ових одабраних огледа, приказа и цртица, који, при томе, не сме да напушта простор матичне читаонице. У земљи у којој је дело публиковано ситуација је, срећом, двоструко боља, и дупли број егземплара налази се на полицама хрватских библиотека: један од њих чека у *spremištu arhivskih primjeraka*, а други у *zatvorenom spremištu*

Националне и свеучилишне књижнице у Загребу. У намери да и побољшам и *prospješim*, ничим незаслужен, положај и третман овога сваке хвале вреднога дела, латио сам се иницијално и писања кратког водича кроз његове три целине и двадесет и четири поглавља.

Од самог почетка ове књиге, Миливој Ненин заводи читаоце својом непретенциозном ученошћу и врхунским хумором који вреба и из, на први поглед, најопаснијих ситуација. Као несумњиво ванредан познавалац свих стаза и богаза на своме путу, све оно чему се, с правом и од срца, можемо насмејати, он не избегава да истакне, разобличавајући и неке одглумљене величине и *hinjene vrijednosti*. Наводећи како је Матош за Јанка Веселиновића и Стјепана Митрова Љубишу гномски закључио да „Остали пишу, ови причају”, и сам Миливој Ненин, ученим а лако проходним стилем, одмереним реченицама, мирним тоном и уз осмејак на крају усана, кроз целу књигу прича приче у својим текстовима, на тај начин држећи читаоца константно будним и заинтересованим за наредни пасус. Смештајући фактографију увек у контекст, он не претрпава цитатним илустрацијама садржаје свога казивања, водивши нас, разложно и концизно, до промишљених закључака. Када, у уводној реченици трећег текста, одабере да напише „Прича под насловом Милан Савић и Симо Матавуљ [...] не може се испричати”, он причу ставља, андрићевски, изнад писања, свестан да пажња читаоца лежи управо у том детаљу у којем он осећа искреност приповедача и емотивну инволвираност у сваки рукавац казаног. Истичући, елегантно и господски – за разлику од моје следеће речи – нонсенс Михаела Мартенса да „Андрић није био мајстор за уводне реченице”, Ненин нам отвара очи управо ка својој маестралности на овом пољу, јер не постоји српски научник који занимљивије од шајкашког причописца започиње своје текстове. Они који су имали срећу да им он буде и професор, сигуран сам да ће потврдити мој став да, у нашој култури, у овом веку, не постоји човек који говори тише а казује више од Миливоја Ненина.

Памтљиве и поучне истакнуте занимљивости и *čudnovatosti* такође чине ову књигу, као и све претходне истога аутора, пријемчивим штивом. Сазнаћемо и упамтити да су се Матош и Милета Јакшић упознали преко писма, те како је аутор првог хрватског сонета ћирилицом *prosio* за помоћ с ове стране реке, добивши за прилог хонорар већи од месечне плате. Шајкашки језикотворно, Ненин истиче, костихевски, и „пеге на односима” славних књижевника, Антуна Густава и нашег Јанка, те сведочи о најчистијем односу и историји пријатељства Мице и Лазиног *Шиме, чеда возљубљеног*. Велику медаковићевску тему Загреба у српској књижевности и култури Ненин обрађује на најбољим примерима. За почетак, Лазу Костића, са опасног терена нагађања, детектујући касније непогрешиво и корен неспоразума који је довео до сукоба са Змајем, писац доводи у стварност у којој га је *Србобран* (у Аграму

svojedobno nazočan лист, а не бачки Сентомаш) коштао универзитетске каријере. Потом, по други пут, као Марка Краљевића међу Србе, доводи Милана Кашанина у главни град Хрватске, дајући данас невероватну слику Загреба у време Првог светског рата, који је тада био, после Крфа, најважнији град за српску књижевност. Атмосферу у којој се, упркос свему, поприлично слободно живело и стварало, те осећало делом веће целине, Ненин истиче одабиром једне, у овом веку, оксиморонске конструкције Милана Кашанина, који износи своје захтеве од „наше хрватске књижевности”: данас нам ово звучи, каже писац, „као *Ћорки ђољубац*”. Након тога, следи најбоља *Одбрана књижевности* у *Књижевном Јују*, и то не делима Исидоре Секулић, *Берзелезом* или *Ex Ponto*-м, *Ајошеозом* Милоша Црњанског, Ђоровићевим сећањима или песмама Тина Ујевића и Анице Савић, већ ставом и односом према књижевним делима, те откривеном бојом књижевне критике, коју је на својој палети замешао и свима суптилно наметнуо нико други до касније вазда мудроћуљиви Иво Андрић. Једно по свему и *розге* необично присуство у часопису, какво је било оно Светозара Ђоровића у *Књижевном Јују*, истиче Ненин као уникат и у светским размерама, пишући како је Бранко Машић постхумно написао негативну критику романа *У хелијама*, најавивши тај текст у читуљи његовог аутора! И стогодишњицу једног писма, онога које је, из Иланче, 1919, Милош Црњански упутио управо поменутом Машићу у Загреб, Ненин обележава, детектујући његов значај који сеже и даље од, за мене барем, антологијске реченице која опцрта свакодневицу писца у завичају, у којој потоњи песник, романописац и дипломата, очекујући, ипак, много од дана који долазе, каже: „Zasad ja sadim lukas i čitam Omira”. Прича о необичном уласку Црњанског у српску књижевност, као и припреме за прелазак часописа у нову престоницу нове државе Јужних Словена, објашњени су детаљно у тексту, из којег издвајамо још и Ненинову минијатуру на петопарцу из једне фусноте, у којој каже: „Са писањем је као са фудбалом: трудите се да што мање грешите, а да притом исправљате и туђе грешке. Али, понекад, *немајте дан*.” О даљем присуству Црњанског у Загребу, те коју је и чију књигу донео и тамо поклонио Андрићу, Ненин пише и поводом доследности и још понечага, истичући и послератну Милошеву (како би Михиз, с правом, волео да га најзад називамо) меру за хонорар: *истио као и Андрићу*, али и важност и значај хрватске почасту у виду лексикона посвећеног Марину Држићу, какав, по свему, заслужује, са ове обале, и Андрић.

Наредна целина у овој књизи су прикази књига које тематизују ауторе и писце с обе обале, а које је Миливој Ненин објављивао од 1988. до 2022. године. На почетку долази *Књија о Орфелину*, која је по свему и књига о њеном аутору, и великом приказивачу и свима нама тако драгом Лази Чурчићу, коју је 2002. приредио непревазиђени вуковарски орфелинолог Боривој Чалић, а на концу стиже хируршки прецизно, а центлменски

пристојно вивисецирање – ја тврдим, без позитивне конотације аугментатива – књижурина и литерарног споменика неразумевању, насловљеног *Ivo Andrić, jedan evropski život* Михаела Мартенса. Из свих с пажњом прочитаних и знањем представљених књига, Ненин издваја најбоље и највредније, упућујући и на оно што су, мање или више вешто, аутори сакрили између редова или, понекад, с предумишљајем или без њега, пропустили да закључе, повежу и разјасне.

Од петпарачког летка о Матавуљевој смрти, преко званичних лекарских налаза и аутоцитата због потребе разјашњења личнога имена, *Дојуне и ђрејиска* посвећени издању треће књиге преписке Лазе Костића, текст су у којем, искрено и научнопопуларно, Миливој Ненин бриљира на свакој страници. Јулча Паланачка као претеча свих безбедносних система, реч *ојџич* као лингвистичка вододелница, новчано наплаћени сукоб Мађаша Михелича, мађарског краљевског поштара из Сомбора, са Костићевим псом Лолом – у Даљу је Лола, неизоставно, керуша: имали смо, и у сокаку и у авлији, више истоимених узорака, оп. С. О. – сликају и Лазу и аутора приказа као истински ведре људе и прворазредне хумористе, који ни у једној ситуацији неће пропустити прилику да насмеју ни себе, ни друге. Такође, с друге стране, *Одбрану Лазе Костића* као преводиоца, песника, језикословца и језикотворца, од нападача, бранилаца и површних читалаца, коју је Светозар Петровић предузео у својој књизи из 2010. године, приказивач фишкалски убедљиво заступа и пред поротом потврђује.

И Тинов повратак у Београд, град који га је размазио, и одлазак из њега као спас за Тина као писца, представљен је на примеру књиге Недељка Јешића из 2009. године. Случај *Биографије без мрље*, једног „Хрвата у Србији, Србина у Хрватској”, ког Црњански вечно чува у стиху „Мој Сибе полудели”, открива писца и сликара Миличића у узбудљивом, пионирском штиву, биографском есеју који се чита као занимљив роман који је Јосип Лешић објавио у последњој сарајевској предатној години. И у *Тренуцима озарења* настао је успешан приказ једне књиге Гвида Тартаље која се, још од приређивачког наслова *Прејиска са Црњанским, Аутиобиографске белешке* опирала опису, иако је кресе смисао за детаљ, лепо и анегдотско, због чега се лако и са уживањем чита. Ту је и Десничин прв писања, који открива Јован Радуловић у књизи *Дјело настјаје даље од иисаћеј сјола* из 2005, као и ванредно занимљива *Прећујкивања Свејозара Пејровића у Дневнику из Индије*, у којем видимо пишчев лик и биографију, али и Ненинову детекцију рационалних убода, те у пракси остварену племениту потребу да се аутору као уздарје врати вансеријска реченица написана о другом. Наиме, цитирајући Петровићев став о Сретену Марићу из 1983. године, Ненин дефинише и овог ствараоца и његов рад одредницом „интелектуално беспријекорно поштен”.

Мрко, *окрућно и неумољиво*, како је Игор Мандић портретисао Крлежу у својој књизи *Збојом, грађи Крлежа* из 1988. године, Миливој Ненин крсти свој текст и разјашњава Мандићев угао гледања на овог аутора не као на писца него као на институцију, са којом опроштај не значи растанак од списатеља, него од папе једне жалосне књижевне политике. Читао је и представио Ненин, с љубављу и пажњом, и *Прейиску Свејџозара Пејџровића* из 2014. године, те истакао важност његовог доласка у Нови Сад, али и повукао неуочену паралелу о опором и помало горком хумору овог „човека са мером у свему”, који цењени професор дели са зачетником нашег реализма Јаковом Игњатовићем. Несвакидашња духовитост ишчитана је и из *Писама, сусрејћа и тирајова* Милана Кашанина, које је приредила Зорица Хацић 2021, а у којој највећи барањски Србин сија као мисионар и пример несебичности, којем се нисмо, ни у ком погледу, довољно одужили. Затим, у *Првом веку Душка Радовића*, видимо писца који је годинама будио Београд, а који се као писац пробудио у Загребу, у којем је, 1949. године, у хотелу Еспланада, почео да верује да би могао да пише песме, написавши *Био једном један лав, Писмо за ловца и Да ли ми верујеш*. За крај остаје поменути час анатомије, у којем већ јасно одабрани наслов *Рај се не омакне* сведочи о, усудићу се да кажем, потпуној неспремности аутора Михаела Мартенса да изађе на крај са одабраном темом и епохом којом се, из свог стереотипног угла, бавио у свом неуспелом покушају разумевања дана и дела Иве Андрића, те контекста који их је обликовао и одредио.

У *Црњицама*, последњем поглављу ове књиге, Миливој Ненин доноси *Писмо уреднику о немоћности да се напише њекст о Крлежи*, које заснива на једном прозаичном примеру: „Ласић пише о неком голу-бијем паприкашу од којег је Крлежа покварио стомак – а не пише ни реч о полемици Крлеже са Црњанским”, због чега ни он, поентирајући ефектно, није у стању да у његовом делу „разлучи чињенице првог од чињеница другог реда”. Напоследку, Миливоја Ненина као бескомпромисног браниоца истине видимо у тексту интригантног наслова *ПМ – српској омладини*, у којем се, силином шута Петра Никезића, обарају по свему излишне хиперболизације које је, променом друштвеног уређења и политичких прилика, као инстант-релевантне одједном заступао Петар Милосављевић, откривши „тајну идентитета” и ни од кога несакриван и у књигама већ познат лик Мијата Црнка, деде Бошка Петровића и Змајевог пријатеља, као превасходно припадника хрватског народа. Ненаписана Ненинова пародија *Над једном и њо бабом Бошка Пејџровића*, која за тему има потенцијална идентитетска истраживања пишчевог женског родослова, остварује се већ у врхунској минијатури која објашњава да се такво поароовско предузеће умногоме отежава и усложњава чињеницом да бабе имају тенденцију да кроз живот мењају презимена.

Зазивајући у чамцу лик најславнијег српског нововековног песника с обале Драве, Ђорђа Нешића, аутор књигу закључује записом *О овој књизи, Мало о наслову, а више о поднаслову*, истичући да није, ипак, успео да је прецизно поднаслови, јер „Од наслова више нико ништа не очекује”. Након виšekратног читања и уживања у овим огледима, а настојећи да вишедеценијску и прекодвадесетоструку Ненинову јединствену праксу насловљавања књига речима на слово С испоштујем у потпуности, слободан сам да понудим, као прво потенцијално решење овог проблема, кратку допуну наслова, *Сјиси с обе обале*, која поништава потребу поднаслова. За тражени текст испод на корицама портретисаног панонског Хароновог чамције имам и водоточно-непропусну поднасловну разјасницу *Над њрејиском њројеклој времена*. Обе их стављам као пуно име свог приказа, с намером да одатле оду у номенклатуру неког наредног издања ове књиге, што би ми омогућило и да, барем делимично, вратим властити дуг из времена појављивања овог дела, када сам за своју књигу, као наслов, преоденуо и преотео речити поднаслов једне банатске књиге Миливоја Ненина.

Др Срђан В. ОРСИЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
srdjan.orsic@ff.uns.ac.rs

ТИХИ ОБРТ ЂОРЂА МАТИЋА

Ђорђе Матић, *Нове и изабране њјесме*, Космос, Београд 2024

Однос према *јуџословенском* (и свим дерогативним или панегиричким дериватима који се даду извести из ове основе) можда је најстрашнија отворена рана у свим „постјугословенским” културама које још увек траже однос према овој епизоди у два наставка. Постављање према овом питању је неретко сводљиво на резигнирано инвентарисање некадашњих индустријских гиганата и носталгично евоцирање (не)доживљених летовања (те се из тога на најбољи начин читава потрошачка беспарица савременог доба), а догађа се и (или) радикално негирање *јуџословенској искусиња* као демонског искушења различитим ентитетима. Напоследку, оно је и једно центлменско гурање под тепих и прећуткивање *неџријајине* теме (под изговором недовољности или немогућности академске дистанце за коју наука још увек није открила формулу). Аутор који се прими ове теме (независно од тога колико јој простора даје) суочиће се са кла-

сификаторским очекивањима која ће, посредно или нехотице, вредновати и његово писање.

У новој књизи песама која је конципирана као „изабране и нове” (самим тим и ослобођена циклусног структурирања), песник Ђорђе Матић доноси освежење (и) по овом питању, пре свега јер (наставља да) мења концепт односа према прошлости позиционирајући се довољно далеко од фовистичког, гобленског погледа на младост и прва а сурова животна искуства обележена склањањем од рата. Матићева поезија је – бар је то резултат нашег читања – истраживање ужаса који осећа субјект заробљен у нијансирање сивила, а са јасним сећањем на колорит. Књига не делује као концепт засебан, већ можда као још један изданак у поетици и интересовањима јасно представљеним у осталим Матићевим делањима и делима, од *Лексикона YU митологије* (где је један од уредника), до романа и књига поезије које говоре о субјекту у великој мери одређеном дистинкцијама поништеним од стране остатка света (не случајно са инвоцирањем Бродског у насловљавању романа *Никољкуга с љубављу*). Ово је важно имати у виду јер, видећемо, Матић није аутор ексцеса и експеримента, и далеко више оставља утисак ствараоца који константно продубљује и истражује раван одређену до сада оцртаним правцима, са поетским субјектом у виду интелектуалца који се бори да са рефлексивног уздигнућа гледа на стварност, али и да овлада изузетно јаким осећајношћу.

Матић своје егзодусно доживљавање света (успешно се дистанцирајући од вулгарности коју са собом неминовно носи дневнополитичка деноминација стварности и дан-данас) наговештава већ првом песмом, „Инцидент”: „Док крих се у старом Риму / Срца пуна, мада бјежах од ратне сјене / Видјех Римљанина / Како гледа право у мене. // [...] / Насмијеших му се, али он испружи прст / ка мени, и викне ми: *chavo*.” (7). Као својевремено Кањош Мацедоновић, дакле, ни Матић не може да у туђини не буде *роб*. Искуство немаштине и странствовања даље представља суптилно: „мотане цигарете (још учим како се праве)” и: „Открије ми се сваки пут да немамо довољно ријечи, / никад их нисмо имали / па се помажем другим језиком, у треће, / ударам упразно, машем рукама по зраку” („Први дани”, 9). Треба, затим, приметити како Матић избегава замку да његов субјект читамо као „одушевљеника туђим”, али и „намћорастог провинцијалца”, када говори о амстердамском „Краљевском музеју”, подвлачећи да је Ван Гога већ видео као „ноћ над Горским Котаром”, Бројгела као „кирвај у Великој Горици у новембру” (12), али да му је непозната Рембрантова *Ноћна слика*, „без обзира на Арсена” (13). Овде Матић мисли на одличну Дедићеву песму „Моцартова година 1991” са једног од можда најмрачнијих албума песника *Брода у боци*, насловљеног *Тихи обрћ* (1993). Дедић чини управо супротно Матићу, јер стварност која му је неразумљива покушава да представи кроз Пикасову *Гернику*,

Дирерове *Јахаче айокалийсе* и поменути *Ноћну сѝражу*. Дедић у првој строфи каже: „С мртвих кула и звоника задње уре бат / Зар ће војник на војника, и на брата брат? / Око куће, испред врата / *Ноћна сѝража* од Рембранта”. Матић, опет, говори посматрајући слике и супротстављајући им стварност којој је Дедић за време рата био непосредно ближе, и он пише: „Група под оружјем два градска капетана / окупљена у узнемиреној ноћи / као да каже: ’како теби – тако и мени, / па како нам буде!’, / и ту је да брани све људе унутар зидова // све људе” (13).¹

Чињеницу да различити страни службеници не умеју да изговоре и прочитају његово име, у песми „Немам више једно име” користи не да искаже своју огорченост (налик на ону коју доживи човек с ових простора када објашњава разлику између Србије, Сибира и Сирије), већ да адекватно ослика свој положај и неприпадање њега, таквог, са тим „једним именом”, у друге културе, где пристаје на *варијанџе*, „да буде мало у сигурном / да се и на њега спусти мека рука / док мало не ојача” (17), док – вратимо се Мацедоновићу – окренувши се сећању на Венецију продубљује: „Венеција је стара баба / код које моја сусједа чисти” (23), развијајући даље слику у аутобус пун печалбарки: „У аутобусу жене, Морлацке, Шћавунке и Мусулманке, / и Српкиње // [...] // гледају кроз прозор / пластичне жакље, колумбо цигарете, Глобус, упаљачи, хр-динари / шмрцају / блеји послушно наше благо” (24). И овде, Ђорђе Матић ставља акценат на искривљавање имена као нечега што је суштински понижавајуће за оне који су већ понижени тиме што са *diplomen* морају да иду и негују *бабе* пет дана недељно, у Венецију у којој ће увек остати *сћаво*. Проласком година, Матићев субјект не доживљава промену, само развија нарочит облик цинизма или горчине, што осетимо у „Божихној”: „Никад ми звук од тамо не треба овдје / више него уз ове дане // и ја – вјерник музике / промијеним се: / пред овом Бачовом кантатом, / контра раскоши германске клавијатуре / од које ми је у сјеверној ноћи мрзло око срца, / призивам грлени сељачки глас-двоглас” (30), претварајући се до краја песме у мицићевског варвара „узорно, малоазијски” (31). Аутор тему даље развија и у „Подјели”, „Молитви Балканца”, „Носталгији за будућношћу”, подвлачећи жељу за имањем сопственог мира и темпа који *они* не диктирају *нама*, чиме цело посматрање света екс-југословенског поставља у оквиру сећања на једну могућност функционисања у небогатој, али ипак – делује – слободи.

¹ Само за анализу додирова ових двеју песама требало би издвојити посебан простор, како би се темељно истражили сви механизми којима Матић крајње суптилно и ефектно говори о природи рата од којег се склања, као и о томе да неки људи нису довољно људи да би их се бранило *унуџар зидина*, што потенцира и Дедић, престрашен пред грађанским ратом. Ово издвајамо у фусноту као посебно наглашавање разгранатости Матићевог стила, склоног интертексту, (ауто)иронији, алузији, парафрази, гротески...

Неслобода, с друге стране, у Матићевом песништву се огледа кроз ненаметљиву али слојевиту гротеску. У „Дневнику уживаоца”, говорећи о узимању опијата – почевши од славонске деце која су данима спавала од *чаја од мака* док су старији радили у пољу, преко Бодлера, Бероуза, Црњанског, Тина, Боре Станковића (и других), до Кинеске четврти – Матић пише: „Скупљамо паре на хрпу, брзо, док нас још није кроз блатно двориште / потјерао *cold turkey*: ’ладна пура, / и два Турчина, пандура / најјебаће нам се опет мајке кад нас у’вате – / набиће нас на пендрек / јер смо опет доћи од њих / и након петсто година, / низ поље тулипана, лала и мака, иду бабо / Сејмени / и твога сина / пуног џанка / тјерају” (56). Ови стихови сведоче, можда најбоље, о песниковом јасном издвајању из поетске маспродукције чија је главна одлика рачунање на *чињеницу* искуства као поетску вредност (несумњиво наслеђе *нове уметничке Ѣраксе*) или говор (о) појмовима, симболима и песничком искуству којима се није дорасло. Матић овом песмом не демонстрира само своју *начињаност* (савремено песништво се нимало не уздржава од разметања сопственим читалачким искуством, имајући пак потенције да га доведе само до нивоа слабијег поређења или контраста), већ оживљава кроз *чињеницу* да је оно на њега деловало; он не стаје на *чињеници* да су групу младића из Кинеске четврти, са наркотицима у рукама, могли потерати полицајци пореклом из Турске, већ то подиже на ниво гротеског пада једне културе која поново мора да се уклања пред потомцима османлијским, али овај пут на туђем тлу, и то не као Марко који три дана бежи од сејмена (што сугерише да је нешто *тадно* учинио у народној песми), већ као обични *џанки* коме не прети *колац* него *Ѣендрек*. Додајмо томе и игру на више језика (*turkey* – Турска, *cold turkey* – идиом за нагли престанак коришћења опијата), где се комбинују овдашње искуство са Турцима (у прошлости) са песниковим свакодневљем, а кроз измену идиома трећег језика као посредничког – у четвртој земљи. Само овај строфоид може поуздано да сведочи о песничком умећу Ђорђа Матића, а у ово ће се читалац уверити и кроз поеме попут „In Tugannos”, посвећене Гаврилу Принципу на стогодишњицу атентата, затим песме као што су „Носталгија за будућношћу II”, „11. јун 2010.”, „Сонет”, а свакако и „Lingua ignota”, која несумњиво носи нешто аутопоетичког или аутобиографског (уколико се ова два и могу раздвајати), а где Матић књигу закључује говорећи о Галилеју: „*Sidereus Nuncius* (1610.), или: / *Мјесечев Ѣласник* / написан на језику универза / читала је сва учена Еуропа. // Па ипак је Галилео Галилеј / све остало написао / на свом тосканском // да га његови Фиорентинци не забораве” (87).

Констатујући фино, ненаметљиво присуство рима у структури песама, Никола Живановић, одличан песник средње генерације, у поговору даље пише и оно што смо сами хтели да приметимо везано за Матићеву књигу, стога преносимо већ написано: „Он иде у корак са богатством

многих језика који се чују у овим песмама. Ако се уз то узму и сталне референце на многе музичаре најразличитијих врста музике, чести цитати наших и страних песника, који су ту да призову дух песника, а тиме и саме поезије – звучност и музикалност две су од кључних компоненти Матићеве поезије” (99). Ово је, у најкраћем – или најјезгровитијем – основа Матићевог поетског инвентара, и она је гарант да се књижи може приступати са становишта различитих очекивања или поетских афинитета, наводећи читаоца да у препознавању оријентира сопственог искуства у култури потврди, преиспита или прошири сопствено поимање могућности хода кроз депоетизовану стварност.

Ђорђе Матић у *Новим и изабраним њесмама* омогућава читаоцу да препозна ствараоца који је неопходан савременом добу: он је биће културе и конкретног животног искуства, човек који проживљава трагичност не-неопходности свог постојања у свету (а тај је свет спас само у оном смислу у ком не представља непосредну опасност по живот). И као такав, Матићев поетски субјекат не подлеже апатији или патетици, не тражи самилост или разумевање, већ ненаметљиво пева кроз своја искуства, у сивој зони својеврсног апатридства (које се да широко схватити), гледајући сву трагичност и пропланке лепоте сопствене младости и матичне културе, носталгијом славећи велико, иронијом исмевајући ново.

Појава овакве књиге – и тиме ћемо закључити – охрабрује, и драгоцено је лакмус у разлучивању поетског од оног које на ту етикету претендује, јер не носи са собом само привлачну тематику, већ и демонстрира колика је снага неопходна да се песник издигне изнад догађања, а да не подлегне пред оним што угледа и разуме.

Мр Радко Р. ЛОНЧАР
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
Докторске студије
rakiwolf007@gmail.com

ЗАВИРИТИ У ИЗГУБЉЕНИ РАЈ

Марко Аврамовић, *Сећање на изгубљени рај: њонетцїи о књижевном делу Борислава Радовића*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2024

Рецепција дела Борислава Радовића с којим се, према речима Александра Јовановића, „завршава класично раздобље српске поезије 20. века”, није била слаба ни оскудна. Као врсни есејиста и преводилац, Радовић је читан уз своје савременике и поетичке сроднике, Ивана В. Лалића,

Јована Христића и Бранка Миљковића, али је и препознат као сасвим аутентична појава у нашој култури и књижевности. Изразита усредсређеност на језик и стилску артикулацију, као и стална естетска самопровера вероватно су, према Јовановићу, сузили Радовићев круг читалаца. С друге стране, аура достојанства међу песницима и тумачима остала је недирнута, због чега је о њему писано студиозно и темељно, у складу с високом мером његовог стваралаштва. О њему је објављено три зборника радова, 2002, 2003. и 2017. године, а две докторске дисертације обухватају и његову поезију и есејистику: „Медитеран и љубав у делима Ивана В. Лалића, Јована Христића и Борислава Радовића” Драгице Ивановић (2019) и „Есеји песника српског неосимболизма” Оље Василеве (2020) о Лалићу, Миљковићу и Радовићу. Једина до сада ауторска монографија у целости посвећена Радовићевој поезији јесте *Писмо о поезији. О њеним песмама Борислава Радовића* (2017) Драгана Стојановића. Иако Аврамовић оцењује Стојановићев приступ као најближи поетичким захтевима Радовићеве поезије – имајући у виду песничково инсистирање на вредновању појединачних песама – књизи недостаје научна апаратура. Узорне анализе пет Радовићевих песама драгоцен су прилог проучавању његове поезије, али су недостатне као темељ за постављање критичко-теоријског оквира Радовићевог дела. Значајан помак у том смислу учињен је 2023. године, када је у Антологијској едицији „Десет векова српске књижевности” Марко Аврамовић приредио књигу о Радовићу. Годину дана касније, он обједињује, проширује и продубљује ранија истраживања његовог стваралаштва. Пред нама је, дакле, прва интегрална студија о Бориславу Радовићу, која спаја стилску једноставност и читљивост са завидном научном компетенцијом и истраживачком честиташћу.

Књига је подељена на два дела: у првом након уводне напомене следе поглавља „Понешто о поезији”, „Свакодневица и жанр слике” и „Поетика имперсоналности”, док је други посвећен Радовићевој есејистици и његовој повезаности са филмом. У додатку је текст „Вечни сјај беспрекорног песничког ума”, објављен поводом песничкове смрти 2018. године, списак литературе и индекс имена. Дајући уводни преглед Радовићеве поезије, Аврамовић се задржава на раној метапесничкој трилогији у којој се зачиње његова тежња за враћањем на почетак друштва, у доба пре културе, историје и памћења. Наредно потпоглавље „Песник културе” природно се надовезује, као разјашњење Радовићевог поетичког заокрета тринаест година након завршетка метапесничке трилогије, односно збирке *Ојиси, њесла* (1970). „Као да је овим својим песмама Радовић схватио да се стиховима не може никуда ван историје и ван постојања човека и људске заједнице”, пише Аврамовић, „да се њима не може досегнути некада жељена празнина и изузетост из времена и простора, и да се најдаље што се певањем може доспети јесу њени освити”. Аутор се овде не бави топонимима културе у Радовићевој поезији, колико

другачијом организацијом и структуром збирки, али и Радовићевим спуштањем низ осу историје у испитивању улоге поезије. Он пева о различитим улогама поезије у старијим епохама, што остаје важна поетичка преокупација до његових последњих песама.

Дијалог који Радовић успоставља са другим текстовима и епохама не задржава се само на књижевним и митским алузијама, већ се у њега укључују и дела других уметности. Радовићу су посебно драге оне визуелне, примећује Аврамовић, те се тако у анализи окреће вербалним репрезентацијама сликарских дела, односно *екфразама*. „Сликарска култура” присутна је у рецепцији Радовићевог дела, нарочито у текстовима Тодора Дутина (1985), Слађане Јаћимовић (2017) и Драгице Ивановић (2019), али без детаљнијег осврта. Аврамовић не даје само типолошки преглед, већ осветљава запостављене слојеве значења у песничким и есејистичким текстовима посвећеним визуелним уметностима. Кроз слике укључене у књигу, на пример, *Портрет даме у зеленом* Ђиролама да Карпија, читалац ствара јасне спојнице између онога што песник *бележи* и онога што *види*. Веома су драгоцене напомене у којима аутор открива, захваљујући сведочењу Христине Радовић Андрић, ћерке Борислава Радовића, како је песник поседовао и свуда куда се селио носио репродукцију ове слике. Овакви увиди доприносе интерпретативној поузданости и убедљивости Аврамовићевих анализа.

Да је *џесник реалитија* равноправан са *џесником културе*, иако мање анализиран у рецепцији Радовићевог дела, показује наредно потпоглавље у књизи. Најзначајнији Аврамовићев увид везан за Радовићеву поезију након 1971. године јесте читање његових песама као *џуџојисне џоезије*. О томе раније није писано, јер су песме везане за удаљене географске просторе најчешће биле тумачене у одређеним културним кодовима и референцама. Аврамовић иде корак даље и усложњава свој приступ, додајући теоријска запажања Владимира Гвоздена и Џахана Рамазанија о путописној култури, односно о „путујућој поезији”. Радовић се дотиче низа питања у својим путописним песмама, као што су природа историјских кретања, сељење моћи с једног места на друго, последице колонијализма и империјализма, али и разлике између туристе и путника, о којима се данас знатно више говори него у Радовићево време.

Поглавље „Свакодневица и жанр *слике*” допуњено је мањим стилским и садржинским допунама у односу на текст објављен 2017. године у зборнику *О џоезији и о џоејици Борислава Радовића*. Преплићући у свом тумачењу поетско и есејистичко у Радовићевом познијем стваралачком периоду, када текстови о свакодневици постају врло фреквентни, аутор даје свеобухватно виђење његовог третмана свакодневног и уобичајеног. Специфичним књижевним жанром – жанром *слике* – чини се отклон од асоцијација које призори или сцене у Радовићевим песмама, есејима и цртицама изазивају у културном памћењу. Аврамовић је фоку-

сиран на исцрпну анализу стихова којих су се тумачи до сада ретко до-тицали, и то углавном само кроз анализу односа свакодневице и мита. На тај начин даје се простор песмама скрајнутим у рецепцији Радовићевог дела. Поглавље „Поетика имперсоналности” усмерено је, међутим, на тему која више заокупља истраживаче у садашњици. Песма „Кинески пастиш”, на пример, није била у видокругу ранијих критичара, да би 2018. Дуња Душанић објавила рад о песничкој самосвести у овој песми. Мотив ишчезнућа уметника Аврамовић посматра унеколико другачије, посебно у потпоглављу „Кинеско писмо”, али се његово виђење поетике имперсоналности надовезује на промене у самосвести песника друге половине двадесетог века. Постављање у шири контекст песничког модернизма продубљује његово тумачење, а посебно је занимљиво потпоглавље „Радовић и Елиот”, неизоставно у сагледавању утицаја које Т. С. Елиот остварује на целу песничку генерацију којој припада и Радовић. Највећи подстицај за будуће истраживаче налази се пак у издвајању Радовићевих песама из педесетих година, расутих у периодици, које до сада никада нису биле анализирани. Не само као подлога за боље разумевање Радовићевог и Елиотовог песничког дијалога, већ и као песме самосвојних вредности, оне отварају врата другачијем разумевању раног песништва Борислава Радовића.

Други део књиге усмерен је више на Радовићев есејистички опус: даје се приказ међусобних утицаја, тананих поетичких веза и присних пријатељстава које Радовић остварује са нашим песницима, а најпре са Васком Попом. Кроз заблуде послератног модернизма, Аврамовић показује Радовићев полемички однос према општеприхваћеним становиштима у нашој књижевној и културној историји, али и однос према Бранку Миљковићу, Оскару Давичу, Зорану Мишићу и Слободану Марковићу. Есеје о светским песницима аутор дели на оне о модерним и о старим песницима, пре свега о Вергилију, којем Радовић посвећује студију. „Кроз Вергилијева уста”, казује Аврамовић, „Радовић је упутио прекор и упозорење свима онима који су стизали до граница које је нудила модернистичка поезија и њено разумевање, а међу којима се налазио и он сам”. Тако се један потенцијални преглед Радовићеве есејистике претвара у узбудљиву анализу његовог личног поимања развоја сопствене поетике у оквирима историје светске књижевности.

Поглавље „Песник и филм / песник на филму” открива нам мање познатог Радовића: глумца, директора Југославија филма и великог поштоваоца дела Живојина Павловића. Однос између уметника и наручиоца, значај успомена за писање и бројне, неухватљиве везе филма и књижевности појављују се и у овом делу књиге као кључне за разумевање песника *Маине*. Поред анегдотских детаља, плаката и фотографија са снимања, посебну вредност чини увођење Радовићевог филмског ангажмана у шири друштвено-историјски контекст црног таласа југословенског

филма. Разлози због којих се Радовић приклонио филму, као и они који су га одвели у трајно напуштање глуме, остају без објашњења. У расветљавању неких других биографских чињеница, међутим, значајна су настојања Марка Аврамовића да проникне у суштину његовог интересовања за филм, као подлоге за његово песничко и есејистичко стваралаштво.

Завршно поглавље сумира претходне закључке и подвлачи доследност Радовићеве песничке стратегије, јединствене у нашој новијој књижевности. Са ретком мером интерпретативне осетљивости и аналитичке прецизности, Аврамовић остаје пријемчив и јасан у свом излагању до краја, дајући изврстан приказ Радовићевог дела и у појединостима, и у целини. Преводачка поетика Борислава Радовића, која је остала ван оквира монографије *Сећање на изјубљени рај*, остаје задатак за будуће проучаваоце Радовићевог дела. Књига Марка Аврамовића представља прву целовиту студију о Бориславу Радовићу, која не само да систематизује досадашња сазнања него их критички преиспитује и проширује, постајући упориште за свако озбиљније тумачење Радовићевог дела.

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

ЛУСИ, МЛАДОСТИ КОЈЕ НЕМА

Бојан Савић Остојић, *Луси*, Лагуна, Београд 2025

Док у рукама преврћем роман Бојана Савића Остојића, књигу боје болничке зелене униформе ишарану спајалицама, ослушкујем утиске који су остали након више од месец дана читања. Да ли због боје књиге, или због песама ЕКВ-а којима је густо проткан текст, преовлађује стара добра носталгија коју познаје сваки миленијалац када се присећа времена без мобилних телефона. У роману је очигледно присутна атмосфера из песама ЕКВ-а, а исповест главног јунака се може читати и као роман који се крије у стиховима овог југословенског бенда. Он ће сам рећи да је једном приликом написао причу о Екатарини, „замисљајући да се иза њихових песама крије непризната љубав између Милана и Маги”, док истовремено исписује своју причу о непризнатој љубави Зорана и Луси. Могућа прстенаста стурктура романа помаже осећају стегнутог и сапетог света београдских улица у земљи која се распада, док истовремено

видимо јунаке како лебде изнад тог света, не примећујући вртлог свакодневног живота у који ће се стрмоглавити када се растану и када младост прође. Музика бенда Екатарина Велика подсећа нас такође на снове које гајимо о непролазној младости, правди у свету и покретима отпора. Да још једном покушам да дочарам атмосферу – радња романа је таква да се стиче утисак да се све дешава у летње предвечерје из којег прети велики мрак распада Југославије и дугих година одраслог доба и незадрживог дивљања капитализма, чији ће последњи стадијум дефинитивно сломити и најчвршћу илузију из периода у ком смо живели ЕКВ. Данас, када само слушамо ЕКВ, можемо се заједно са главним јунаком присећати како смо пили пиво на студењаку, тумарали студентским домовима, пешачили градом, налазили скривене штекове за дружење без динара у цепу, ручали у студентским мензама и пили ракију на празан стомак (као он и Луси једном приликом, када му је први пут рекла да га воли). Међутим, ко је Луси? Приповедач се здушно труди да нам прикаже њихово пријатељство, њу каква је била, али и себе какав је био са њом, те ће рећи напослетку „недостаје ми да будем онакав какав сам био са Луси” (143). Прати нас утисак да о Луси заправо не знамо ништа иако је срећемо у различитим ситуацијама и расположењима. Она је свеприсутна, али као да осећамо да се неће задржати и слутимо да ће нестати када престане забава. Иако су Зоран и Луси неколико пута започињали љубавни однос, као истински љубавници и партнери нису се остварили због бојазни да ће све упропастити уколико буду водили љубав. Након скоро деценије дружења, приповедач прецизира „од 1999. до 2008” (17), Луси и Зоран (приповедач) престају да се друже. Они ће се срести још који пут, али даљина у њима ће бити непремостива. Схватајући да такве Луси више нема, Зоран се одлучује да систематизује, забележи, објасни, овековечи њу, каква је била, и себе какав је био са њом. Неколико пута ће посезати за разлозима свог писања, те једном приликом познаници говори: „планирам да се као писац посветим енигми њеног одсуства” (47) и „желим само да необавезно пречешљам оно чега се сећам о њој не бих ли, можда, схватио зашто је нема” (48). И можда баш овде дозивамо и Андрићеву новелу *Јелена, жена које нема*. Роман Бојана Савића Остојића *Луси* је рокенрол улична верзија Андрићевог мисаоног експеримента о пуноћи живота, есенцијалном соку и виталним бојама човековог кратког века између светлости и сенке. У оваквим приповестима као да се покушао задржати и развући онај „минут блаженства” о којем је приповедао Достојевски и са којим завршава своје *Беле ноћи*. Нужно је да беле ноћи буду прошлост и заувек похрањене у неповратном искуству да бисмо умели да их сагледамо и уградимо у свој сан о животу. И овде можемо одмах закључити да је Луси синегдоха младости. У овом музички веома богатом делу (на крају књиге се налази и списак песама из којих су презети одломци) једина песма која је прећутана јесте песма је Арсена

Дедића „О, младости”. Сусрет Зорана, Луси и њихових пријатеља, чије скициране портрете такође налазимо у роману, лако би могао да се претвори у последње кадрове филма Срђана Карановића *Јагоге у Ђрлу*, које управо прати музика Арсена Дедића. Дакле, за чим чезне приповедач Зоран? Он чезне за младошћу која је прошла, која га је напустила, а ништа у аманет није оставила, осим сећања, записа, улица и места у граду која ће такође почети полако да нестају, као што сви знамо. Написаће „волели смо филмове у којима се ништа не догађа, који су посвећени само местима” (29), као да је и у самом њиховом дружењу постојала клица растанка услед којег престају догађања, а остају упражњена места, испражњена од њих, а крцата носталгијом. Ипак, ваљало би дати одговор на питање ко је Луси. Она је једна слободна девојка, неатрактивног изгледа, она се не шминка, има велики нос, мале груди, криве ноге, носи испране мајице, отвара пивске флаше зубима, у првим редовима је на блокадама факултета и улица, обилази гроб Милана Младеновића, она чита, пише поезију и не носи накит. Зашто имам утисак да сви познајемо једну такву девојку? Колико год детаљно и дуго да описује Луси, приповедач као да нешто скрива и не успевамо да је видимо као аутентичну особу (уз све проблеме које носи појам аутентичности). Могуће је да он намерно прећуткује све оно што заправо чини личност Луси, а разлочи за то могу бити различити. Стиче се чудан утисак да о Луси и након 155 страница овог романа заправо не знамо ништа, што је поново доводи у везу са Андрићевом Јеленом. С друге стране, вероватно је и то да ни сам приповедач никада није заиста упознао Луси. Пише он о филмовима које су гледали: „...презирали смо мистерије које су се завршавале рационалним образлагањем, презирали смо све што се одриче неизвесности” (29) и тако наслућује судбину њиховог односа која остаје мистериозна, неразрешена, прекинута. Луси ће се, по свему судећи, удати и ставити катанца на своју младалачку раскалашност и на оно што се често тумачи као слобода. Зоран неће моћи да одржи ниједну везу, као што му везе нису успевале ни када је Луси била у његовом животу. Сваки излазак из куће постаће једна шанса да је случајно сретне, па готово нећемо ни приметити кад се то заиста и деси. Сусрети пролазе трапаво, нелагодно и бивају само сенке онога што су некада били. То нам даје знак да Зорану никада и није недостајала Луси, каква јесте, него време које је она била и време њега прошлог. Грозничавим, сетним тоном приповедач покушава да сложи њихов однос у једну причу у којој смо неми слушаоци без прилике да поставимо питање и прокоментаришемо. Стичемо утисак да нам уз криглу пива (каже да је наставио да наручује пиво у кафићима из навике) непознат човек отвара душу као у Ремарковом роману *Ноћ у Луисабону*. Остаје питање да ли би нешто било другачије да су ипак храбро ступили у љубавни однос. Доста простора у роману је дато и анализи физичке и сексуалне привлачности која и јесте и није постојала. Након

неколико ситуација „на ивици” до сексуалног односа долази, међутим, тај чин није ојачао њихов однос, штавише, убрзо након тога они ће престати да се друже. Дуго је јунак уживао у тој „двосмисленој атмосфери која влада на пет центиметара од њеног тела” (87), а сећамо се да је након правог вођења љубави плакао. Такође, пише, „телесни табу који смо међусобно наметнули постао је неисцрпан извор узбуђења и гриже савести” (87), што се потпуно уклапа у мистериозне филмове али без логичног разјашњења, какве су и волели да гледају. Овде препознајемо страх од коначног одрастања, од дефинисања света, нас у свету и наших веза са светом и другим људима. То је бег од изласка из Кантове малолетности, бег од бљутавих обавеза одрасле особе и коначно прихватање досадног света ван песама ЕКВ-а и ракије на празан стомак. И зато напомиње како му је једном Луси поклонила Толстојево *Ускрснуће* али да га *никад није прочитао* (курзив Ј. З. С.). И на симболичком плану видимо да Зоран није спреман да прође кроз једну врсту преображења и да коначно изађе из пубертета, у којем га затичемо и десет година касније када нам прича ову причу. Такође, Луси му је поклонила роман Горана Петровића *Ајћлас описан небом*, који такође није прочитао, а за неко наредно читање остаје питање шта нам то говори. Када је приповедање овако сажето, навикли смо да ништа није случајно. Његов амбивалентан однос према Луси као љубавници, његово виђење ње као неатрактивне, али и опис Луси која се не шминка, не кинђури, носи испране мајице кратких рукава које заврће и слично, показује нам Луси као андрогину особу, са атрибутима и мушког и женског. Притом, она руши и стереотипе дамског понашања, отвара пивске флаше зубима, а једном је иза себе оставила неочишћену ве-це шољу: „од тог дана се ипак највише сећам да је за собом оставила неочишћену ве-це шољу” (11). Приликом физичког контакта, приповедач ће рећи да му је то деловало инцестуозно. И зашто је сматрао важним да напомене да никад није видео ниједну Лусину слику из детињства? И поново се враћамо на питање ко је Луси. Особа, време, осећај, звук, игра светлости, утвара из музике ЕКВ-а, фатаморгана београдских улица, да ли је Луси он сам? Његова друга половина, његова анима, да ли је Луси Зоран којег нема? На крају ових 155 страница ми схватамо да не знамо ни њено име, а причу отвара баш покушајем оцртавања идентитета (с чим у вези се мало ствари уопште и сећа):

Једном сам је назвао Луси више ни сам не знам због чега, рекао сам јој да ме ходањем подсећа на некакву „Lucile”, не сећам се шта је на то одговорила, у сваком случају надимак се није примио, али га никад нисам заборавио (9).

Још једна интересантна ствар у вези са забором (или бирањем да се не сећа) је и то да је често давао Луси да прочита неке његове песмице

и записе, али готово увек следи коментар да се не сећа шта је Луси рекла на то. Знамо да је њена омиљена песма од ЕКВ-а „Поред мене”, у којој је веома значајан стих „У сумрак твоје хладне руке”. Тишина нумера „Млад и радостан” јој никад није легла, а спомиње се и песма „Pass This On” бенда Knife, која носи вишеструке проблеме забрањене љубави, неизречених осећања, али и queer идентитета.

Луси, младости које нема – уздахнућемо на крају. Сећање на нешто што беше део нашег идентитета је ипак део идентитета, успомена на „чисто, добро осветљено место”, како је писао Хемингвеј у истоименој краткој причи. Ко сретне Луси, среће је на бранику слободе. Луси, младости које нема, можда ћемо се срести када поново будемо били мачке, како је то рекла Софија Серано у филму Камерона Кроуа *Небо боје ваниле*.

Мср Јелена З. ЗЕЛЕНОВИЋ СТАНИЋ

Универзитет у Новом Саду

Филозофски факултет

Докторске студије

jelenazekazelenovic@gmail.com

ОДЈЕЦИ ПОСТ/ТРАНСХУМАНИЗМА У УМЕТНОСТИ

Пићања уметности у доба посп- и транспхуманизма, уредници Бојан Јовић, Тијана Тропин и Марко Теодорски, Институт за књижевност и уметност, Београд 2024

Појединачним и збирним књижевнонаучним прегнућима у домену дефинисања појмова постхуманизма и транспхуманизма (у том смислу истичу се зборник *Хуманизам, антихуманизам и поспхуманизам* у издању Матице српске, студија Милице Живковић *Огледа о поспхуманизму и књижевности*, дисертација и научни радови Јелице Вељовић или инструктивни текст Ирине Деретић у зборнику *Савремени човек и савремени свет* 2) придружује се рецентни, обимни зборник радова о одјецима пост- и транспхуманизма у разним областима уметничког деловања. Распоређени у седам целина и усмерени ка анализи поменутих идеја и њихових практичних импликација у књижевности, музици, филму, сликарству, монументалној уметности и савременим уметничким праксама, текстови теже да термилошки презицирају појмове пост- и транспхуманизма, одгонетну њихову природу и опсег дејства, евоцирају и/или критички разматрају ставове појединих теоретичара и херменеутички расветле начин на који се наведени термини обликују у конкретним уметничким делима.

Текст „Трансхуманизам: иконоборци и иконобранители” Марије Шаровић, којим се отвара иницијална целина зборника, даје сажету историју трансхуманистичког учења уз осврт на његове најистакнутије противнике и заговорнике, али и разматра позитивне и негативне особине трансхуманизма, његово посезање за терминима из религијског домена и злоупотребе научних истина. Проблематизујући епоху просветитељства, коју сматра преломном тачком у развоју трансхуманистичке мисли, ауторка истражује архетипску представу о Франкенштајну као новом Прометеју и руски космизам као извор трансхуманистичких идеја. Снежана З. Калинић у тексту „Изгубљено и нађено у ’постхуманој пометњи’ и лавиринти дистопијске књижевности XXI века” доводи у везу утопијске и дистопијске аспекте *Постхуманој* Розе Брајдоти с Долежеловом теоријом могућих светова и Сарцентовим тезама о дистопијској књижевности. Калинић не само да анализира својства литерарних дистопија XXI века него и уводи појам *јованијада*, имајући у виду *Ошкривење Јованово* и струју студија која дистопије види као секуларне варијације на тему апокалипсе.

Целину зборника која расветљава однос постхуманизма и књижевне фантастике отвара текст Јасмине Мојсијеве Гушеве „Постхуманистичка етика: (анализа базирана врз примери од научната фантастика)”. На примеру збирке кратких прича *Робоџ* И. Асимова и истоименог филма, ауторка доказује неоснованост претпоставке о штетности нових технологија заговарајући идеју о нужности новог постхуманистичког етичког програма и паралелном развоју техничких и друштвених наука. Екофикцији као рецентном правцу отпора диктатури глобалног капитала посвећен је текст Зорице Ђерговић Јоксимовић „Екофикција у доба капиталоцена: по шумама и горама трансхуманизма”. Трагање за елементима екокритике, радикалног еколошког активизма и технолошког корпоративизма у роману *Шума над шумама* Ричарда Пауерса резултира ауторкиним увидом да писац, кроз приказ развоја односа према дрвећу и шумама, пише историју посрнућа цивилизације упозоравајући да је у доба трансхуманизма борба за свако дрво уједно и борба за сваког човека. Драгоценост текста огледа се у стварању дистинкције између појмова антропоцен и капиталоцен, у дефинисању одреднице екофикције и указивању на перфидност наводне бриге за добробит човечанства. Кенет Хеншу (Kenneth Hanshew) у тексту „Наше боље ја” („Our better selves”) истиче продуктивни сукоб између људи и њиховог технолошког потомства, робота, андроида и трансљуди, у одабраним делима различитих култура, од романа *R. U. R.* Карела Чапека, *S. N. U. F. F.* Виктора Палјевина, *Клара и сунце* Казуа Ишигура до анимираног филма Алексе Гајића *Tehnotise: Edit i ja*. Текст Марка Теодорског „Семантичка бесмртност у *Илион/Олим*” дуологији Дена Симонса” тумачи поменуто дело из перспективе трансхуманистичког концепта дигиталне бесмртности, која

подразумева да човек наставља живот изван сопственог тела, у неком неорганском ентитету (робот, хард-диск, виртуелна реалност), наглашавајући постојање семантичке бесмртности, уметничког дела као последњег упоришта постфизичке телесности. Разне димензије стварности (однос сећања и памћења, вештачког и природног, спољашњег и унутрашњег, неживог и живог), анализиране са становишта постхуманизма, трансхуманизма као пролаза од хуманизма ка постхуманизму, биогенетике, когнитивизма, некрополитике и теорије информативних система тематска су окосница рада Милене Владић Јованов „Постхуманистичко тело са органима и без њих као визија стварности у филму *Дигитални уљеник*”. Бојан Јовић у тексту „Утопљани, између пре-, транс- и постхуманизма” описује становнике утопије с особинама које на различите начине превазилазе представе људског закључујући да је „склад са идеалном природном и друштвеном средином, без разлике, осуђен да ишчили, а у најгорем да нестане у апокалиптичној пропасти” будући да су становници утопије, пре, за време и након антропоцена, део мисаоног експеримента који показује немоћност да се оствари идеалан поредак. Рад „Мањи од себе: проблем човекове будућности у *Тицини* Дона Делила” Кристијана Олаха указује на културолошки лук који је у модерној епохи изведен од хумункулуса до андроида, на пут који, зачет у жељи за превазилажењем човекових датости, доводи до порицања хуманитета. Луцидним тумачењем технолошке апокалипсе у виду гашења електричне енергије и екрана, аутор показује да роман Дона Делила говори о томе да у човеку постоји недефинисани онтички мањак будући да је технологија изменила не само човекове навике него и саме потенцијале његовог бића.

Текст Слободана Владушића „Постхуманистички дискурс и Пекићево *Беснило* као роман о постхуманизму”, којим се отвара целина зборника оријентисана ка анализи трагова постхуманизма у српској књижевности, указује на антихуманистичку заснованост постхуманистичког дискурса Розе Брајдоти, те на чињеницу да је *Беснило* данас значајно јер тематизује постхуманистичко стање не припадајући постхуманистичком дискурсу. Анализу појединачних приповедака Пекићевог *Нове Јерусалима* у контексту идеје да се човеков покушај превазилажења сопствених ограничења окончава трагичним исходом или ентропијом предузима Наташа С. Дракулић Козић у раду „Од великог мајстора до постчовека”, с циљем да осветли пишчеве визије постхуманистичког света. Ослањајући се на важан постулат екопоетике – преиспитивање односа између људског и нељудског у оквиру постхуманистичке рефлексije – те се залажући за интеграцију науке и уметности, Јелена Марићевић Балаћ у тексту „Екопоетички аспекти поезије Миролуба Тодоровића” (интертекстуално) тумачи поему *Планеџа*. Развојне црте постхуманизма у српској књижевности за децу и омладину предо-

чава Тијана Тропин у раду „Дете је отац робота: постхуманизам у српској књижевности за децу и омладину”, анализом научнофантастичних романа за децу и младе који се експлицитно баве постхуманим тј. трансхуманим (*Биће једном* Угљеше Шајтинца, *Мајма* Мине Д. Тодоровић и *Гајба* Александра Губаша).

Целину зборника посвећену корелацији трансхуманизма и ликовних уметности отвара текст Зоје Бојић „Појавни облици метауниверзума сликарке Емили Њвареј (Emily Kngwarreye, 1910–1996) из утопије и њихова значења”. У њему се разматра начин на који се поједини појмови евроцентричне филозофије (метаверзум, антропоцентричност, екологија, ликовна апстракција) артикулишу у савременом ликовној пракси културе аустралијских Аборигина, при чему се указује на филозофски и комуникациони значај дела сликарке. Сматрајући да су идеје трансхуманизма и постхуманизма најјасније изражене на делима која се баве преиспитивањем људске полности и њеног превазилажења зарад достизања супериорнијих облика постојања, рад „Превазилажење полности и еволуција људског духа у симболистичком сликарству” Јоване Николић тумачи платна Гистава Мороа, Жана Делвила и шведске уметнице Хилме аф Клинт. Маја Петровић пак у тексту „Мапирање трансхуманистичких и постхуманистичких утопија у савременим уметничким праксама” истражује трансхуманистичке и постхуманистичке идеје у раду *Биос 6* Тање Вујиновић и пројекту *Сегма* уметничког колектива „Љубавнице”, запажајући да оба уметничка примера истичу ограничавајуће бинарности, флуидност материјалног и нематеријалног света. Представама митолошких бића које се појављују од XIII века у монументалној уметности Србије посвећени су редови Мирјане Глигоријевић Максимовић („Чудовишта и химере у средњовековној монументалној уметности Србије”), док о теми смрти, страху од смрти од куге и сценама вештичарења у италијанској барокној уметности аналитички пише Милена Б. Мазарак у тексту „Страх од смрти и вештичарење”.

Целина зборника „Пост- и трансхуманизам ante litteram” обухвата компаративну анализу, коју предузима Ана Петковић, песничких текстова аутора из доба антике који у епизодама оживљавања мртвих и некромантије разматрају проблем хибристичке природе митских јунака, историјских личности и самог аутора („Трансхуманизам и *conditio humana* у античкој митској традицији”). Методолошки се ослањајући на досадашње резултате трансхуманистичке и постхуманистичке теорије у савременој медијевалистици, Милош Живковић у раду „Аспекти бића у српској Александриди” упућује на поменуто дело као на грађу за разумевање средњовековне онтологије и различитих облика људскости с којима се цар Александар и војска срећу. Лидија Делић у тексту „Усмени фолклор – имагинарна трансхуманост” проналази аналогije између два удаљена система мишљења, фолклорног и савременог, информатичког,

и то у симболичким покушајима превладавања смрти, док Тијана Јовановић анализира дела француске фантастичне/научнофантастичне литературе настала у доба популарности спиритистичког покрета у XIX веку („Esprit, es-tu là?": трансхумано, постхумано и постхумно у француској књижевности у XIX и XX веку").

На сагледавање трансхуманих аспеката у двадесетовековној поезији и прози, којем је посвећена наредна целина зборника, концентрише се Никола С. Миљковић, тумачећи дехуманизацију као процес карактеристичан за руску књижевност и уметност двадесетог века с освртом на историозофски роман *Чевенџур* („Јуродива душа 'новог човека': проблем дехуманизације у роману *Чевенџур* Андреја Платонова"). Одабрана дела Нормана Мејлера, разумевана као плодно тле за испитивање биополитичких и некрополитичких структура и анализирана у дослуху с постулатима Ђорџа Агамбена и Ашила Мбембеа, основна су преокупација рада Александре Жежељ Коцић („Полифонија биополитичких и некрополитичких структура у делима Нормана Мејлера"). Весна Елез пак у тексту „Ко је Валеријев господин Тест?" усмерава пажњу ка Валеријевом експерименталном и једином роману *Господин Тест*, при чему се ауторка усмерава ка питању у којој мери је Валеријев протагониста човек, те рад испитује „више-но-људске" и људске компонентне овог lika. Стваралаштво совјетског писца ГенADIЈА Гора и феномен телесног као вида спознаје апсурдног, дехуманизованог, апокалиптичног антисвета у фокусу је аналитичке пажње Василисе Шљивар („Трансформације мртвог тела у поезији ГенADIЈА Гора").

Целину зборника о интердисциплинарном потенцијалу пост- и трансхуманизма отвара текст Игора Перишића „Утопија трансхуманог стања: читање уметничких пракси бенда Red Hot Chili Peppers кроз призму аутобиографије *Живе ране* Ентонија Кидиса", који успоставља разлику између постхуманог и трансхуманог, испитује постхумано искушавање граничних стања и сагледава трансхумане стратегије превазилажења сувише људског. Марина Миливојевић Мађарев у раду „Постхуманизам и савремена српска драматургија (студија случаја: Димитрије Коконов – *Крећане*)" испитује иманентну присутност хуманистичких идеја у аристотеловој драми уз запитаност да ли раскидање с аристотелизмом и дедраматизација драме отвара могућност за стварање драме блиске постхуманистичким идејама и закључак да је драма *Крећане* најподобнија за анализу у светлу претходних теоријских разматрања. Ка тумачењу фигуре вампира у доба неолибералног капитализма, био- и некрополитике, глобалног дигиталног отуђења, генетичког инжењеринга и вештачке интелигенције усмерен је рад Татјане Росић Илић („Фигура вампира: технологија, магија и питање (чистоте) расе"). Напоследку, парадигма трансхуманости заснована на мотивима дела *Франкенштајн* или *модерни Прометјеј* Мери Шели, а присутна у филму *Бојови и мон-*

сѝруми, основно је тематско чвориште текста Марије Грујић („Трансхумано као постхумана хуманост: Франкенштајнска метафора идентитета у филму *Бојови и монсѝруми* Била Кондона”).

Интердисциплинарност, интертекстуалност, теоријски и методолошки диверзитет и тумачењска продорност неке су од најизразитијих особина зборника. Тиме што су радови указали на умножавање појмова (постхуманизам, трансхуманизам, метакхуманизам) и њихове дистинктивности, на начело оспоравања хуманизма, прикривену политичку, антихуманистичку заснованост појма постхуманизам и на уметничка остварења као погодну грађу за испитивање крајњих консеквенци тежње за превазилажењем биолошких датости хумане врсте, зборник *Пишћања уметности у доба ѝосѝ- и ѝрансхуманизма* профилише се као незаобилазна референца за потоње истраживаче ових појмова и њихове спекулативне и прагматичне аспекте манифестовања.

Др Виолетта Р. МИТРОВИЋ
Библиотека Матице српске
Нови Сад
viomitrovic@gmail.com

СТВАРАЛАЧКИ ЕХО АНЂЕЛКА КРСТИЋА

Мирјана Бојанић Ћирковић, *Живот је жив: ка новим чишћањима дела Анђелка Крстића*, Народна библиотека „Раде Драинац” – Српски културно-информативни центар „Спона”, Прокупље – Скопље 2024

Монографија Мирјане Бојанић Ћирковић под називом *Живот је жив* представља дело од националног значаја за српску књижевност – обрађујући дело Анђелка Крстића, заборављеног представника национално и идеолошки оријентисаног ка Старој Србији, ауторка осветљава један живот унутар историје нашег народа на простору који све више постаје предмет теоријског истраживања, а све мање служи као реалан пример практичног постојања. Ревитализација Крстићевог дела отпочела је његовим уврштавањем у престижну Матичину антологијску едицију *Десет векова српске књижевности*, а монографијом Мирјане Бојанић Ћирковић стваралаштво поменутог аутора добија и савремену научну подлогу за његова даља изучавања.

Монографија је подељена на тринаест делова, где су они главни готово уједначени по обиму, односно обради, а у њима ауторка, детаљно тумачећи Крстићева дела са становишта историје и теорије књижевности, даје преглед и објашњење одређених мотива и тема нашег писца. Тако се у садржају ауторкиног истраживања на почетку постављају

оквири рецепције дела Анђелка Крстића, а потом се могу наћи сегменти посвећени етнографском слоју овог дела, начин приповедања, мотив жене, стилско-наратолошки аспект, лирски реализам, мемоарско-аутобиографска грађа о Старој Србији, документарно-уметничка проза, али живот и рад Анђелка Крстића, као и то шта нам дато дело данас поручује и како се обраћа нама као читаоцима.

Нека од главних дела Анђелка Крстића, попут оног смештеног у *Сећањима*, могла би се тумачити као књижевна аутобиографија, будући да се радња која се одвија у његовој прози рефлектује и у његовом приватном животу (мотив крвне освете или женидба непознатом девојком). Међутим, из поменуте монографије се јасно може закључити да је Крстићева списатељска намера очување слике предела Старе Србије у којима и сâм живи и сведочи својим животом. Као учитељ који је три пута био затваран због покушаја формирања српских школа у области данашње Северне Македоније и трпео последице услед помног сакупљачког, приповедачког, књижевнонаучног рада, недвосмислено је имао могућности да уметнички уобличи потешкоће кроз које је пролазио, остављајући сведочанство једног времена. По свему судећи, за Крстићева дела се зато с разлогом каже да имају „филозофски карактер и дидактичку функцију” (153).

Оно што се засигурно открива при читању књиге *Живот је жив* јесте да књижевност која настаје на простору немањихке Србије није само резултат умног обликовања датих културних и друштвених вредности, већ је она фактички изнедрена из самог простора који је већ по себи сведок српског наслеђа на које се наслања (о чему такође у истом низу сведоче и писци попут Григорија Божовића и Боре Станковића). Отуда се ова књижевност не може на једноставан начин фактички уврстити под одреднице једне епохе, већ се мора сагледавати из специфичног угла. То би значило да се аутор, у овом случају Анђелко Крстић, мора детаљно испитати и проучити, да би се на основу његових трагова дошло до одређених закључака. Крстић није само писац, он је у свом писању директан сведок свог времена. Иако се то можда и подразумева када је реч о уметничком стваралаштву, Мирјана Бојанић Ћирковић истиче примећена схватања, према којима би требало имати на уму да су аутори овог доба прави *делејати својих њровинција*, као и да писањем својих дела *исцуњавају косовску завешћу мисао*, што би значило да из угла свог парчета земље осећају и кроз стваралачку свест и теоријски и практично бивствују у националном осећању као целини постојања.

Тиме би се могло рећи да су аутори попут Анђелка Крстића мисионари. Кроз њихово остављање значајног сведочанства о времену и друштву у којем живе и обрађивање на себи специфичан поетички/стваралачки начин, нама читаоцима се простор Старе Србије представља као оживљен, а самим тим даје се и могућност да се са њим саживимо као са својим иманентним делом постојања. Међутим, оживљавање једног

просторно-временског одредишта уобличује се из перспективе надстварносног, на начин да се урони дубоко у саму емпиријску реалност. То би значило да се неке од главних тема и мотива Анђелка Крстића, од којих можемо издвојити печалбарство, осете и дан-данас у својој основној проблематици, те се читалац Крстићевих дела (као што је роман *Трајан*) може с њима у потпуности саживети и споразумети. Описујући и анализирајући стручно и научно неке од тих проблема, Мирјана Бојанић Ћирковић обезбеђује својој монографији додатну вредност, будући да је угао њеног гледишта у складу са самом књижевношћу тог доба – прошлости се прилази из угла савременика, не дирајући у њену веродостојност.

Описивање печалбарста као „фатума који, често, парадоксално тежећи да продужи род, доводи до гашења истога” и разумевање да су печалбари чешће „посетиоци и гости свог дома, него [...] повратници” (36), и данас може да се сматра актуелним. Код народа који је у вечитом кретању и потрази за срећом ван своје матичне земље тема неизбежног одласка и даље је болна. Жртва коју печалбар подноси није само физичка (услед тешког рада на који често бива осуђен) већ је и психолошка, па и душевна. Монографија истиче да су и у романима Анђелка Крстића, као што то бива и данас, патријархална средина и вредности које из те средине печалбар носи уједно и терет и спас. Једна од основних порука овог старосрпског аутора јесте да се „патријархална свест, као синоним очувања домаћег огњишта, породичне и отаџбинске части, не напушта [...] ни по цену живота”.¹ Отуда се јунаци у Крстићевом делу представљају нијансирано, што је поменута монографија прецизно и приказала.

Како је дата целокупна слика једног доба, у печалбарској проблематици није изостала ни женска страна његовог доживљаја. Потешкоће и жртва коју подноси жена печалбара не делује ништа лакше од оне коју подноси одсутна мушка страна. Истраживањем романа *Трајан*, а уједно и појашњењима унетим у монографију, може се закључити да носилац патријархалног система вредности у свом огњишту постаје жена. Као таква, она је јасни „симбол Старе Србије као друштвеног, културног и духовног простора” (88). Неретко преузимајући и име свог мужа, она губи своја лична обележја, можемо рећи и идентитет, и постаје чуварка дома и заштитник огњишта које би се без ње угасило. Одлучна да трпи своју судбину, достојанствена у самој патњи, жена је величанствено биће и верни неговатељ националног идентитета.

Већ сама ова тема, поред њеног неукалупљеног наратива и обликовања, била би довољна да се дело Анђелка Крстића изучава и данас. Умешност аутора извучена је на површину ауторкиним образлагањем да у „наративном свету скривеном у детаљима реалистичке прозе, Крстићево дело постаје интегрално” (107). Писац износи теме са скривеним

¹ Мирјана Бечејски, „Печалбарство као опседантна тема Анђелка Крстића у роману *Трајан*”, *Бањичина*, св. 20, Приштина–Лепосавић 2006, 45.

наративима из периода реализма и методолошки их обликује тако да читаоцу буду блиске. На тај начин Крстић враћа дуг отаџбини, повезујући нас данас са оним што је у односу на нас прошлост.

Дело о којем говоримо отуда има двоструки значај. Један се огледа у књижевном смислу, док је други везан за сведочанство из живота, служећи тиме и уметности и науци. Поетика овог аутора асоцира на специфичну атмосферу и лични однос који има у песничком делу, што је одређено и у прозном делу, те много елемената читалац може да доживи као песничке. То ће рећи да је концепт лирског „иманентан и структури, и аспекту рецепције дела” (120). Самим тим, Анђелко Крстић је *лирски реалиста* који бива уочљив „не по стихованом, већ по субјективном уметничком изразу који у рецепијенту побуђује осећајност” (120). Томе сасвим одговара и врста исповедног тона као нешто што се везује за овај тип стваралаштва.

Анализирањем Крстићевог дела могу се издвојити поједине заједничке стваралачке одреднице: „лирски темперамент, дубока, мистична везаност за природу завичаја, ’заступање’ завичајних простора”, док се од оних објективнијих фактора стваралачког процеса издвајају „њихова укореењеност у традицију, али и дуализам, па и присуство натуралистичког израза у обликовању наративног света” (121). Када је реч о поступцима везаним за наративну страну Анђелка Крстића, показаће се да је и ту типичан правац кретања ка унутрашњем свету јунака, као и залажење у индивидуални доживљај света, а јунаци се лако усмеравају од сна према јави, и обрнуто. Емоционално стање јунака бива често схваћено као мотивација или оправдање за одређене поступке које чине, приликом чега може да се деси да дође и до саме разградње мотивационог концепта приповедања, као и ликова. Међутим, не треба да се пренебрегне да су ликови психолошки добро профилисани, што је превасходно видљиво кроз развијене унутрашње монологе, о чему ауторка монографије студиозно пише.

Може се закључити да је Крстићев израз „пропуштен кроз призму прошлог, садашњег и будућег времена, при чему је тачка приповедачевог гледишта увек вредносни систем прошлости” (128). Монографија Мирјане Бојанић Ћирковић осветлила је најважније вредности дела представника писаца Старе Србије, не реметећи овај систем вредности. На умешан начин, ауторка призива стваралачки ехо Анђелка Крстића и оно што је наизглед прошло поново се појављује пред нама као давно закопана баштина. Али ту је зато и питање свих питања – хоћемо ли успети да на ветру нових вредности очувамо оне традиционалне које нам се с поверењем дају на чување, чак и кад се чини да је од њих остала само успомена.

Др Луна ГРАДИНШЋАК
Научни сарадник
lunagradin@gmail.com

ОРФЕЈСКИ ГРЕХ И ЖАЛБА

Гунвор Хофмо, *Из друје стварности*, превео Марко Радовић, Културни центар Новог Сада, Нови Сад 2024

Далеко од тога да смо усамљени у гледању унатраг до епохе која нас се овом приликом тиче; напротив, често се то данас чини, чак не ни са носталгијом превазиђених историјских искушења. Покушавајући да утремо појединачне, неизвесне стазе кроз дискурзивну прашуму, гледамо каткад са подсмехом, а каткад са дивљењем, на културне лукове који су, сежући све дубље, прављени изнова, до пресека човекове историјске самосвести, Другог светског рата. Ако је у међуратној Европи, према филозофкињи Симони Вејл, владала раскорењеност, данас је проблем супротан: под нама стоји свеколико наслеђе цивилизације, али је стабло нашег друштвеног бића изнутра празно – ако је човек између два рата био расцепљен хоризонтално, подељен између хоризонта и тла, (пост)човек је вертикално растројен, у хајци за сопством.

Хуманистичка фетишизација разума и свезнања неретко се схвата данас као првородни грех – плод који нас и јесте укоренио у самом Па-клу. Ондашња криза хуманизма, са својом дугом кулминацијом од тридесетих година, збиља јесте довела до многих политичких и идејних прелома у, најшире схваћено, интелектуалним круговима Европе. Цивилизација у својој целини била је или одбацивана *toto caelo*, или делом рехабилитована. Један тип који се може у том смислу издвојити, нимало маргиналан, посегао је за најдубљим антрополошким коренима, тражећи, *налазећи*, везивно ткиво за културолошки, духовни и политички *restitutio ad integrum*. Сем поменуте Симоне Вејл, на различите али сродне целоживотне походе пошли су и Валтер Бенјамин, и Ернст Блох, али и Аница Савић Ребац, чија су дијахронијска истраживања – и научна, и књижевна – била далеко од чисто церебралних, непродорних творевина духа удаљеног од стварности, од своје епохе. Напротив, спекулативна мистика ових аутора и ауторки враћала је веру у врлину, у тајну искру човечности која почива у језгру свих векова.

Ернст Блох препознаје египатски, грчки, и готски стил као три велике зоне спектра људског изражавања током векова. Језик и тон песникиње која је у обимном избору и рафинираном преводу Марка Вуковића изашла пред нашег читаоца, Гунвор Хофмо, валовит је и мраморно модар, „египатски” манир, који Блох схвата као „хтење постати попут камена, с посмртним кристалом као завршним савршенством”. То је стање хладне монолитности наспрам ветра векова. Гунвор Хофмо се, наиме, одиста и налази на сличној равни као поменути мислиоци, када је реч о мистичком искуству стварности као покушају надилажења и духовне кризе, и вредности свакидашњице која не пружа одговоре. Бенјамин у

есеју „О језику уопште и језику људи” директно критикује профаниса-
но, грађанско поимање језика као односа између ознаке, означитеља и
означеног. У есеју, он човекову отуђеност од природе, која немо жали,
тумачи у метафизичком смислу, као последицу изворног греха: у томе
видимо покушај интелектуалног сталежа да превазиђе осећај бездомно-
сти у културном универзуму устаљених ознака (и у каснијим „Историј-
ско-филозофским тезама” критиковаће наивно и некритичко поверење
у бесконачни прогрес технологије без стварног удела човека). Но, назо-
ри Гунвор Хофмо песимистичнији су од тога, и њен апсолут је, као што
каже Хуго Фридрих за песништво европског модернизма уопште, Пра-
знина. Ноћ и зима су основни топови песникиње, који постају метафора
за њен мистички вид саморепресије, помало налик на младог Стивена
Дедалуса, који утуљује своја чула у једном од покушаја да изгради ауто-
номни вид опхођења са друштвеном средином. Лирски субјект, личност
„без свога ја”, венчан је „с мраком, тишином и Богом”, управо: са њим,
Богом, својом тишином и општи, припадајући свету који „бесвесно по-
чива” у њему, и „непомично слуша” њега.

Наслов одабран за избор песама, *Из групе сиварносџи*, адекватан
је будући да одиста представља окосницу песничког света Гунвор Хофмо,
света који посматра отуђена субјективност усредсређена, самоосуђена на
стварност Другости. Ако бисмо желели, могли бисмо направити паралелу
са Владиславом Петковићем Дисом, по много чему њеним песничким
корелатом, јер изузев генерацијске разлике, нирванична визија егзистен-
ције као амбивалентне сакралне тишине и мрака сасвим им је заједничка
(разарање и растројство чула, ако бисмо двоје песника упоредили са да-
љим претходником Рембоом, овде је доведено до нових екстрема јер пре-
машује искуство овог света). „Јер сваки живи у гробу свом, само што неће
/ да види гроб”, каже Дис тек као експлицитнији, али једнако циничан
израз за „Људе на балкону”, чија лица, како песникиња види, „светле /
над сопственим мраком / као локвањи”. Говори се каткад о ћутњама, о
тишинама, којима је Дис повремено био склон, а које су биле ипак ства-
ралачки најплодније; Гунвор Хофмо је, чини се, тишину претворила у
креативни принцип. То је тишина природе, над којом се давно, и мимо
воље данас живућих, згрешило. Управо такав угао посматрања, између
антрополошког и мистички-етичког, омогућује нам да посматрамо бенја-
миновски интонирано сазнање у песми (значајног наслова) „Песник” да
руже „су све од немости / од свега нетакнутог / људском руком”. То је
једина могућа сакралност света-жртве „под божјим пустим / погледом”.
Песник је биће које задире ван семантичког, деперсонализован у друга-
чијем смислу од малармеовски схваћеног певања о ружи која је апстрак-
ција свих ружа, певајући *око* тишине света који опстаје упркос човеку.

Ако бисмо испитали архитектонику лирског света Гунвор Хофмо,
проналазимо да је она превасходно песникиња природе, антропоцен-

тричне само у оној мери у којој је човек екстатично, иступајући из себе, изложен подвигу егзистирања, ветру, снегу и небу, као у песми „Снег у пролеће”, симболу за немогућност уздања у људе, чији „изненада поглед захлади / и леденим гласом / дува кроз тебе”. Слично томе, на другом месту се каже: „Све има своје средиште / у теби” – „прва амеба” и „лења снага мамута / у теби је” – али тек као „туга творчеве снаге”. Песма „Окренути се назад животу” већ својим насловом говори да је реч о режиму егзистирања који је ванживотни, ек-стаза као што би рекао Хајдегер, ван језика и ван бића. Тишина је у том свету позитивни принцип „око којег мисли / круже / налик плесу инсеката / око упаљене лампе”: тишина је као светлост, а биће које се одрекло себе упућено је на њу. Светлост која тежи мраку, песма која тежи тишини: то је утихнуће монотоног, туробног гласа меланхолика. У том смислу, стихове песме „За оне што живе у мраку” – „За оне што живе у мраку / само светло постоји” – не треба читати у банално оптимистичком, већ овом, мистички инверзном кључу: из мрака песме иступа се екстатички у светлост тишине камени-тог и ветровитог макрокосмоса.

Владимир Перић је у поговору, који живот и дело ауторке контекстуализује, презентујући и бројне поетичке аспекте избора песама датих као особит след фаза књижевног стваралаштва и можда знаковитијих Тишина и Прекида (јасноће ради, избор песама подељен је у три велике целине: „Тестамент за вечност”, „Гост на Земљи” и песме „Из заоставштине”), већ запазио и присуство мотива Црног Сунца, симбола меланхолије у историји европске културе, који је испитивала и Јулија Кристева у студији тог назива. Овај мотив јавља се у песми „Опечен”, у којој човек, ословљен само као „један” и опечен „Ноћним сунцем”, лежи „на степеништу / куће патње”. Велика рука, Бог метонимијски дат као присутан својим одсуством, отвара прозор и пушта „крилате богове”. Оваква метонимијска представа јавља се у изабраним песмама још експлицитније у песми „Рука”. „Судбина је камен / који снажна рука / подиже и баца / да све пред собом сруши”, али – пита се субјект – чија рука? Човек који је пред кућом-рајем бића-језика пао, човек је који „није као код куће у тумаченом свету”, као што каже Рилке, дакле који је изгубио Објект и сада обитава у стању страховитог слома означивости предметног света, а тиме и у стању раздвојености од сопственог бића чији смисао се преиспитује. Језик постаје себи стран, одвојен од субјекта, као у песми „Лала и смрт”, где се субјект идентификује са цвећем које вене, а дисоцира од сопственог говора: „и чујем глас који шапуће / (је ли то мој глас?): Пријатељу! Пријатељу!” – запажање Кристеве да за биће које говори живот може бити само живот који има *смисао* овде је умесна, јер биће у овој позицији јесте способно за емпатију, али нема импулс за самоочувањем.

Гунвор Хофмо неретко је песникиња поређења, али ти везници „као” варљиви су. Да није аналогича, мало бисмо рашчитали из Друге Стварно-

сти. Могу се приметити аналогije између микросвета и макрокосмоса: „Мисли”, насловни мотив ове песме, „као гавранови лете”, али се трансформишу и у голубове, инсекте у трави, и змију која се крије у њој, враћајући се огрнути „гласовима свеопште / жалости”, меланхолије, фауне и флоре. Пад душе ка вечности, у изузетно ефектној амбиваленцији, представљен је „као орао што се обрушава / на плен”. Песма „Али ноћ” говори о будности коју пружа ноћ, деперсонализовано бдење, које обједињује „и најмањи камен / и највеће катедрале”. Као што се велико садржи у малом, гласови мртвих – у једној другој песми, летња „ноћ под твојим прозором / говори ти пријатељском топлином” – следе тамо куд „живи / не иду”: бдење и певање је према оном животу сразмерно камену наспрам катедрале.

Отворени простор као повлашћени простор, као дом, имплицира децентрираност субјекта, удомљену бездомност, идентификацију немоћног субјекта са божанством које не пружа утеху. У песми „Доживљај” деперсонализација се јасно назначена: „Ја, као део дубине / своје лице сам изгубила”. Тишина је окарактерисана као „света” у песми „Света тишина”, и тишина је Светло, а Светло је Тишина, док је мрак – свет говора у тамном вилајету, једини могући начин песништва, увек у некој мери схваћено и, са самопрекором, као „брбљање” о ком говори Валтер Бенјамин, па ипак и тако један свет говора неразумљивог за свет. Јер, како каже овај мислилац у раније поменутом есеју, „Живот човека у чистом језичком духу био је блажен. Али природа је нема.” Зато, за песникињу, у песми „Сада” – „невин је лав” (иако „лови газелу”), „невин и морски пас / невин је кит”, али човек није, јер не лови живот, већ „доброту, / до смрти”. Свет који сагледава субјект из своје ноћи постаје „простор прогоњених / и прогонитеља”. Метафоричка ноћ, сама меланхолична егзистенција, као у песмама „Гост на Земљи” (Гост и Просјак ког Бог „оставља да чека”!) и у поменутој песми „Сада”, строго узевши и није искључиво хронотоп, већ сам субјект, апострофиран у првој песми као „ти, тешка смрти од улица”, где се у стварање убира и тајновити „нови зуј ничега”. Ове две песме повезује сазнање о духовној повезаности са целовитом егзистенцијом (за шта је требало жртвовати сопство), јер примећује се паралела у стиховима: „Услед свега, на светлу голи / милиони година струје крај тебе” у односу на „у том трену струје / земаљски људи и / миријаде морских живота кроз тебе”. Дезинтеграција знаковности света продире и у Другу Стварност ноћи, у песми „Безимено је све у ноћи”, где „тихо, из сата у сат / ствари одбацују своја имена”: божанска креација се поништава и у свом неом жаљењу тумачи „глас свега”, губећи „свој идентитет”. Човек је био, за Гунвор Хофмо, нимало добар пастир бивства, те му се и орфејски, адамовски атрибути одузимају.

Саосећање са природом схваћеном као жртвом, као симболом свеопште бездомности, јавља се у више других валера: као фигура слепог,

или бескућника, и просјака. То је безимени Гост на Земљи који чека пред вратима Бога, али једино у тој аутодеструкцији види свој спас кроз окајање првобитног греха; тако „Просјака у свитање” односи још једна Празнина, „заборављено име”, „уснуло недостајање”, које се материјализовало у „кајање” што „међу стенама одмара влажно”. Каткад, у Другу стварност Гунвор Хофмо, као са друге стране огледала (мада је тај израз сасвим профанисан) продре и понеки детаљ из „нашег” света: неонска светла, имена улица, призори из Париза, полицајци. Слично томе, пејзажи снега, кише и магле, зиме и јесени (индиферентне, неме идиле каквима је Дис био склон) нису једини простори који се поетизују: повлашћени топоси су и болнице, али и циркуси, са посебним (рилкеовским, могло би се рећи) мотивом карусела. Могло би се мислити да је болница простор делимичне персонализације поезије, али у ствари она изражава могућност колективног искуства мистичког – она је „Ноћна лађа”, лађа „што кроз опасне воде плови”, а путници „пуни страха” обитавају у „још дубљој ноћи”. Јер то је свет, као у песми „Видео си”, где се „сопствена смрт” појављује и предсказује као „ТВ слике / деце отечених стомака, / лешева на гомилама” – као „слика Бога – / окрутног, немог и глувог”, митског *dio boia*, Бога-целата, дволиког Сатурна. То је исти Бог „који се поделио / на хиљаду комада” и као публика „грми / на нас” дубоко у понору егзистенције која је „Циркус”.

Требало је, након свега реченог, недвосмислене храбрости да се иступи из сопствене стварности, те парадоксалне тврђаве аскетизма, у свет профаног бивствовања и да се, у последњој фази стваралаштва ове песникиње сасвим прозирним језиком проговори о истој патњи која се желела искупити од почетка певања. Где се упућивало, сада се говори свету: „Ако не осећаш да те мржња шиба / понекад као живи пламенови / могао би тада да кренеш широким друмом / за оним несталим човеком у себи”. Мрак којим се песма „Мржња” завршава сада је истински мрак човека, ако је он „отупео / и без љубави”. Да је прокламација хуманистичких вредности аутентична и нимало тривијална, да завређује и нашу пажњу, и поверење, гарантује залог дотадашњег стрпљивог и страшног понирања до наличја Човека. Мартирско излагање патњи, екстаза саморазградње, посве блиска подвигу Симоне Вејл, у правом историјском тренутку омогућило је (да нешто слободније искористимо Бенјаминаову формулацију) превођење у савршенији вид језика: из меланхоличног језика ноћи у универзални језик хуманистичког саосећања.

Мср Павле З. ЗЕЉИЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
Докторске студије
pavle.zeljic2@gmail.com

ЦЕРНАИЛ СИНГ АНАНД (JERNAIL SINGH ANAND), рођен 1955. у северозападној Индији у савезној држави Панџаб. Председник Међународне академије за етику, аутор је 170 књига о енглеској поезији, укључујући књиге из области белетристике, публицистике, филозофије и духовности. Недавно му је Академија филозофских уметности и наука у Барију доделила награду „Сенека” (Италија, 2024). Добитник је и „Повеље Мораве”, велике награде Удружења књижевника Србије у Београду, а име му је уклесано на Песничкој стени у Србији. Почасни је доктор филозофије (*honoris causa*) на Универзитету за инжењерство и менаџмент у Џајпуру у Индији. Недавно је организовао Међународну конференцију о култури, вредностима и етици у Пуни. Његове најпопуларније књиге су *Лусијус: Принц њаме* (први еп из трилогије *Махкал*) и *Philosophia de Anand*, дело у десет томова из области филозофије. (П. Б.)

АНЂЕЛКО АНУШИЋ, рођен 1953. у Градини код Велике Кладуше, БиХ. Пише поезију, прозу, есеје и књижевну критику. Књиге песама: *Човјек њева на радном мјесту*, 1980; *Предикајно сјање*, 1987; *Међујаг*, 1989; *Зимзелен и олово*, 1992; *Некршћени дани*, 1994; *Штај од њисмена*, 1996; *Крст од лега*, 2000; *Литургија за њоражене*, 2003; *Мислиш у злату, чиниш у сребру*, 2003; *Сребро и њамјан* (избор), 2004; *Ова чаща*, 2007; *Пахуља/Snowflake*, 2007; *Слава и њоруја*, 2008; *Чудилица – њесме за малу и велику децу*, 2011; *Ејњњафи за незнане*, 2015; *Жив си, кажеш*, 2016; *Зимно мјесто*, 2017; *Боли, боли ме јако*, 2022. Књиге прича: *Христ са Дрине*, 1996; *Приче са маршине*, 1997; *Одблесци*, 1998; *Усјомене из њакла*, 1999; *Прекодринчеви зајиси о Косову*, 2004; *Пре блеска, а њосле олује*, 2012; *Писмо Пејру Кочићу и још њонекоме*, 2015; *Лејенда о в(ј)ејшром вијанима*, 2019. Романи: *Силазак сина у сан*, 2001; *Адресар изјубљених душа*, 2006; *Прозор ојворен на висибабу и кукурек*, 2010; *Гласови са Границе – срјска крајњишка њејтралојњја I*, 2016; *С Хомером у олуји – срјска крајњишка њејтралојњја II, III, IV*, 2018; *Живој из засједе*, 2021; *Мајлена авлија – бајка о њушовању у она мјеста*, 2023. Књига публицистичких и новинарских текстова: *Да мртви и живи буду на броју*, 2002. Књига есеја: *Мркаљев ламенј*, 2002. Књига мемоарско-дневничких записа: *Зајребачке ефемериде*, 2003. Монодрама: *Колона*, 2018. Приредио више песничких антологија.

ДУШКО БАБИЋ, рођен 1959. у Скуцанима код Гламоча, БиХ. Гимназију завршио у Гламочу, а дипломирао, магистрирао и докторирао на Филолошком факултету у Београду. Пише поезију, књижевну критику, есеје, студије, уџбенике и приручнике. Тренутно је управник Српске књижевне задруге. Књиге песама: *Тескобе*, 1997; *Пјесме српској солдаџији*, 1998; *Триџа*, 2001; *Умијти се, сузама* (избор и нове), 2015; *Ако љубав нисмо*, 2017; *Повраћајак / The Nomescoming* (двојезично, прев. на енглески Лазар Мацура), 2017; *Сићан и храна*, 2021; *Пасја зима*, 2024. Студије, монографије, есеји и уџбеници: *Позоришће ирационално – студије о драми Александра Пойовића*, 1988; *Књижевности 1–4*, 2003–2005; *Мистика српског романтизма*, 2004; *Школски речник књижевних џермина*, 2006; *Народ на међи*, 2011; *Школски речник књижевних џермина*, 2012; *Њеџев национализам*, 2020; *Завџи и џреисџиџивања – завџина и криџичка свесџи српске књижевности*, 2023; *Небеско наречје – књиџа о Њеџу*, 2024. Приредио више књиџа.

ПЕРСИДА БОШКОВИЋ, рођена 1962. у Новом Саду. Од своје седме године живела је у Онтарију, у Канади. По завршетку средње школе вратила се у Нови Сад и завршила Енглески језик и књижевност на Филозофском факултету. Током своје преводилачке каријере преводила је кратке приче, сценарија, драме, књиге поезије и романе више наших награђиваних аутора. Њени преводи романа два пута су номиновани за Међународну даблинску књижевну награду. Ради у Библиотеци Матице српске. Члан Удружења стручних и научних преводилаца Војводине.

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: *Уџбеник свакодневице*, 2021.

МАРИЈЕТА ВУЈИЧИЋ, рођена 1946. у Шалготарјану на северу Мађарске. Преводилац, уредник, дипломата. Школовала се у Будимпешти. Дипломирала је 1969. године на Филозофском факултету Универзитета „Љоранд Етвеш” у Будимпешти (српскохрватски језик и књижевност и мађарски језик и књижевност). Преводе из дела значајних српских и хрватских писаца (претежно драме и прозу) публикује од 1969. године у часописима, антологијама и посебним едицијама (Милош Црњански, Мирослав Крлеџа, Јован Христић, Антоније Исаковић, Данило Киш, Драгослав Михаиловић, Меша Селимовић, Антун Шољан, Данијел Драгојевић, Борислав Пекић и др.). Била је уредник рубрике и истовремено лектор будимпештанског часописа за светску књижевност *Nagyvilág* (*Велики цвџи*) 1975–1992. Из југословенских литература саставила је низ програма за мађарски радио. Преводе мађарских песника на српски

објављује у српској периодици, као и у антологији која је тренутно у штампи у Новом Саду, коју је саставила са Ђезеом Бордашем, под насловом *Нови духовни мост* Нови Сад – Будимпешта, 2022. Каријеру је наставила као виши саветник у мађарском Министарству иностраних послова. После краћих служби по иностранству, била је конзул у Риму (2000–2004). Живи у Будимпешти, преводи, руководи заоставштином породице Вујичић.

СЛАВКО ГОРДИЋ, рођен 1941. у Дабрици код Стоца, БиХ. Пише прозу, књижевну критику и есејистику. Од 1992. до 2004. био је главни и одговорни уредник *Летописа*, а 2008. до 2012. потпредседник Матице српске. Књиге прозе: *Врховни силник*, 1975; *Друго лице*, 1998; *Ојшћ*, 2004; *Руб*, 2010; *После руба*, 2020. Књиге есеја, критика и огледа: *У видуку сѝиха*, 1978; *Слањање времена*, 1983; *Примарно и нијанса*, 1985; *Поезија и окружје*, 1988; *Образац и чин – ољеди о роману*, 1995; „*Певач*” *Бошља Пећировића*, 1998; *Ољеди о Вељку Пећировићу*, 2000; *Главни посао*, 2002; *Профили и сѝуације*, 2004; *Размена дарова – ољеди и зајиси о савременом српском ѝеснишћиву*, 2006; *Савременост и наслеђе*, 2006; *Крићичке разљеднице*, 2008; *Трајања и сведочења*, 2011; *Ољеди о Иви Андрићу*, 2013; *Сродсѝива и раздалјине – ољеди и дневнички зајиси*, 2014; *Осмајћрачница – књижевне и ојшћѝе ѝеме*, 2016; *Међу својима*, 2020; *Погсећања и наћовори*, 2022; *Сћо дана*, 2024. Приредио више књига српских писаца.

ЛУНА ГРАДИНШЋАК, рођена 1989. у Суботици. Основне и мастер студије завршила на Одсеку за српску књижевност и језик на Филозофском факултету у Новом Саду. На истом факултету докторирала темом „Метаноја у песништву Бранка Миљковића”. Истраживач-сарадник на Филолошком факултету у Београду. Стипендиста Штајерске покрајине на Универзитету у Грацу. Добитница је награде Руског дома у Марибору за превођење песама руског песника Јурија Давидовича Левитанског на српски. Бавила се просветним радом, пише поезију, есеје, критику, преводи с енглеског и руског, објављује у периодици.

АЛЕКСИЈЕ ГРГУР, рођен 1992. у Требињу, БиХ. Основне и мастер студије компаративне књижевности завршио на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду. Звање дипломираног правника стекао на Правном факултету Универзитета у Новом Саду. Пише поезију, кратке приче, есеје и књижевну критику.

ЧАСЛАВ ЂОРЂЕВИЋ, рођен 1942. у Братоселцу код Бујановца. Пише поезију, прозу, есеје, студије, драме и књижевну критику, као и уџбенике и приручнике за наставу књижевности и језика. Књиге песама: *У трагу на Дунају*, 2002; *Легено доба*, 2005; *На кайији Каменѝрага* –

вишеџрадски амалџами, 2013; *Ту џде јесам*, 2014; *Ни човек ни звер*, 2016. Књиге приповедака: *Тајни зајиси књижевника Б. Сџанковића*, 2005; *Жена на месечини – неџознаџе ероџске џриче књижевника Б. Сџанковића*, 2013. Књиге есеја и студија: *Песнички видици Љубомира Симоџића*, 1982; *Миограџ Павловић – џесник хуманисџичке еџике*, 1984; *Песниково свеџидеће око – есеји о џеснику Миограџу Павловићу*, 1997; *У мрежи симбола – ка феноменологији џојединачноџ у делу*, 2003; *Оџварање џоеџскоџ џросџора*, 2011; *Поеџички свеџови. Девеџ савремених џесника*, 2018; *Поеџички свеџови II. Ескаџизам у савременоџ срџскоџ џрози*, 2019; *Пеџер Ханџке – азбучник чиџања*, 2022. Драма: *Траџедија једноџ несџоразума: грама о Бори Сџанковићу – исџисана џим самим*, 2025. Приредео више књига и антологија.

ЈЕЛЕНА ЗЕЛЕНОВИЋ СТАНИЋ, рођена 1993. у Новом Саду. Пише поезију, есеје, студије и књижевну критику, као и текстове за сајтове.

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 превођењем поезије и прозе с енглеског и на енглески. Књиге песама: *Икар и Месија*, 2019; *Spina mundi*, 2024.

СИВЕСТАР КЛАНСЈЕ (SYLVESTRE CLANCIER), рођен 1946. у Лиможу, Француска. Песник, аутор је више од тридесетак збирки поезије као и књига приповедака, есеја, антологија, уметничких монографија. Председник је Академије Маларме, почасни председник француског Пен клуба. Студирао је филозофију и естетику на Сорбони. Радио је као председник француског Пен центра, био члан Извршног одбора Међународног Пена и администратор Друштва књижевника Француске. Преведен на већину светских језика. (Б. Л.)

БОРИС ЛАЗИЋ, рођен 1967. у Паризу, Француска. Доктор славистике, школовао се у Француској, Југославији и Великој Британији. Пише поезију, прозу, есеје и критику, преводи с француског и енглеског, као и на француски. Књиге песама: *Посрнуће*, 1994; *Океанија*, 1997; *Зајис о бескрају* (са Гораном Стојановићем), 1999; *Псалми иноверноџ*, 2002; *Песме луџања и сеџе*, 2008; *Орфеј на лимесу*, 2012; *Каџи сласџи*, 2013; *Канонске џесме*, 2016; *Унуџарџи џејзаж*, 2019; *Облици луџила и исцељења*, 2021; *Служба за Милана Б.*, 2025. Књиге путописне прозе и есеја: *Белеџке о Аркадији*, 2000; *Турски диван*, 2005; *Врџи заџоченика – уџоредне сџудије уметноџи сџриџа*, 2010. Романи: *Губилиџије*, 2007; *Панк умире – џеџоеџичка хроника*, 2013; *Дуџли албум*, 2021; *Очинсџво*, 2023. Приредео више антологија и књига српских писаца.

РАСТКО ЛОНЧАР, рођен 1993. у Книну, Хрватска. Завршио је основне и мастер студије на Одсеку за српску књижевност на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду. Пише поезију, прозу, есеје, бави се књижевном историјом. Књиге песама: *Нерви од волфрама*, 2017; *Сумоврај*, 2020.

ЉИЉАНА ЛУКИЋ, рођена 1939. у Загребу, Хрватска. Основну школу и гимназију завршила у Бијељини, а Филолошки факултет, на коме је касније и магистрирала, у Београду. Пише поезију, прозу, есеје, студије и књижевну критику. Књига песама: *Плаво је боја неба*, 1999. Књиге прича: *Мајнолија на глану*, 1997; *Једнога дана пре седам дана* (за децу), 2000; *Балкон за маџијање*, 2002; *Приче о медведићима* (за децу), 2009. Књиге есеја, студија и критика: *Из књижевне сазвезђа*, 1998; *Трајање за смислом*, 2004; *Кључар чудне љепоће – рани Дучић (1874–1901)*, 2008. Романи: *Јелена Злајоносовић*, 2011; *Доктор Николо*, 2015; *Звијезда падалица*, 2015; *У трајању за оцем*, 2016; *У небо заљеган*, 2017; *Пућ у недољед*, 2018; *Бисер на дну мора*, 2019; *Кад сјећања заболе*, 2021. Живи у Бијељини.

МАЈА МЕДАН ОРСИЋ, рођена 1988. у Мостару, БиХ. Основне, мастер и докторске студије завршила је на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду, на Одсеку за компаративну књижевност. На истом Одсеку запослена је у звању доцента. Бави се модерном и авангардном поезијом, нарочито надреализмом. Пише есеје, студије и књижевну критику, објављује у периодици.

РАДИВОЈЕ МИКИЋ, рођен 1950. у Горњем Драговљу код Ниша. Пише студије, есеје и књижевну критику. Објављене књиге: *Прољећа Ивана Галеба Владана Деснице*, 1985; *Посиљак карневализације – увод у поезију Ранка Маринковића*, 1988; *Песма и миш о свећу*, 1989; *Језик поезије*, 1990; *Песма – текст и контекст*, 1996; *Ојис приче – ољеди о уметности приповедања*, 1998; *Песнички посилјак*, 2000; *Орфејев двојник – о поезији и поезици Бранка Миљковића*, 2002, 2020; *Прича и значење – ољеди о уметности приповедања*, 2005; *Песничка јосла*, 2008; *Песник тамних ствари – о поезији Новице Тадића*, 2010; *Прича и миш о свећу – ољеди о прози Радована Белој Марковића*, 2013; *Песма и значење*, 2013; *Из неизреча у реч*, 2016; *Текст из текста*, 2020; *Роман проишв романа*, 2020; *Ољеди из књижевне морфологије*, 2024; *Песничка мишологија Љубомира Симовића*, 2025. Приредио више антологија, зборника и књига.

ДУШАН МИЛИЈИЋ, рођен 1987. у Књажевцу. Пише есеје, књижевне критике, позоришне рецензије и приче. Радове објављује на књижевним порталима, електронским и штампаним часописима и зборницима. Књига позоришних рецензија: *Тако је – јер ми се тако чини*, 2019.

ВИОЛЕТА МИТРОВИЋ, рођена 1989. у Новом Саду. Основне и мастер студије српске књижевности завршила на Филозофском факултету у Новом Саду. На истом факултету је одбранила докторску дисертацију. Проучава српску књижевност XX века, посебно стваралаштво Ивана В. Лалића и Борислава Пекића. Пише студије, есеје и књижевну критику, преводи с енглеског. Књига есеја и критика: *Херменеутичка пријаниција*, 2018.

МИРОСЛАВ ЦЕРА МИХАИЛОВИЋ, рођен 1955. у Преображењу код Враћа. Студирао је на Машинском факултету у Нишу и Филолошком факултету у Београду (Група за општу књижевност и теорију књижевности). Пише поезију. Објављене књиге: *Трчи народ*, 1983; *Књижа чейворике*, 1985; *Паника*, 1987; *Проблем бр. 1* (за децу), 1988; *Ђаво преже ајла*, 1990; *Прилике су њакве*, 1990; *Мејла за њо кућу*, 1993; *Крјене на ујробајла*, 1996; *Лом*, 1999; *Сврјика у Несврјиу*, 2000; *Крај ће каже*, 2003; *Кључне њачке*, 2004; *Сол на рану*, 2004; *Довде ми је више* (за децу), 2007; *Сличике из Лийсандрије*, 2010; *Паника у њарламенјиу* (плакета), 2010; *Трчи народ* (друго, измењено и допуњено издање), 2013; *Длака на језику*, 2014; *Изабрана дела Борисава Сјанковића I–III* (приредио), 2014; *Пољед са коца*, 2016; *Падање са гна*, 2017; *Није нејо* (за децу), 2018; *Сол на рану* (треће, измењено и допуњено издање), 2018; *Друја њамеј*, 2022; *Провејравање Лийсандрије*, 2024; *Нож до коску*, 2024. Добитник више награда и признања.

СРЂАН ОРСИЋ, рођен 1987. у Вуковару, Хрватска. Дипломирао на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду, где је 2015. године одбранио докторску дисертацију „Лик странца у српском роману 19. века”. Пише поезију, прозу, есеје, студије и књижевну критику. Књиге песама: *Месечар*, 2008; *Свејломрачја*, 2011. Студије: *Чејрсји и камацне – есеји о делу Слободана Селенића*, 2014; *Јащин осмејак – смех у њријовейкама Јакова Иђајовића*, 2015; *Лик сјранца у срјском роману 19. века*, 2018; *Улица Милујина Миланковића*, 2019. Приредио више књига.

ПЕТАР ПЕНДА, рођен 1971. у Котору, Црна Гора. Пише књижевну критику, поезију, прозу и преводи, бави се енглеским модернизмом, Шекспиром и савременом књижевношћу. Редовни је професор на Катедри за англистику на Филолошком факултету Универзитета у Бањој Луци. Избор из студија, превода и уређених књига: *Осам савремених америчких њјесника / Eight Contemporary American Poets*, превод поезије, 2008; Т. С. Елиот, *Поејиска и њеорјјска конјексјуализација*, 2012; *The Whirlwind of Passion: New Critical Perspectives on William Shakespeare*, 2016; *Aesthetics and Ideology of D. H. Lawrence, Virginia Woolf, and T. S. Eliot*, 2017; *Савре-*

мена англоамеричка поезија (у коауторству са Т. Бијелић и А. Никчевић Батрићевић), 2018; *Средњовековна енглеска књижевност* (у коауторству са А. Стокић Пенда), 2021.

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

ВАДИМ СИДУР (ВАДИМ АБРАМОВИЧ СИДУР, 1924–1986) – вајар, графичар, цртач, сценариста, песник; творац уметничког правца „гроб-арт”. Рођен у Днепропетровску, готово цео живот провео је у Москви, неуморно стварајући у Подруму – атељеу. Са 19 година постаје инвалид Отаџбинског рата, што се претвара у главни импулс за препуштање уметности, пре свега скулптури, али и графици, акварелу, прози, па и једном филму документарног карактера. Премда себе није сматрао песником, у последњим годинама живота посеже за овим видом уметничког израза и оставља нам збирку поезије *Најсрећнија јесен* (1983–1986), састављену од следећих мањих циклуса: „Најсрећнија јесен”, „Јесења пожуца”, „Родоскврнуће”, „Реквијем”, „Цвет јесењи”, „1985”, „Последњи стихови написани у болници мај–јун 1986”. У овој невеликој публикацији доносимо избор из те збирке. У поетској речи Сидур бележи оно што је промишљао прстима, у вајању. Он остаје веран свом свету, како тематски, тако и стилски – сведеност, прозачност верлибра ослобођеног метафоричких украса уводи у контемплативне просторе бића које се пита о истини и тајни постојања, о човеку као месту судара необузданог ероса и неумитне смрти, за чијим достојанством непрестано трага. (В. Ш.)

ВАСИЛИСА ШЉИВАР, рођена 1991. у Книну, Хрватска. Доцент на Катедри за славистику Филолошког факултета Универзитета у Београду. Бави се руском књижевношћу и културом, преводи. Научне радове објављује у домаћим и страним часописима и зборницима. Добитник је Награде „Јован Максимовић” за најбољи превод руске књижевне прозе у 2022/2023. години (роман Владимира Казакова *Од љаве до звезда*, 2022). Објављене књиге: *Карџини абсурдног мира Владимира Казакова*, 2022; *Десакрализација молчања. О блокадних сџихах Геннадия Гора*, 2025.

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 српског 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 драме*, 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