



Објављивање *Летописа Матице 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](mailto:letopis@maticasrpska.org.rs)

Интернет адреса: [www.maticasrpska.org.rs/letopis](http://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

Новембар 2025

Књ. 516, св. 5

## САДРЖАЈ

### ПОЕЗИЈА И ПРОЗА

|                                                             |     |
|-------------------------------------------------------------|-----|
| Мирољуб Тодоровић, <i>Филић да њи се ушћилоја</i> . . . . . | 617 |
| Ранко Павловић, <i>Баракуца</i> . . . . .                   | 621 |
| Раша Перић, <i>Сродни боко</i> . . . . .                    | 627 |
| Витомир Теофиловић, <i>Три њесме</i> . . . . .              | 630 |
| Александар Б. Лаковић, <i>Песме саме за себе</i> . . . . .  | 633 |
| Наталија Азарова, <i>Лийурџија</i> . . . . .                | 636 |
| Јана Миценкова, <i>Крв је само вода</i> . . . . .           | 650 |

### ЕСЕЈИ

|                                                                                                                                                      |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Бојана Антонић, <i>Држић и Шекспир у оїлегалу: механизми карне-<br/>вализације у „Новели од Сїанца” и „Сну ивањске ноћи”</i> . . .                   | 655 |
| Константин Филиповић, <i>„Дјевица без тријеха зачеїа” Руђера<br/>Бошковића између барокної маријанизма и класицистичкої<br/>академизма</i> . . . . . | 673 |
| Андреа Оука, <i>Духовно ѡсреднићїтво Даниїеове Беаїриче у све-<br/>їлу средњовековної кулїа Боїородице</i> . . . . .                                 | 689 |
| Ђорђе Симић, <i>Сликарсїво ѡризора Миће Поїовића кроз социјални,<br/>грушїивени и ликовни конїексї</i> . . . . .                                     | 700 |

### СВЕДОЧАНСТВА

|                                                                                          |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Иван Негришорац, <i>Два есеја с ѡводима: Радован Ждрале и Сава<br/>Сїојков</i> . . . . . | 708 |
| Младен Шукало, <i>О оїклонима, иронији и сличним сїварима</i> . . .                      | 724 |

## ПОВОДИ

### СВЕТИ САВА

(приредио Бошко Сувајџић)

|                                                                                                                                                 |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Тамара Бабић, <i>Свети Сава и Стефан Првовенчани у првим животијима Светиої Симеона: наративни идентитет и историјске еџистенције</i> . . . . . | 727 |
| Томислав Јовановић, <i>Песме о Светиом Сави</i> . . . . .                                                                                       | 743 |

## КРИТИКА

|                                                                                                                                                                            |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Павле Зељић, <i>Управни мостови Љубомира Симовића</i> (Радивоје Микић, <i>Песничка митологија Љубомира Симовића</i> ) . . . . .                                            | 747 |
| Милан Громовић, <i>Раско беојом бежећи побеге</i> (Драгиша Бојовић, <i>Кај је Сава био Раско</i> ) . . . . .                                                               | 753 |
| Милица Јефтимјевић Лилић, <i>Јединствени духовни синоменик</i> (Милош Јанковић, <i>Синоменик</i> ) . . . . .                                                               | 756 |
| Марко Тошовић, <i>Разоружавање причом</i> (Неда Бјелановић, <i>Црвени кровови</i> ) . . . . .                                                                              | 765 |
| Александар Ђуковић, <i>Пјесничко прње Голосовкерове „Сувројне руже“</i> (Бен Голосовкер, <i>Сувројна ружа</i> ) . . . . .                                                  | 771 |
| Елма Халиловић, <i>Од баладе до science fiction романа</i> (Драгана Бошковић, <i>С(и)удије фантасије</i> ) . . . . .                                                       | 773 |
| Велимир Младеновић, <i>Мајка као „Непријатељица“: психолошка драма и аутобиографска основа романа Ирене Немировски</i> (Ирена Немировски, <i>Непријатељица</i> ) . . . . . | 778 |
| Бранислав Карановић, <i>Аутори Лейоиса</i> . . . . .                                                                                                                       | 784 |
| Упутство за припрему текста за Летопис . . . . .                                                                                                                           | 793 |

МИРОЉУБ ТОДОРОВИЋ

## ФИТИЉ ДА ТИ СЕ УШТОПА

### Шатро жваке

#### ФЕНСИ КОКА

Кљинчио сам у транци поред згодне коке средњих година и контао како да је смувам. Кока је била фенси. Лепо смо развличили жваку. На крају кад сам јој предложио спојку, кока ми је, уз кез на фињака, ударила облогу, певнувши да је заузета.

Исфурала је код Вука. Ја сам наставио ка Бајлонију. Кад сам изгиљао из транце штурних руку у амбар да узмем мобилни и јавим Сањи да стижем кући. Мобилни није био у амбару, избунарила га фенси кока.

#### ОРТАЦИ ИЗ КАРАДАГА

– Да ли се сећаш – зузних Мунгосу, док смо киснули и цевчили глазговачу у бирцузу – оног типа што нам је нудио читав камион шверцованих боксова пљуге?

– Сећам се – аблендова Мунгос – нисмо се сконтали, тражио је велику лову за те пљуге.

– Фрајер је био махер у мућкама – кажем – жаро је и палио у читавој екс Југовини. Недавно ми је дошетало у уво да су га преселили у читуљу његови ортаци из Карадага.

#### ЧЕК ДА ЗРАКНЕМ СЛАНИК

– Колико је сати? – пита Сања, мешкољећи се и још књорећи у зембиљу.

– Чек да зракнем сланик! – певнем, такође бунован и дигнем сидро.

– Време је да устанеш – кажем – закаснићеш на шљаку.

Сања на бомбака диже сидро, монтира се, удара гланц, убаци нешто у кљун и уз једно брзометно ћао! исфура из гајбе.

## ДИВЉА ЖВАКА

Стопирао ме Бора Твор у Кнез Мишовој и започео жваку о некој јебади у којој сам, као фора, био у чабру.

– Зафркаваш се – ребнух Бори – ја ту ништа нисам могао да искулирам. Био сам у градској месари у Карантину под ножем. Оперисао сам килу. Ко ти је просуо ту фору. То је дивља жвака.

## ДУПЛА ГЛАЗГОВАЧА

Био сам акуширан од шљаке када сам се, касно ноћу, враћао у гајбу. Превише шљакам. Скењаће ме жилка.

Успут док сам табанао Душановом ошацујем један кафић. Још је био одбаштан. Уфурам. Био је скоро акустичан, само два безвезна кулова и једна шлагер риба. Чула се и сентиш мјуза за моју измуштрану душу.

Прикењам се за сто и наручим дуплу глазговачу.

## ЧУПАВА БУЛА

Некада сам готивно гурао, тркеља ми ортак Миша. То су биле откид кврге. Био сам напаљен мачор, тек што сам завршио образовку. Нашао сам добру шљаку и оженио се. Све је гамбало ко подмазано. Деце нисмо имали. Било је пуно лове: исфуришке, годишњаци, путовања. А онда се све стрмопиздило. Жена је почела да ме рогује. Спанђала се с колегом на послу. Касно сам то прокужио. Кад сам је искембечио, попио сам ногу, откачила ме. Сада сам ти ортак у чупавој були.

## СРЕДИЋЕМО ИХ ЛАКО

– Мораћемо да се пасирамо и макљамо са булбулдерском клапом – испљуну Мунгос, ватриран због неких куршлуса које смо имали с њима. – Прекардашили су! Доста нам је фортања с тим бубулејама које само коковелишу и кваре нам послове.

– То су шалабајзери, гомила гована, средићемо их лако – кевну пајтос Дача.

## ФИТИЉ ДА ТИ СЕ УШТОПА

Био сам са Сањом до Бегиша на води. Пуно раје, ждрака, одваљује жваку, кулира.

Ландрали смо уз реку и пијуцкали кокишку у гламур пампуру. Каква лепота, фитиљ да ти се уштопа, да подиљејишеш. Фама сандучаре ко у Абу Дабију. Да имам велику лову, одмах би овде купио гајбу.

## С ЛЕЋА САМ ГА ПРОКУЖИО

Шпартао сам Душановом, онако безвезно. Уђаних га како улази у неку тракељару. С леђа сам га прокужио. Угиљах за њим. Куповао је пљугишке. Куцнух га по офингеру. На бомбака се окренуо мој пајтос Горан. Нисмо се оњушили више од двадесет година, још од образовке. Навукосмо се на плућа и изљубисмо.

## ОТАБАЛИ СМО ОДМАХ НА ЦИРКУ

Зузнуо сам Мићи, кад смо се јутрос без везе срели, да ћу га шлеповати на пиће ако се у току дана још једном оњушимо. Нисам контао на то али се пасирало.

Поново смо се оњушили увече у Кнез Мишовој. Отабали смо одмах на цирку у „Пролеће”, где смо дуго, о свему и свачему, развлачили жваку.

## НИСАМ ЖИКАО ШТА МУТИ

Са Гавром Главоњом често сам се сретао. Мотао се по Бегишу, ту око Бајлонија, и нешто мутио. Нисмо били пајтоси, тек познаници у штосу, па нисам жикао шта мути. Повремено би испарио на недељу-две дана. Кажу да је одлазио преко гране у Молдавију и отуд доводио девојке и жене које би у Бегишу утапао и уз добру лову одрађивао шему.

## НИКО НИЈЕ ПРИФУРАО У ПОМОЋ

Киснуо сам са Мунгосом у једном бирцузу у Карантину. Преко пута нас био је неки кулов са згодном коком. У једном тренутку кулов скочи, поче да диже ватру, пржи и таба коку по чонти и фаци. Кока поче да цмиздри. Сви су чколили нико није прифурао у помоћ.

Мунгос диже котву, прикења се кулову и испљуну му да охлади. Овај однекуд извуче чакију и насрну на Мунгоса. Мунгос

вештом финтом истрже кулову нож из шапе, а онда га фамозно одалама пеглом у браду. Овај љосну ко покошен. Кустос за шанком окрете жицу и позва мурију.

### УТРКЕЉАНА ШЕМА

У плугари на Обилићевом венцу имали смо важну пословну спојку. Фрајери са којима смо урадили шему били су махери у послу. Са њима смо и раније добро шљакали. На крају зготовљене спојке захвалио сам фрајерима на утркељаној шеми, позвао кустоса и наручио свима жешћу глазговачу.

### СИДУ ДОБИО ОД КОЛЕГИНИЦЕ

Одваја жваку медицински брат Борко који ми даје инекције о неком фрајеру који има сиду. Певне: фацолик и паметан мацан. Студирао медицину. Сиду добио од колегинице, која је неко време била небиситерка у Лондону. Није разкужњавао да има буљшеви-зам док нису почеле испале. Сада је у гадном скењу.

### КЛОПА

Волим добро да клопам. Сања уме да зготови добру манцу али често диже ватру, риба ме, жљовари и дави својим суфлирањем како сам мастан и дебео ко трокрилни орман, како не водим рачуна о здрављу, и како треба мање да ждерем.

Зато понекад одем у оближњу жвакару, наручим добру клопу и на миру кулирам.

### УСПЕШНА ЖИЛКА

— Одвалили смо жваку — испљуну Мунгос док смо трнгузили и чешљали језик у „Пролећу” — а шљака чека. Морамо у Ујвидек да средимо ствар око лове. То је био јебен клишерај. Много смо се окузили али и добро омастили. Највише лове од те жилке треба да припадне нама.



РАНКО ПАВЛОВИЋ

## БАРАКУША

Одавно су заборавили њено име, сви су је звали Баракуша.

Шетала је кроз центар града Б. уздигнуте главе. Фризура јој је увијек била уредна, скромна гардероба добро усклађена, прилагођена њеном витком тијелу, корак чврст и сигуран, у обући не сувише високих потпетица. Чинило се да оне пролазнике који је не би љубазно поздравили или јој шта рекли уопште није примјећивала. Свраћала је у супермаркет у центру, на пијацу и у пекару, а кесу с купљеном робом носила је тако елегантно као да јој је у руци најскупља ташна од крокодилске коже.

Прича о Баракуши почиње много прије њеног рођења.

Послије Великог рата, када су се, на несигурним темељима и под кровом који је на све стране прокишњавао, помало зачуђени нашли јужнословенски народи, на запуштеној периферији Б. отворен је рудник угља да храни увијек гладна уста турбина новоподигнуте електричне централе која је освјетљавала град и покретала погоне неколико мањих фабрика. Дојучерашњи ратници, срећни што се својим породицама нису вратили у лименим ковчезима, похрили су да дубе утробу брешчића обраслог кржљавим дрвећем и коровом. Како балканском човјеку није дато да у миру живи дуже него што му је потребно да одњегује нову генерацију ратника, тако су прве њемачке бомбе треће године треће деценије варљивог мира затвориле рударска окна у Б., али ће нове власти по окончању свјетског рата који су назвали Другим, као да су слутили да ће се тај низ наставити, обновити рудник угља и отворити нова окна.

Када је зашао у двадесет седму годину тегобног живота на невеликом комаду посне земље у селу П., оне године када је Иви Андрићу у Стокхолму додијељена Нобелова награда за књижевност,

у том руднику запослио се Радојица Петровић. Управа му је додијелила једну собу у рударским баракама, гдје га су дочекали сто, двије столице, шпорет *фијакер* и гвоздени кревет са сламарицом и поприлично дотрајалим ћебетом. По зидовима су били разведени електрични каблови до једног сијаличног мјеста и утичнице, а при самом поду водоводне цијеви до умиваоника и шперплочом ограђеног стијешњеног купатила у углу. Рудари морају да се купају када изиђу из окна, говорили су руководиоци рудника, а ранији *ненародни режим* тјерао их је да и љети и зими угљену прашину спирају са себе хладном водом на заједничкој чесми у дворишту.

Радојица је почео да се дружи с *камарајом* Алексом, кога су остали рудари избјегавали. Причало се да у граду постоји једна група коцкара који се суботом увече картају. Алекса је, чим добије плату, оно што не пропије губио на картама. Због тога га је жена напустила, отишла у други град и тамо се поново удала, а њему оставила кћерку, иако је знала да они нису способни да се једно о другом брину. Једне вечери, баш оног дана када су примили плату, преплашен и закрвављених очију од несна, Алекса је попут налета фебруарске мећаве улетио у Радојичину собу.

– Хоће да ме убију, да ме закољу ко пијетла – изгрцао је.

Радојица није питао ко, није било тешко наслутити да му пријети неко од карташких *џајџаца*. – Није ми због мене – наставио је Алекса – него пријете да ће зло начинити и мојој кћерки. Спашавај ако за Бога знаш!

Убиједио је Радојицу да му позајми своју плату, а он ће му је вратити за два дана, има он новац, само треба да оде по њега.

Као што се могло и претпоставити, новац није вратио. Биће сутра, поновљао је из дана у дан. Кад је све то Радојици досадило, отишао је у Алексин стан и тамо га затекао са тек задјевојченом кћерком.

– Миланка, дај човјеку кафу! – загрмио је нервозним гласом.

– Немамо кафе, тата.

– Дај онда ракију.

– Немамо.

Стан је био простран, али сиромашно опремљен, наслућивало се да је продано све што се могло продати.

– Не треба мени ни кафа ни ракија – желио је Радојица да што прије прекине непријатну атмосферу. – Дај ти мени новац, па да идем.

Тишина је дуго шуморила полупразним станом.

– Немам – коначно је сломљено изгрцао Алекса.

И опет жубор тишине.

Одједном, као да се тргао из сна, Алекса је почео живахно да говори:

– Видиш, Радојица, теби истиче вријеме за женидбу и требало би да хваташ посљедњи воз.

– Не брини ти за мене, Алекса, него ми врати новац, па да идем.

– Бринем, бринем, пријатељу. Пријатељи смо, па се осјећам обавезним да и о томе бринем. Него – још више је живуо Алекса – видиш ову моју Миланку. Стасала дјевојка за удају. Новац ти немам одакле дати, али могу кћер. То ти је вредније од новца који ти дугујем.

Узалуд се Радојица опирао, за њим је у бараку, опуштених рамена и погнуте главе, носећи мали завежљај, кренула Миланка.

Навикла на скромне услове живота и кућне послове, брзо се прилагодила новим обавезама. Кувала је укусна јела и без меса, развијала разне врсте пите, брала цвјетове зове, шумске јагоде и боровнице и правила сокове и џемове. У касно прољеће, лети и у рану јесен у оближњој шуми налазила је вргање, лисичарке, благе, сунчанице и друге јестиве гљиве, па се не само њиховом собом него и цијелом бараком и двориштем ширио мирис који је омамљивао и сите. Тада се за њиховим столом нашло мјеста за све који су вољели ово јело. Куповала је јефтину али лијепу одјећу и обућу за мужа и себе. Собу је средила. На прозор је ставила завјесу, сто је прекрила коцкастим столњаком и на њему се увијек, осим зими, налазила теглица са свјежим пољским цвијећем.

Радојица је желио да проведу три године безбрижног живота, па да тек онда почну размишљати о потомству. Али он је једно мислио, судбина је другачије мрсила животне нити. Баш када су се спремали да вечером у хотелу обиљеже трећу годишњицу брака, у руднику се догодила несрећа. Његово тијело никада нису могли ископати испод дебелих слојева јаловине која је затрпала окно.

Пред младом Миланком неизвјесност је разјапила застрашујуће чељусти, као страшни вук пред оном дјевојчицом из бајке, о којој је некада причала мајка. Запослити се није могла јер никакву школу није завршила, а чистачице и перачице посуђа у ресторанима никоме нису биле потребне, отац се код једног картароша толико задужио да је морао, да би сачувао врат од замашћене омче, отићи у суд и на њега *добровољно* преписати свој стан, па се изгубио из града, нико није знао куда је однио своју коцарску страст и несрећу, никога није знала коме би се могла обратити. Ипак, није се предавала. Разгласила је да ће, уз скромну накнаду, рударима прати постељину и рубље и посао је кренуо. Зарађивала је толико да је имала за храну, гардеробу, фризера и шминку, више од тога није ни прижељкивала. Када је, лијепо обучена и срећена, одлазила у град да купује што јој је било потребно, мушкарци су се окретали за њом.

Временом, све више рудара је са завежљајима долазило у њену собу и почели су све дуже да се задржавају. Излазили су са благим осмијехом на лицу, као да су са плећа спртили велики терет, а и Миланкино лице постало је некако ведрије, очигледно не само због тога што јој је новчаник био сваким даном пунији.

– Мора, сиротица – оправдавале су је и најконзервативније градске госпође. – Није она тамо некаква дроља, својим нејаким рукама пере толики веш, па ако понекад с неким и легне у кревет, сваљују је тамо потребе младог тијела. Да је то велики гријех, не би наш створитељ и у мушко и у женско тијело уградио ту глад и жеђ коју памет не може контролисати и зауздати.

Како је вријеме пролазило, било је све мање веша за прање, а све више рудара у Миланкиној соби. Почели су, у почетку стидљиво, да долазе и мушкарци из града, неприродно машући рукама у којима су носили кесе са рубљем. Из бараке су излазили с истим оним кесама и журили према аутомобилима или споредним улицицама, да их нико не види. Тек тада су жене Миланку назвале Баракушом, али ни даље нису биле кивне на њу, увјерене да јој не одлазе њихови мужеви.

Резерве угља под брешчићем на периферији града исцрпљене су, у близини је подигнута велика хидроцентрала, па за термоцентралом више није било потребе, па ни да се вади све лошији лигнит. Рудник је затворен, рудари се разишли, а Баракуша је ипак остала у својој соби, долазили су јој и даље мушкарци из града, а она је имала гомилицу мушког рубља и постељине, па је то сваког јутра квасила и стерала на жицу испред бараке, па је изгледало да и даље за живот зарађује као праља.

Бараке су се испразниле, остала је само Баракуша у својој соби. Градске власти су одлучиле да искључе струју и воду и почели су да руше бараке које више никоме нису биле потребне. Више пута су једину станарку упозоравали да се исели, али их она није послушала. Дали су јој рок да се за мјесец дана исели, па ће срушити и барак у којој је њена соба, и отишли. Отишли, па заборавили. Тако је остало годинама. Миланка је набавила пластичне канте и са недалеког извора доносила доста воде. Кад год је имала слободног времена, по јаловиштима напуштеног угља скупљала је комадиће лигнита и доносила пред барак у. Кад би ишла у шуму да бере гљиве, јагоде и боровнице, доносила је и нарамке сувих огранака, па је тако имала огрева за цијелу годину. И даље је њена соба била уредна и лијепо намјештена, а она чиста и нашминкана. У одјећи која јој се припијала уз тијело, у ципелама с повишим потпетицама, када је пролазила кроз град личила је на даме из филмова

сниманих у првој половини двадесетог вијека. То је узбуђивало мушкарце више него кратке сукње и дубоки изрези њихових суграђанки, па никад није мањкало оних који су кришом ишли према јединој бараци с тобожњим вешом за прање у кеси.

На балканским просторима, предодређеним за стална кошкања и ратовања, како је знала говорити баба Полексија, за коју нико није знао колико је стара, државе и власти се смјењују чешће него што њихови грађани мијењају гаће, па су тако поклекли и несигурни темељи државе створене послје Великог рата. Њено растурање најавили су новообогашени предузетници за које нико није знао како су и с ким у спрези из власти дошли до толиког новца, а до јуче нису имали ништа. Одједном су се појавили у хотелима и, заваљени у удобне столице, бучно сркали супу, халапљиво трпали у себе комаде мяса и чачкали зубе не скривајући развраћена уста. Гурали су се у прве редове у црквама и пред олтаром показивали дебеле златне ланце на грудима, обавезно с крстом као привјеском. Заобилазили су позоришта, галерије, музеје и концертне дворане, али су безглаво јурили тамо гдје год су видјели разапет велики шатор из кога је допирала гласна музика којој нико није могао ухватити такт и мелодију. Куповали су све што се продавало, фабрике, спортске дворане, аутобуске станице, зграде које је давно прегазило вријеме, ма шта год је било на продају.

Један од таквих, неки тајкун који је сам себе звао Побром, у Б. стигао без жене и дјеце које је оставио у бившој републици а сада новој држави, купио је затворени рудник угља.

– Шта ће му та пустара кад ту ничега нема? – питали су се неки грађани Б.

– Неће ваљда поново отворити рудник, па да не можемо дисати од смрада – забрињавало је друге.

– Можда је платио неком да испита шта се крије у утроби оног брешчића, па тај открио злато? – говорили су они који су били спремни да од свега исплету узбудљиву причу.

Истина је била далеко од тих нагађања. Побро је сазнао да и повелик комад земљишта на коме су биле рударске бараке припада затвореном руднику, па је наумио да и ту изгради комплекс стамбених зграда, као што је учинио и на другом крају града, гдје је цијели спрат у једној згради уредио и намјестио, па се сада сам по њему шири.

Једног дана довео је багере да руше и ону преосталу бараку, али је тада пред њега у својој најљепшој хаљини изишла Миланка звана Баракуша.

– А шта ће са мном бити? – упитала је.

Када је пред собом видио лијепу жену на којој прохујале четири деценије нису оставиле никаквог видљивог трага, напосто је занијео.

— А кога имаш са собом? — једва је изгрцао послје дужег времена.

— Никога. Сама сам.

— Бићеш моја жена!

И више није био сам у оном огромном стану.

Чудно је то како људи према паћеницима и посрнулим знају да покажу сажаљење, а када се и њима живот осмијехне, гледају их са завишћу.

— Упала јој сјекира у мед — говориле су жене у Б. — Ено је, сада живи кô једна по једна.

РАША ПЕРИЋ

## СРОДНИ БОКОР

*Сйомен:  
850 година од рођења Расџка Немањића  
српскога Свѣтога Саве*

### СОНЕТ ЗА СВЕТУ ГОРУ

Драг ми је био бивак  
на теби Света Горо  
у Хиландару српском  
где дадох поклон мали

А ти ми тада пружи  
хлебац Савиног жита  
вино Савиног грозда  
и реч што Бога хвали

И први целив дадох  
тамо Олтару живом  
и Мајци са три руке

које ми сада чине  
од вирус-короне спас  
и склон од нове муке

## СОНЕТ ЗА РУСИЈУ

Глед ми не беше хитар  
да видим твоје лице  
ал усних Радоњешког  
са живе фреске Храма

И зато њему шаљем  
сјајке Светога Саве  
из мога Белог града  
из Врачарскога плама

И шаљем љубав бреси  
руској монашки смерној  
кад моли у тишини

ко што и моја липа  
словенском душом моли  
да Творац спас учини

## СОНЕТ ЗА КИНУ

Корак ми беше кратак —  
не стигох до твог Зида  
а ти ми сестро дајеш  
милост Источне боје

И ја ти братски шаљем  
светлину српске душе  
с крила Анђела белог  
из Милешеве моје

Са жељом да смо одсад  
по цвету сродни бокор  
у зимзеленом сјају

И у пра-Духу вечном  
оца... сина... и кћери...  
с мајком у загрљају...



## СОНЕТ ЗА АРАРАТ

Јерменијо-сестро  
и Арарат-брате  
неке страшне жишке  
роје се... и јате...

дронови, ракете...  
и демонске зоље  
пале земне људце  
и суше Зем-поље

Боже, чујеш вапај  
Воду, воду, воду...  
додај шаком свима

из Потопне барке  
у којој смо били  
у којој те има...

## СОНЕТ ЗА ГРЧКУ

Грчка. Недељно јутро. Православље ме блажи  
Позвало ме је звоно на свете литургије чин  
Слушам духовне гласе о јеванђељској кажи  
и гледам младу мајку: у њеном наручју син

Рођенче боголико – анђеоски благ му смех  
Пред њим нафора-вино: из духовника руке  
прима причешће прво! Каје л' то предака грех  
ил тражи Свету стазу мимо голготске муке

И моја реч је овде молба за „Српску кућу”  
Зејтинлик, Крф и Видо, српска гробишта војна  
која су на тлу овом. Боже, у надахнућу

дарном, дај грчком роду старих мудраца ум  
и спас од иноверца. Крене л' та напаст бројна  
запречи руком својом, и крст изнеси на друм

*Килкис / Грчка, 8. октобар 1995.*

ВИТОМИР ТЕОФИЛОВИЋ

## ТРИ ПЕСМЕ

ПОСЛЕ ХОМЕРА НИКО И СВИ

Илијада и Одисеја  
Прожеле нас до сржи  
Историјом и поезијом  
Све потоње приче  
Ехо славних епова

А чим у вечност отишао геније  
Упитали се песници готово реторски  
И питају се све до наших дана  
Има ли смисла писати песме  
После Хомера

Описао је и *grosso modo* и детаљно  
Благодет мира и пакао рата  
Љубав бескрајну и мржњу ништа мању  
Јунаке и кукавице  
И све карактере између

И чаму свакодневице  
И сјај подвига  
Све људско оком душе видео  
Бујни свет зрачни  
И таворни свет сенки

И мада се песници све време питају  
Шта рећи после Хомера

Свако доба озраче  
Данте Шекспир Гете Пушкин  
Бајрон Хајне По Хелдерлин

Иако ничег новог под сунцем  
Јер што је било опет бива  
Сваки осмех и свака суза  
Нови смисао животу дају  
И нову историју пишу

### ПЕСМЕ ЋЕ ПИСАТИ СВИ

Нису тек тако неки умови рекли  
Сви људи кад постану људи  
Кад борбу за опстанак  
Сместе у музеј сећања  
Писаће песме

Јер сваког од нас је бар каткад  
Прожеала плима изнутра  
Кад угледали дугу  
И сусрет мора и облака  
Изблиза

Сетимо се заумних почетака  
Колико нас ђака песме писало  
Кад јату додамо и оне  
Што стиховима љубав изјавили  
Сви били песници

Све обасјала светлост изнутра  
Угледали ласту усред зиме  
Чули музику док тишина била  
Зору слутили у мртво доба  
Јаву разабрали у магли сна

Ко није чуо чуће космички бруј  
Кад све у нама и око нас  
Кликне на сав глас  
Пишемо песме  
Кад песме пишу нас

## ДАВНЕ НАДЕ ЗОВ

Још назиреш је  
Рубом сна  
Трептајем сусталим

Ниоткуд  
У јаву слети  
Видик озари

Обрадујеш се као дете  
Први пут  
Пред лептиром

Док не увидиш  
Умом сусталим  
То само сан давни

То више ниси ти  
Већ сенка  
Давног себе

Побегао си  
Кад у сунцу љубави  
Муњу угледао

Касно је за храброст  
Мада још каткад усниш  
Немогуће

АЛЕКСАНДАР Б. ЛАКОВИЋ

## ПЕСМЕ САМЕ ЗА СЕБЕ

### ДУХОВИ ВРЕМЕНА

*Мјеније и сиротиња кријшица*  
су изостали.  
И некад.  
И данас.

Прећутане твоје *Роморанке*.  
И од пријатеља.

Нису сви препознали  
да су твоје речи –  
духови и ветрови наслеђа  
у стању  
да кроз себе оживе прошлост.

И памћење нам.

## ПРЕ ВУКОВА

Певао си народним језиком.  
Писао графијом ћирилице.

И пре острашћених вукова  
који те немилице  
скрајнуше са списатељског пута  
и преместише у заборав.

Само зато што си сумњао  
и у језик народних песама.

Нису знали или нису хтели да знају  
да си ти од језика увек тражио више.

## ЈЕЗИК ПРОРОКА

Језиком за којим си трагао  
натпевавао си се  
и са заумном стварношћу.

*На ѿрайочейку времена,*  
веровао си,  
Кодеру мој,  
да је постојао један други језик,  
разумљив свим народима,  
чије су пророчке речи  
биле у стању  
да протумаче сваку појаву,  
препознату  
и пре њене обзнане.

## МЕСТОИМЕНИЈА

Знао си  
да се онострано и невидљиво  
не могу ословити  
језиком видљивог света.

Морао си *ковати* нови језик  
од прагласова.

Недокучив свима  
осим теби и времену  
у које си веровао.

Језик демона или божанстава  
којима си се и обраћао.

## ЈЕЗИК ЈЕ САМ ПРОПЕВАО

Оживео си и ослободио  
имена и речи  
које желе дозвати  
и непојавни свет за који нису знали.

Духове прошлости враћао си у живот,  
птице удомљавале митска бића,  
а цвеће и биљке постајале виле.

Речи-бића и речи-митови  
изведени су из времена  
када је језик сам од себе  
морао да пропева.

(из рукописа *Когер. Заборав*)

НАТАЛИЈА АЗАРОВА

\* \*

### ЛИТУРГИЈА

овај дан за годину дана кад нестане глас  
поћи ћемо ујутро тамо  
где ти се допадао доручак неизоставно  
с прженим кромпирићима  
преко њега си посматрао море  
тамо сада можда зебе твој  
глас

с југа смо се врећали у москву преко курска  
на предњем старом седишту до колена  
ја – затрпана јабукама  
згњечићеш их не врти се захтевао је препланули  
глас

а после си хтео да се у свим иностранствима  
мешају краставци и парадајз онако  
како треба  
то јест на руски начин  
а не онако како то они чине глупо  
безвезе одвојено  
ти си то тражио снажним  
гласом

о смрти је лакше писати у кулинарским  
терминима јер њу треба прогутати  
и не загрцнути се  
гласом



на изгубљеној траци глас је понављао  
колико је важно  
оптимизирати превоз гаса  
толико си пута поновио говор за одбрану  
да је то омогућавало аутоматизацију памћења  
гласа

често обавивши успешну продају  
на пример намештаја или порцелана  
хвалио се лево и десно  
а после се од толиких склањао  
у ишчекивању најгорег најбољег  
гласа

кад су машину прегазила кола  
зар је могуће толико патити за мачком  
више него за мајком то јест  
мојом баком  
ридао си на сав  
глас

а у улицици у минхену одједном су те  
назвали jude  
и ти си почео категорички да се плашиш  
и то да живети у немачкој  
теби се очигледно не би допало  
изговарао си страшним  
гласом

у цркви си лежао с укрштеним прстима  
њих су  
тата  
укрстили да се руке не би разбежале у страну  
а глас попа све време је замуцкивао грешио  
али ти си био миран  
изгледа да си слушао свој сопствени  
глас

телефон је био у суседном пионирском одмаралишту  
два километра сама преко поља с великим кравама  
у хаљини на црвене пруге  
тако да се црни бик намерачио  
успела сам да дотрчим али је у старој слушалици крчало

а ти младалачки јако да ћеш ускоро доћи  
била сам срећна што једва чујем твој  
глас

имао си заправо доста написаних књига  
премда си и сам заборављао чињенице  
у завршеној прошлости  
наравно хидро и пнеумоаутоматика  
то није исто што и кафка  
али ипак овде на ољшанском ви сте један поред другог неких  
седамдесет метара иза зида  
и ви имате о чему да поразговарате  
лепим слабирим  
гласом

2015.

\* \*

## РЕВОЛУЦИЈА ДИДАКТИЧКА ПОЕМА У 13 ДЕЛОВА

*Треба ли најрслу вазу називајти ношом,  
Треба ли неусјелу йраједију йрејварити у фарсу,  
Треба ли убојаљену грају слајти у куварице?*

Б. Брехт

*А интјелигенција је, како йримећују, йојтресена не само  
чињеницом да кайитјалистји корисјте ройски рад  
нећо и недоличним односом йрема робовима.*

Из апликације за пројекат  
„о еволуцији односа интелигенције према револуцији”

*Лако се може йризнајти суживой йрошлосјти  
и сагашњосјти, йрошлосјти и будућносјти,  
али йошово је немојуге замислитји  
заједнички живой будућносјти и сагашњосјти.*

Заборавила сам ко је ово смислио

1. скице  
превод с радикалног на данашњи

крећи хајдемо  
опасна тема

ручно  
скице

о па мало нас  
опасно за нас

нас који уступамо место крај пролаза  
јер више волимо да летимо крај прозора

само идемо по утабаном      уздуж  
по предворју скитамо      уздуж  
из предворја у претворбу      уздуж

о па мало нас  
опасно за нас

опасно јер је формула  
успављивала своју револуцију  
турбулентну као авион  
вечерњих диносауруса      звуци  
                                         трезних  
                                         говоре  
њихово небо је ширине свега шездесетак година  
                                 даље на неложену топлоту  
                                         отпад  
                                 тобоже

## 2. путопис

они говоре у новембру  
дешава се октобарски ужас  
они хоће да се охрабре  
али из среће је тешко извући се  
они говоре јастук за измишљање  
тура по револуцији  
безбрижно беспрекоран  
воз одвози изазовно као трезна трава  
њену вишезупчану оштрицу  
прозор клизи  
кроз пријатеље  
стојимо чекамо утопију  
стражар не жури  
пере грожђе  
пored  
базе

звук  
довози  
точкове  
за бојна  
кола

они изговарају узнемирено „још боље”  
то се туристи по револуцији плаше

### 3. бројалица

век се прославио попут капитала  
век је поскакивао налик рингишпилу  
век је процурео слично перистилу  
протрчао као интернационала  
прошао пљусак претходно  
капнуо  
век севукао као црево  
пројурио као њујорк  
на путевима препродавци  
на зидовима подводачи  
скупоцену одећу у barneys  
издваја старица

старичин пас дрхти цвили  
на њему је огрлица брилијанти сафири  
он не може да издржи  
ту ће одмах лећи као цем  
целих шеснаест карата на врату држи  
псу је лоше и хладно  
додирни га  
не дирај га  
одвратан је  
капитал

### 4. инсталација

испред моје терасе  
право на нивоу уста  
он и она  
она и он

сељанка и радник  
чекић и срп  
дрски кипови  
друг и друг

једно за друго се држали  
поздрављали се и опраштали  
и са мношћом такође

и с концептуалистима који су долазили у госте  
они су их прихватили али се нису поздрављали а  
затим су одлазили да седе на другој тераси с  
удобнијим сточићима

здрово друже терасо  
здрово друже сељанко  
здрово друже радниче  
тако смо и остарили  
истањили се излињали се продувало нас

на терасу пристижу људи  
по прашњавим скелама  
иду комбинезони  
исти такви радни људи  
здрово друже комбинезону  
комбинезон се на друже не одазива

сељанки одсецају главу  
дуго не успевају  
хватају се за радника  
не свеједно сељанки прво  
са скинутим главама  
пролази целих пола године

нешто није у реду  
главе глатке нове  
ненападне као шминка  
он и она улицкани  
она и он али не и дрски  
еротика се покварила  
постали су споменик  
више им нећеш рећи друже

тако видиш у другу  
робу као другог  
или чак теретњак удруга  
што иде крцат у сибир  
а ја хоћу да будем друг  
да будем друг наташа

comrade natalia  
camarada natalia  
a genosse natalia  
није толико ритмично  
па ипак

велика је вероватноћа грешке  
ја сам чаробњак грешке  
размислила сам и исправила  
песму тачно на нетачно

сада је тераса инсталација  
модерне розе-црвене боје  
комбинезони се укочили на скелама  
пар стоји на литици куће  
шминка је профи осветљење као у бајци  
потом је у кадру туча  
раднице и сељака  
квант је вакантан

уђи не поздрављај се  
и јешћеш хлеб  
у валути лица свог

рефрен

*иде свакодневни дан-дан  
иду ђосџода без робова усамљени*

*сѝѝѝ  
исѝред је  
ѝобуна сѝаѝѝике*

## 5. интермецо кропоткину

кабинет је гледао на запад  
због светлости  
дан се одвијао без ироније

поскакујући као  
јутро анархисте  
још се  
schmerz револуције  
осећао

појављивање  
личних  
ствари  
гомилали су се  
лептири припремали су отмицу света

## 6. рондо

идоли су спавали на препланулом небу  
о црвени кастро!  
о командантска цигаро  
врти се  
над морем летели су снови  
твоји килери падали на крокодиле  
врте се  
ко су сада твоји килери?  
побуњеничко склониште

врти се  
богови околу држе руке  
брадато братство  
брадата револуција

у сржи револуције  
 клима се мења  
 мења се клима  
 револуција  
 информације  
 револуција  
 информације о  
 револуцији  
 информацији  
 револуцији





8. весели плач

ја сам певачица револуционарне идиле  
    празничних преврата  
и када припремам васкрсење  
    сва у луковини

плач   на језику      мистичке      безбедности

    код мене      испод бресквине гране  
                    бронзани се мао

    ја намерно стојим на прагу  
            огромни цветови мејхуа

на столу убрзано расте свеже зеленило

9. успомена

острво је отргнуто  
    можеш да продреш унутар узраста  
            у сто детињства седмог разреда  
с десне стране

    гете   испод   стакла

с леве стране

    горки прелеп и црнобели

на столу

    дебели том капитала

    ти си то стварно читала?

    ја сам то стварно читала

    успорено-млитава реакција

    не али стварно сам то читала

    тата и мама су хтели на запад

    тата и мама су доспели на запад

одозго и

мало улево

    лутала сам у облацима

острво је отргнуто

    острво подневне утопије јутарње

отргнуто

    ваздух се види као да је туђ



ми затворени  
поред града  
његови житељи се угасили  
сви житељи се угасили  
причају  
ваша једнакост је жалосна  
ви сте дибидус затворени  
причају  
мост се угасио  
полубудни затворени  
стојимо на мосту на ивици  
снажан ветар с ударима  
на далекој магистрали магла  
на далекој магистрали гас  
стојимо на траси на ивици  
у сумрак  
пале се први пупољци на дрвећу

– камионџије  
за ударце солидарности будите спремни!  
– увек спремни!

#### 11. интермецо блоку

тоне у сан  
град  
смркава се  
рано  
уз музику  
буди се  
мафија  
отвара  
око  
долази  
седамнаеста  
тоне у сан  
град  
смркава се  
рано  
уз музику  
бучно

буди се  
мафија  
отвара се  
око  
долази  
осамнаеста

## 12. пејзаж

код нас се овде често дешава пун месец  
и млад месец се такође дешава често  
реч по реч брише се бесмислица револуције  
живине капи фонтане сливају се у бару  
тада октобар чешће но други месеци долази

то обично долази предвече  
ја по правилу наступам предвече  
али догађа се да наступам и изјутра  
експлозија летње потражње речи „октобар”  
сањив трг побуне и ја настављам незапочето

то је блок ономад наљутио дванаесторицом револуције  
то је целан ономад све наљутио својим преводом дванаестори-  
це револуције  
та река се не може извести  
та река се ономад није могла извести трг побуне без игде ико-  
га

па зар ће онда азарова моћи да наљути?

рефрен

*иде свакодневни дан-дан  
иду њосиода без робова усамљена*

*си̋ой̋  
ис̋и̋рег је̋  
йобуна си̋а̋й̋и̋ке*

### 13. студија о језику

esta parte de mi poema didáctico  
la voy a componer en español  
¿cómo que no me estendéis?

добро после ћете схватити зашто не мора да се преведе  
то је истинита прича  
о томе како сам се на крају двадесетог века  
бавила дејим лизалицама  
тада су ми у мексику  
и направили огроман камион диносауруса на штапићу  
два милиона диносауруса су нестали  
на путу од фабрике до луке  
не немојте мислити не говорим о штети  
осигурање је све покрило  
ја о томе  
где у мексику сместити руске диносаурусе

у смислу на лизалицама је стопосто  
на руском било смешно дејје исписано

тада ми је власник фабрике објаснио да у мексику  
више од трећине становника  
не уме да чита  
латиницу од ћирилице на разликује  
тако да ће се деца  
с нашим диносаурусима  
снаћи  
и ту сам ја схватила  
lo principal de nuestra historia  
у para que era gran revolución socialistade octubre

немам намеру да преводим о револуцији  
зар је за вас од принципијелне важности да ме разумете?  
све су то лизалице двадесетог века

Превела с руског  
Корнелија Ичин

ЈАНА МИЦЕНКОВА

## КРВ ЈЕ САМО ВОДА

(одломак)

ОТАЦ свакодневно одлази на обичан посао. Нико га никад није питао да ли воли тај посао, а он у раду не тражи дубљи смисао. Ујутро зазвони будилник, отац устане, скува јаку кафу, испуши цигарету и крене.

Отац напросто зна да он мора да ради како би имали за храну, кирију, сапуне и друге потрепштине. Разуме да нема свако срећу да нађе посао из снова који би уједно био леп хоби. Отац за себе никада није ни замишљао ништа посебно – ни славу, ни каријеру. Једино што је желео било је да има добру породицу – децу коју би водио на излете и жену са којом би се лепо слагао. Више од живота није тражио, није имао велика очекивања. Иако на неки начин, то јесу велика очекивања. Хармонична породица. Ко је има? Он сигурно не.

Отац често размишља о мајци и о томе како би се све могло променити и побољшати. Понекад му се чини да о томе размишља годинама, али досад није ништа успео да смисли. Сваки покушај промене био је узалудан. Тренутно је срећан што може да завршава своје послове на миру. Посматра мајку која вредно учи нови текст (можда) будућег пројекта. Заправо му се свиђа што је опет добила свој познати елан и амбициозно се бацила у сусрет свом циљу. Отац јој је радо омогућио добре услове за рад, да може да се фокусира на своје „небеске” планове. Скуваће, опраће, средиће, неће јој сметати... Главно је да је мајка срећна, да показује наклоност и према осталим члановима породице.

Данас се мало посветила и Клари! Разговарале су као пријатељице и тако је отац индиректно сазнао о Клариној новој екипи

из школе, о неким момцима који пуше и псују, али „иначе су супер”. Такве информације га баш не радују, али не упада у разговор између мајке и ћерке, само ћутке меша гулаш.

„Најбољи момци су наизглед жестоки, добро је држати се таквих... Добрице и туњавци ме никад нису привлачили...”, говори мајка ћерци.

Отац, додајући у гулаш слатку паприку и мало чилија, размишља да ли је он жесток момак. (Пре ће бити да је добар момак и туњавко.) Но... боље би било да се не пеца на такве мисли јер би могао да му загори гулаш који хитно треба подлити водом.

То су само приче, прави живот је ипак нешто друго, размишља отац и додаје још запришке у јело. Најбитније је да је мајка у доброј фази, а кад буде отац са Кларом сам, покушаће да сазна нешто више о тој новој екипи. Добра је ствар што је Клара нашла пријатеље, али не би било добро да се дружи са хулиганима. Отац није срећан што ће морати да преузме непријатну улогу и да је грди, јер мајка то сигурно неће учинити. Она има другачије приоритете од обичних смртника. Очигледно више нема времена, пошто се шминка, облачи елегантну плаву хаљину, не задржава се на ручку, има пословни састанак са колегом глумцем. Нов пројекат, наравно!

Отац остаје за столом сам са Кларом и чинијом гулаша, али ни њој данас није до хране.

„Не свиђа ти се?”

„У реду је, само нисам гладна.”

„Шта си оно рекла о новој екипи момака?”

„Ма ништа, само неко друштво из школе.”

„Аха... они су понављачи?”

„Па шта?”

„Ништа, ништа... Значи ок су?”

„Наравно да јесу ок.”

„Па... само буди опрезна.”

Клара клисне напоље, отац остаје сам са прљавим судовима и пуном шерпом гулаша. Буквица му није успела, има осећај да му ништа у животу не иде од руке. Отац је тужан, стан је празан, стар је и никог не занима. Хтео би да разговара са неким као некада са мајком – шетали су станицом, посматрали људе а она је наглас домаштавала ко су ти људи. Фасцинирала га је њена бујна машта и ентузијазам који је из ње прштао у добра стара времена. (А који се временом претворио у бригу.)

Па добро, неће седети као идиот, уживаће још мало у михољском лету.

Међутим данас упеца само подерани кишобран. Заправо је смешно, има у томе нечег поетичног, свеж ваздух му прозрачи мисли.

У повратку среће Ивку у врту.  
„Ти си ту? Мислио сам да је кућица празна...”  
„Дошла сам на кратко, да узмем неке биљке.”  
„Добар план!”  
„Желиш ли бегонију? Можеш је посадити код куће.”  
„Добро, покушаћу.”  
„Јеси ли за кафу?”  
„Ма нема потребе да палиш кетлер...”  
„Ма дај, молим те, лепо је, можемо седети напољу... Иво је оставио парче цоинта.”

Отац и Ивка пију кафу, пуше, посматрају птице које лете на југ и све атрибуте јесени. Отац седи и ћути, то је ослобађајући мук, такву тишину би снимео на дискету и делио људима да да се њоме лече... Гласно се при тој помисли насмеје.

„Што се смејеш?”

„Пало ми је на памет да бих ово ћутање снимео на дискету и продавао за огромне паре...”

„На дискету? То би било ретро са додатом вредношћу... Али могао би то бити добар стартап, мислим да би добро ишло!”

„Шта је то стартап? Извини, заостајем сто година за светом.”

Отац се одједном осећа као идиот. То је стање у које лако упада, али га Ивка смири да је то ионако нека будалаштина са енглеским називом.

Отац одједном има осећај да није баш потпуни идиот, да чак успева и да забави понеког. Поред мајке се последњих неколико месеци (или година) осећа као дебил, стално чује: „Ти то не разумеш, тако си приземан. Боље слажи палете и ћути!”

Сада пак седи поред жене која се смеје његовим шалама, осећа се као весело друштво. Штета што ће за који трен кафа бити попијена и мораће да пође кући.

„Желиш ли још један колачић?”

„Не, не, хвала, идем, нећу да те задржавам.”

„Али не задржаваш ме...”

Ивка доноси колачиће на шареним тањирићима, све је усклађено – укус и естетика.

„Занимљиви тањирићи, скроз оријентални.”

„Ови су исто из Марока.”

„Какав је заправо Мароко?”

„Зачини, мириси и ужасна врућина.”

„И ја бих отишао негде, али ме више привлачи север.”

„Исланд је прелеп, тамо се човек осећа као на Месецу... Теби би се свидело, мораш једном отићи!”

„Можда...”



Кафа је попијена, цоинт попушен, колачић поједен, Исланд неосвојен, а и полако се смркава. Ивка му пакује кексиће у кутију: „Узми за ћерку. Немој да заборавиш бегонију!”

Отац вози бегонију и колачиће на бициклу, осећа да му цела јесен лепо пада на главу и да није толико бескористан као што је мислио. Сигурно ће још много тога доживети, показаће свима да његово постојање има неког смисла, могао би да узме гитару у руке и можда једном оде на Исланд!

КЛАРА верује да је током ових неколико недеља мајка стварно била срећна, користила је изразе као фантастично, генијално, аутентично! Повремено би разговарала са Кларом, давала јој драгоцене животне савете, заправо се не може жалити на мајку. Иако би требало да буде опрезна, јер из властитог искуства зна како завршавају такви мајчини „happy days”. Клара не жели да буде опрезна. Заљубљена је у Мартина Макулу, дакле, не жели да размишља о томе да ли ће се мајци поново десити нешто и да ли је момци из екипе само вуку за нос. Од како јој је Мартин рекао ону кобну реченицу: „Кларице, нешто ти је испало из цепа”, од тада се осећа као да лебди и осећа да и мајка исто тако трепери у ваздуху...

Данас међутим другачије него иначе. Сео стан је у знаку премијере на коју се мајка спрема. Клара се по повратку школе брзо сналази. Чини се да је мајка данас имала изненадни напад типа „права домаћица”, па је направила неку лепљиву масу, коју назива тесто, од ког би могла да се испече торта, ако се сви присутни потруде. Она, наравно, нема времена, јурца по стану, бира прикладну одећу и ставља неку огрлицу коју Клара треба да јој окачи око врата. Јер мајка ништа не постиже! А једино што ради јесте да критикује оца, који је себи дозволио опаску о тзв. тесту и шта ће бити са њим:

„Ко ово треба да испече? Зашто ја? Ако си нешто почела, треба и да завршиш...”

Мајка се брани. Она уме да се брани, понекад иритантно, понекад застрашујуће, понекад Клари буде жао оца, а понекад јој буде жао свих... Али сада се Клара стварно труди, пошто су последњих неколико недеља биле у добрим односима и не би да поквари. Мора да јој закопча огрлицу, добила је задатак, али јој тешко иде зато што се мајка стално мрда, а Клари се зноје руке. На крају мајка стане, звони јој телефон, зове колега Роман.

Клара чује како се мајка изненада смирила, диктаторски глас којим је шамарала оца сада се претворио у љубазно цвркутање пуно разумевања. Клара гледа у мајчин танак врат, још увек покушава да јој закопча огрлицу знојавим прстима и слуша разговор:

(„Ћао!“)  
 „Ћао, Роми, да одемо пре премијере на пиће?“  
 („Заправо, хтео сам да ти се извиним, али ипак не могу на премијеру.“)  
 „Како то мислиш – не можеш?“  
 („Заборадио сам да жена вечерас излази са другарицама, морам да останем с децом.“)  
 „Аха... заборавио... хм... Роми, три недеље знаш за ово!“  
 („Стварно согу, побркао сам датуме... Иди ти, сигурно ћеш срести старе познанике...“)  
 „Хм, наравно...“  
 („Стварно ми је жао...“)  
 „Ако не можеш – не можеш, шта да се ради... Чувај се.“  
 Клара дубоко у костима осећа мајчино разочарање, саосећа са њом. Мајка је повређена, Клара би хтела да је загрли, али се плаши. И даље не успева да закопча глупу огрлицу, прсти јој бриде, а када коначно успева, мајка се нагло трзне, огрлица пукне и перле се раскотрљају по поду.  
 „Господе Боже, ти си скроз неупотребљива! Види шта си урадила?! Ти си стварно нула, дођавола све! Не могу да верујем, ово ми је била омиљена огрлица, све дођавола! Увек све сјебеш... цео мој живот! Ма, нека иде све доврага... Ни на кога се не могу ослонити!!!“  
 Отац се сагне и скупља перлице. У напетим ситуацијама уме да одреагује брзо, док Клара само стоји и шапуће: „Извини, извини, мама...“  
 „Ма, нек иде све доврага! Ни на кога се не могу ослонити! Увек тако, неко нешто обећа, и никада ништа не испуни... Ма, нека иде све доврага!“  
 Клара би сада радо искључила све, али не може – мора да истрпи мајчину хистерију из које је јасно да је она крива за сву њену несрећу и не усуђује се ни да то доведе у питање. Истовремено посматра оца који готово пузи по поду и скупља шарене перле.  
 Клара броји до десет док се врата не залупе за мајком. Тек онда коначно малчице одахне.

Превела са словачког  
*Теодора Белић*

БОЈАНА АНТОНИЋ

## **ДРЖИЋ И ШЕКСПИР У ОГЛЕДАЛУ: МЕХАНИЗМИ КАРНЕВАЛИЗАЦИЈЕ У НОВЕЛИ ОД СТАНЦА И СНУ ИВАЊСКЕ НОЋИ**

**САЖЕТАК:** Проучавајући различите аспекте карневализације у *Новели од Станца* Марина Држића и *Сну ивањске ноћи* Вилијама Шекспира указаћемо на различите могућности тумачења ових књижевних дела, показавши како карневалска логика може изнедирити сличности у крајњим исходима интерпретације, неvezано од саме фабуле, која на први поглед можда не би побудила интересовање за компаративно проучавање дела, те ћемо на тај начин карневалски дискурс издвојити као важну кохезивну спону у приступу овим ренесансним драмама. Препознајући одлике карневала у ширем смислу, карневала у ужем смислу, дионизија, сатурналија, као и сеоског и градског карневала, сагледаћемо дела у светлу соларног мита, обреда плодности и друштвенополитичког контекста у ком су настала.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** карневализација, карневал, компаративни приступ, Марин Држић, Вилијам Шекспир, *Новела од Станца*, *Сан ивањске ноћи*, ренесансна драма

С обзиром на то да су Шекспиру биле свега три године када је Држић умро, пут компаратистичких студија кренуо би најпре за истраживањем утицаја старијег писца на млађег, но, у овом случају, ту се суочавамо са првом препреком. Могућност да је познати дубровачки писац могао бити узор Шекспиру одбачена је простом констатацијом да није био превођен на енглески језик у оно доба, те да није могао бити познат савременицима са енглеског говорног подручја.

Шекспиролог Јосип Торбарина примећује: „Да možemo postaviti nemoguću hipotezu da je Shakespeare odlično poznao hrvatsko-srpski jezik, mogli bismo napisati učenu disertaciju o Držićevu utjecaju na Shakespearea”.<sup>1</sup> Народни језик којим је писао Држић као да је регионално ограничио његову рецепцију, па је готово са резигнацијом примећено како би Држић имао већу славу да језик којим је писао није „[...] језик незнатих и презрених ’Скјавона’ у чије културне могућности није веровао нико, јер их није добро ни познавао”.<sup>2</sup>

Но, да ли је Шекспир икако могао знати за Држића? Тешко је замислити Шекспира у посети Дубровнику и Далмацији, будући да за овако нешто немамо ни назнака. С друге стране, многи детаљи који га повезују са овим крајевима откривају да је он о њима могао поседовати извесна сазнања. Установљено је да се мотив несретних веронских љубавника јавља у дубровачкој драми *Далиге* већ 1580, те да је она један од могућих предлога за настанак *Ромеа и Јулије*. У *Краљу Лиру* коришћени су подаци о помрачењу Сунца у Карловцу, у *Хенрику VI* спомиње се Баргулуса, илирски гусар, док се у драми *Мера за меру* појављује гусар Рагузине, што би недвосмислено значило да је Дубровчанин. Фалстаф, један од најпознатијих Шекспирових ликова, могао је настати по узору на комедију *Il Fidele* Антонија Мудаја, насталу за потребе задарског карневала 1575.<sup>3</sup>

Топоним Илирија, који се јавља у Шекспировој *Бојојављенској ноћи*, за неке проучаваоце представља само оквирни појам који се по мноштву алузија заправо односи на тадашњи Дубровник.<sup>4</sup> С друге стране, Шекспирова Илирија могући је производ песничке маште, а не стварна локација на којој се заснивају радња и заплет *Бојојављенске ноћи*. Шекспирова имагинарна Илирија је у том смислу подједнако нестабилна као и реално поимање Илирије у Енглеској у 16. и 17. веку, будући да описи географске границе Илирије у то време не указују на то да је она представљала прецизно дефинисан појам, нити да су Енглези тачно знали где се налази та земља.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Josip Torbarina, *Kroatističke rasprave*, Matica hrvatska, Zagreb 1997, 513.

<sup>2</sup> Мирослав Пантић, *Марин Држић*, ИП Рад, Београд 1961, 4.

<sup>3</sup> Slobodan Prosperov Novak, „Zadarski Falstaf iz 1575”, *Croatica et Slavica Iadertina*, Sveučilište u Zadru, Zadar, vol. 3, br. 3, 2007, 191–192.

<sup>4</sup> Више о томе може се наћи у следећим радовима: Rudolf Filipović, „Shakespeareova Ilirija”, *Filologija*, HAZU, Zagreb, god. 1, br. 1, 1957; Mira Janković, „Grad u Shakespeareovoj Iliriji”, *Filološki pregled*, Naučno delo, Beograd, I–II, 1964; Josip Torbarina, „The Setting of Shakespeares’s Plays”, *Studia Romanica et Anglica*, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, god. 7, br. 17–18, 1964.

<sup>5</sup> Goran Stanivuković, „Illyria Revisited: Shakespeare and the Eastern Adriatic”, *Shakespeare and the Mediterranean*, Newark: University of Delaware Press, Delaware 2004, 400–415.

Свакако, Дубровник је Енглеској у 17. веку сасвим извесно био познат као трговачко средиште. Поједини Дубровчани, махом трговци, у то доба су живели у Лондону, а Павао Гундулић, један од њих, казивао је како је био посетилац гостионице „Слон”, док је управо то име дао Шекспир гостионици у „имагинарном” илирском граду.<sup>6</sup> Велики одјек у Лондону у то време имао је развучени судски спор између Дубровчана Николе Гучетића и Николе Менчетића, па је могуће чак и да је и Шекспир знао нешто о томе.<sup>7</sup> Присуство Дубровчана у Лондону наводи на помисао није ли можда Шекспир усменим путем могао дознати нешто о делу Марина Држића. На то питање немамо одговор. Свакако, сва досадашња достигнућа у истраживању Шекпировог односа према Дубровнику с правом су названа „мршавим резултатима”.<sup>8</sup>

Немали број радова посвећен је изучавању интертекстуалних веза између Држићевих и Шекспирових дела које повезују сличан садржај или близак књижевни предлог, па су у том светлу сагледани и цитати који повезују *Мајбејџа* и *Скују*, *Мајбејџа* и *Дунга Мароја*, као и *Хамлејџа* и *Дунга Мароја*.<sup>9</sup>

Плаутова *Аулуларија* послужила је као узор Држићу за лик тврдице у *Скују*, што он експлицитно открива у прологу ове драме:

A komedija mislite kakva će bit? Starija je neg moj djed i pradjed, starija je neg stara komarda, gdje se djeca sad kuplju, starija je neg kruh potor, sva je ukradena iz nekoga libra starijeg neg je staros', – iz Plauta; djeci ga na skuli legaju.<sup>10</sup>

*Аулуларију* је такође и Шекспир могао имати на уму док је писао *Млејџачкој џириџице*, иако се у литератури она не издваја као директан предлог за ову драму. Но, сличан заплет може се уочити и код Држића и Шекспира, будући да обе тврдице имају једну кћер и слично с њом поступају, отежавајући јој удају.

Слични заплети, садржај и ликови навели су књижевне историчаре да доведу у везу Држићеве пасторале са *Сном ивањске ноћи*. У *Тирени* и *Грижули*, као и у *Сну ивањске ноћи*, покретач заплета је особено обликовани Купидон који посредством љубавног напитака (љубавне стреле / магичне траве) трансформишуће делује на

<sup>6</sup> Lada Čale Feldman, *Euridikini osvrti: o rodnim izvedbama u teoriji, folkloru, književnosti i kazalištu*, Naklada MD, Zagreb 2001, 216.

<sup>7</sup> Goran Stanivuković, „Illyria Revisited: Shakespeare and the Eastern Adriatic”, 409.

<sup>8</sup> Slobodan Prosperov Novak, „Zadarski Falstalf iz 1575”, 192.

<sup>9</sup> Marko Fotez, „Marin Držić u svjetskoj literaturi i na svjetskim scenama”, *Dani Hvarskoga kazališta* 3, br. 1, 1967, 258–265.

<sup>10</sup> Marin Držić, *Skup*, Matica hrvatska, Zagreb 1964, 8.

ликове, уносећи забуну у дотадашњи поредак, чиме активира комичне елементе дела. У овим делима и устројство света је специфично, будући да паралелно егзистира свет натприродних бића са светом грађана/сељака, с којим ступа у различите интеракције.

Тумачење сличности у Држићевом и Шекспировом делу које не повезује упадљиво близак садржај, као у случају *Новеле од Сћанца* и *Сна ивањске ноћи*, а која, посматрана у карневалском кључу, откривају запањујућу блискост у домену примењених литерарних решења, утолико интригантнију с обзиром на то да ова дела нису повезана директно ни са каквим конкретним књижевним предлошком већ су умногоме инспирисана згодама из свакодневице, постаје инспиративно за истраживање механизма литетарног поступка карневализације.

### Контекст, жанр, карневал

Коинциденција на релацији Држић–Шекспир најпре се тиче изведби *Новеле од Сћанца* и *Сна ивањске ноћи*, будући да се оба дела везују за свадбену процесију. *Новела од Сћанца* писана је 1550. године и изведена на свадбеном пиру Мартолице Џемањића, у покладно (карневалско) доба.<sup>11</sup> Четрдесет и пет година касније Вилијам Шекспир саставља комедију *Сан ивањске ноћи*, највероватније за венчање Елизабете Кери, кћери покровитеља своје дружине. Керијеви су за датум свадбе одабрали Валентиново, водећи се астролошким прорачунима који сугеришу најбољу свадбену симболику – конјункцију новог месеца и Венере, о чему можемо чути и у једном Хиполитином дијалогу.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Преписке су се водиле око године изведбе драме. О хронологији изведби Држићевих драма писао је Милован Татарин (в. Milovan Tatarin, „Ponešto o kronologiji izvedbi Držićevih drama”, *Slovo*, sv. 60, Staroslavenski institut u Zagrebu, Zagreb 2010), који наводи да је Решетаров закључак о изведби 1551. године дошао на темељу архивске грађе према којој је закључио да су *Тирена*, *Венера* и *Агон* и *Новела од Сћанца* засигурно штампане до 1551. године, али држи да је исте године *Новела од Сћанца* и изведена, реконструишући датумско време поклада. Павле Поповић дошао је до податка да се ради о пиру Мартолице Видова Џамањића (в. Павле Поповић, „Новела од Станца”, *Марин Држић*, Завод за издавање уџбеника СР Србије, Београд 1964), а Колендић преко документарних података о миразу закључује да је драма изведена крајем априла или почетком маја 1550. године (в. Petar Kolendić, „Kad je postala Držićeva 'Novela od Stanca'?”, *Jugoslavenska njiva*, X, 1, 1926). Упоредно с различитим мишљењима о години изведбе, стручњаци се не слажу ни с временом радње, те је тако једни смештају у покладно време, а други у време летњег солстиција.

<sup>12</sup> Поједини теоретичари сматрају како је *Сан ивањске ноћи* писан по краљичином захтеву зарад прославе празника Светог Јована. Више о томе у: Susan Baker, „Chronotope and repression in A Midsummer Night's Dream”, *A Midsummer Night's Dream: Critical essays*, edited by Dorothea Keller, Garland Pub., New York 1998, 346–367; David Wiles, „The Carnavalesque in A Midsummer Night's Dream”,

Многи елементи који се јављају у *Новели од Сјанца* упућују на њену реалистичност и чврсту везу са животом тадашњег Дубровника. Четири године пре него што је написана, извесни Доменико Скарађино рањен је мачем по повратку из блудничења у Дуичиној улици,<sup>15</sup> једном од стедишта проституције у старом Дубровнику. Ова улица се у истом контексту јавља и у *Новели од Сјанца*, као и младићка игра мачевања, којом се неретко стицао углед у друштву. Држић је у овој драми користио стварна имена људи, те се претпоставља да је публика знала ко су Михо, Влахо и Џиво.<sup>16</sup> Поред тога, он у свом делу помиње имена дубровачких куртизана и прави алузију на сифилис, раширену болест међу тадашњим дубровачким младићима.<sup>17</sup>

R. Knowles (Ed.), *Shakespeare and Carnival: after Bakhtin*, Palgrave Macmillan, pp. 61–82.

<sup>14</sup> Велики број istraživanja potkrepljuje ovu hipotezu, v. Zlata Bojović, *Ренесанса и барок, стијуџије и члаци о дубровачкој књижевности*, Филолошки факултет – Народна књига, Београд 2003, 105; Мирослав Пантић, *Марин Држиш*, 28; Ivan Slamnig, „Pogovor“, u: Marin Držić, *Skup*, Matica hrvatska, Zagreb 1964; Славко Петаковић, *Ликови традиције: стијуџије и џиплози из дубровачке књижевности*, Завод за уџбенике, Београд 2014, 154.

<sup>16</sup> Slavica Stojan, *Slast tartare: Marin Držić u svakodnevici renesansnog Dubrovnika*, HAZU, Zagreb 2007, 138–147.

<sup>18</sup> Faith Nostbakken, *Understanding A Midsummer Night's Dream: A Student Casebook to Issues, Sources, and Historical Documents*, Conn: Greenwood Press, Westport 2003, 4.



Држићева „комедиола”, жанровски тешко одредива, углавном се посматра као фарса, која „[...] лишена митолошких фикција и идиличних обмана [...]”<sup>19</sup> слободније задира у интиму дубровачке свакодневице. С друге стране, *Сан ивањске ноћи* посматра се и као најчистија Шекспирова комедија без наноса фарсе.<sup>20</sup> Посматрање комедије као кретања од једне врсте друштва ка другој проналазимо у теорији Нортропа Фраја, који сматра да Шекспиров *Сан ивањске ноћи* представља важну карику у развоју комедије. За Фраја овај Шекспиров комад је репрезентативан пример „драме зеленог света”, која почиње у свету налик обичном, потом ликови доживљавају преображај унутар другачијег света, па се враћају у обични свет, како би обзнанили победу живота и љубави над неплодним земљом, што је у блиској вези са ритуалним прославама годишњих доба. Након ритуалне победе која се одиграва у шуми, јунаци се враћају у град „[...] u srećnije društvo koje ostaje nedefinirano”.<sup>21</sup> Тај искорак у свет другачији од уобичајеног одговара карневалској привременој суспензији постојећих норми и хијерархија, но, оно што је у овом смислу упитно јесте кретање од једног облика друштва ка другом, кроз које Фрај и посматра механизме комедије, чему ћемо посветити посебну пажњу.

На једном месту и *Новела од Сјанца* названа је „драмом зеленог света”,<sup>22</sup> будући да је у њој препознат соларни мит о подмлађивању.<sup>23</sup> Ово становиште било је инспиративно за посматрање Шекспировог и Држићевог односа према „зеленом свету” у карневалском кључу.

Већ сам помен карневала изазива опрез уколико не желимо да склизнемо у термилошку забуну. Када посматрамо дело у карневалском дискурсу, чини се да је једно од кључних питања желимо ли под карневалом да посматрамо свеукупни богати и разнолики народно-празнични живот ренесансе, или пак неке уже категорије унутар карневалског дискурса.<sup>24</sup>

<sup>19</sup> Мирослав Пантић, *Марин Држић*, 28.

<sup>20</sup> Faith Nostbakken, *Understanding A Midsummer Night's Dream: A Student Casebook to Issues, Sources, and Historical Documents*, 7.

<sup>21</sup> Nortrop Frye, *Anatomija kritike*, Naprijed, Zagreb 1979, 207–211.

<sup>22</sup> Lidija Dujić, „Iskustvo praga u Držićevoj 'Noveli od Stanca'”, *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, vol. 50, no. 2, 2013, 175.

<sup>23</sup> Luko Paljetak, „Stanac u svjetlu Sunca ivanjske noći”, *Triptih o Noveli od Stanca*, prir. Viktorija Franić Tomić, Dom Marina Držića, Dubrovnik 2008.

<sup>24</sup> Михаил Бахтин, аутор једне од најпознатијих теорија о карневалу, био је критикован, између осталог, и због тога што је посматрао карневал у ширем смислу, што би обухватало разне обредно-представљачке форме и изван карневала у ужем смислу, који спада у јасно назначено време пред ускршњи пост (в. Марија Ристивојевић, „Бахтин о карневалу”, *Етноантрополошки проблеми*,



Дејвид Вилс, шекпиолог који се бавио карневалским аспектима *Сна ивањске ноћи*, издваја следеће типове карневала:

1. карневал у ширем смислу, који представља свеукупни и разнолики народно-празнични живот;
2. карневал у ужем смислу, везан за ускршњи пост, где се као опозит телу које ће бити препуштено испосништву супротставља фигура човека који се преједа до тачке пуцања;
3. сатурналије, оријентисане на структуру државе и ауторитете;
4. дионизије, у знаку пролећа, витализма и слављења плотског.<sup>25</sup>

Поред тога, зависно од средине у којој се појављује, карневал може бити сеоски (рурални) или градски (урбани). Сеоски тип карневала делује архаичније и везује се за сточарске крајеве. Сеоски карневал је условно речено магијски карневал, пошто се везује за сточарску магију, култове плодности и култ предака. Градски карневал ближе је повезан с идејом друштвеног поретка, па се стога може назвати сатурналијским. Његова обележја су плакати, покладне новине, суђење карневалској лутки, поворке алегоријских кола итд. Сеоски и градски карневал заправо представљају два лица карневала – магијско и критичко,<sup>26</sup> а управо ова два пола се могу издвојити када је реч о тумачењу *Новеле од Сџанца* и *Сна ивањске ноћи* у контексту карневализације. Класификација омогућава да увидимо различите нивое „читања” карневала код Држића и Шекспира, зависно од тога који од наведених аспеката тумачимо. У том погледу је важно посматрати како се нека од мање заступљених тумачења *Новеле од Сџанца* подударају са неким од најзаступљенијих тумачења *Сна ивањске ноћи* и обрнуто, инспиришући у компаративном односу нова тумачења ових дела.

И у Држићевом и у Шекспировом делу уочавамо карневалски оквир који можемо интерпретирати као карневал у ширем смислу, који је уско повезан са разумевањем хронотопа ових књижевних дела. Маскирање, игра, шале, псовке и мачевање – обрасци карневалског понашања – упућују на могући карневалски амбијент *Новеле од Сџанца*.<sup>27</sup> *Сан ивањске ноћи* већ у свом наслову речју „сан” евоцира карневал, који се посматра као својеврсни *mundus inversus*.

Филозофски факултет Универзитета у Београду, Београд, год. 4, св. 3, 2009, 197–210).

<sup>25</sup> David Wiles, „The Carnavalesque in A Midsummer Night’s Dream”, 68–72.

<sup>26</sup> Ivan Lozica, „Karneval: kratka povijest i društvena uloga pokladnih običaja”, *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, vol. 44, no. 1, 2007, 191–193.

<sup>27</sup> Не слажу се сви критичари с овим становиштем, тако нпр. Иван Лозица смешта радњу *Новеле од Сџанца* у Ивањску ноћ, разликујући време у ком се *Новела од Сџанца* изводи (пир Мартолице Џемањића), покладно доба и време књижевног дела. Више о томе у: Ivan Lozica, „O hrvatskome folklornom kazalištu”, *Folklorno kazalište*, prir. Ivan Lozica, Matica hrvatska, Zagreb 1996, 15–49.

Специфично устројство времена и простора у оба дела условљено је карневалском перцепцијом света. И у *Сну ивањске ноћи* и у *Новели од Сџанца* јављају се референце на различите празнике – у *Новели од Сџанца* то су покладе (карневал у ужем смислу) и Ивањдан, а у *Сну ивањске ноћи* карневал, Ивањдан, Први мај и Валентиново. Суживот различитих празника у књижевном делу омогућава сагледавање времена кроз карневал у ширем смислу, под којим се подразумева свеукупност народно-празничног живота. Овако широко дефинисано поимање карневала омогућава да се из празника црпе различити симболи стварајући особену слику света у књижевном делу.

Карневал у ширем смислу (празнично време) Шекспир омогућава хаосом годишњег доба, насталог услед свађе Оберона и Титаније, а Држић управо сценичношћу самог метатеатра, јер синхроно постојање два театра имплицира и суживот два различита времена. Тумачећи даље Држићево и Шекспирово дело у карневалском дискурсу, уочавамо поделе које воде у правцу магијског карневала, дионизија и сатурналија, илуструјући богату слојевитост ових дела.

### Магијско лице карневала и дионизије

Једна од ређих интерпретација Држићеве *Новеле од Сџанца* посматра је као драму о соларном миту,<sup>28</sup> те инспирише тумачења овог дела у контексту магијског карневала. *Новела од Сџанца* тако посматрана евоцира стари покладни обичај када су се збијале шале на рачун умирућег сунца, које је у средњем веку приказивано ликом старог сељака, симбола зимске земље.

Према интерпретацији Лука Паљетка,<sup>29</sup> Станац је у овоме делу представљао залазеће сунце које треба подмладити. Станчево име може водити порекло од глагола „стати/станем”, те у том смислу Станац представља симбол сунцостаја, Мартовског сунца. Будући да је *Новела од Сџанца* уприличена за извођење на пиру Мартолице Видова Џемањића, алузија на Мартовско сунце може представљати одавање почаст Мартолици, домаћину пира. Прича о умирућем сунцу може скривати ренесансну поруку „Carpe diem!” упућену младенцима, која би значила да треба да уживају што више у брачној љубави, с обзиром на то да време неумитно пролази и да више нема подмлађивања. Смештање радње у време поклада повезује се са симболом сунца које је пет месеци у кладама, тј. око-

<sup>28</sup> Luko Paljetak, „Stanac u svjetlu Sunca ivanjske noći”, 73–107.

<sup>29</sup> Исто.

вима, те га ваља ослободити. Циво Пешица, један од симбола тро-  
ликог ноћног сунца, у овом случају је помагач, јер крајом козлића  
која га „делекта” враћа старом сунцу изгубљени сјај. Реквизити  
којима је окружен Станац могу имати соларну симболику: грудa  
је симбол сунца, масло је замена за мед које у скандинавској мито-  
логији пада с божанског дрвета, те се њима богови подмлађују, сир,  
прерађевина млека, симбол је небеске светлости, а камен који је  
Станцу постеља у митологији означава небо.

Соларни симболи повезани су са ватром која отвара *Новелу  
ог Сџанца* речима: „Огњили ти кости!”, правећи алузију на ивањ-  
ске кресове и паљење Карневала у време поклада. Такође, мач  
који се уводи на почетку дела, уз стандардно фаличко значење,  
може представљати симбол сунчевог зрака. Цивова маска Дугог  
Носа може се довести у везу са покладном маском вукодлака, а  
куртизане са неверним сунчевим драганама спрам Мионе, симбола  
јутарње Зоре. Влахо, Циво и Михо доводе се у везу са празницима/  
свещима: Влахо са Светим Влахом, заштитником Дубровника,  
Михо са Михољданом, а Циво са Ивањданом. Тако се симболика  
различитих празника доводи у везу са подмлађивањем сунца, а с  
тим у вези стоје и народни обреди, као што је игра стризања. Ма-  
шкаре, представљајући се као виле, Станцу обрију браду уместо  
да га подмладе. Игра стризања била је саставни део фолклора, а ти  
догађаји су називани „шалама”, „кривинама”, „хурмијама”, „спелу-  
вањима”, „цикусима” или „комендијама”,<sup>30</sup> што се може повезати  
и са значењем новеле у наслову Држићеве драме. Карневалско ожи-  
вљавање мртваца, познато у многим крајевима, у давнини је озна-  
чавало обнављање вегетацијског и календарског круга, а берберин  
је уз доктора или попа заменио некадашњег врача.<sup>31</sup> Игра стризања  
тако показује слојевитост фолклорног представљања које садржи  
трагове мита о жртвовању краља, смрти и ускрснућу божанства,  
односно упућује на обнављање власти, природе и живота, или у  
ритуалном погледу и на подмлађивање старог сунца. Иако је овај  
неуобичајени приступ *Новели ог Сџанца* вредан помена, треба  
имати у виду публику пред којом је ово дело изведено (гости на  
свадбеном пиру Мартолице Џемањића), а самим тим и ауторову  
интенцију, те с правом можемо проблемски поставити разумевање  
комплексне мреже симбола, изнете у овом приступу, у односу на  
(највероватнију или примарну) ауторску интенцију и рецепијента.

Ивањдан, Први мај и Валентиново, који се спомињу у *Сну  
ивањске ноћи*, у вези су са свадбеним култом / култом плодности,

<sup>30</sup> *Narodne drame, poslovice i zagonetke*, prir. Nikola Bonifačić Rožin, Matica hrvatska, Zagreb 1963, 16.

<sup>31</sup> Ivan Lozica, *Hrvatski karnevali*, Golden Marketing, Zagreb 1997, 47–51.

или пак са слављењем обнављања природе. Ивањска ноћ, време махнитости под утицајем синодичког месеца, време је чуда, када се границе међу световима померају, што подразумева додир са фантастичним бићима као што су виле. Смрт духа вегетације почиње на ноћ ивањску и магијским обредима се оживљава. Такође, и биље добија магијску моћ. Ивањска ноћ доводи се у везу и са свадбеним култом / култом плодности. Неудате жене у ивањској ноћи спремају јело, остављајући врата куће отворена, а сматра се да први мушкарац који наиђе представља брачног изабраника. Први мај је древни празник слављења почетка лета, као и празник прослављања плодности. Као и у *Сну ивањске ноћи*, за Први мај се одлази у шуму, у којој се врше различити обреди, као што су убирање гранчица глога, кићење врата мајским цвећем или пак паљење ватре којом се симболички протерују зле силе.<sup>32</sup> Обичај Валентинова, празника љубави, који подразумева да особа А јури особу Б, а особа Б јури особу Ц, препознаје се у *Сну ивањске ноћи* у односу младих љубавних парова и утиче значајно на структуру, заплете и расплете унутар дела.<sup>33</sup>

Када се доведу у везу са митом и обредом, Држићево и Шекспирово дело нагињу магијском типу карневала, но уколико посматрамо еротске криптограме, Држићева и Шекспирова драма удаљавају се од митског и обредног и постају ближе свакодневици и дионизијском типу карневала. Дионизијски дух ослобађа сублимисану сексуалну енергију, али оно што је упитно у том случају јесте иде ли она катарзично, у смеру слављења плодности и радости живљења, или јој карневалска атмосфера омогућава нешто субверзивније деловање.

Уочљиво је да и Држићево и Шекспирово дело, које се везује за извођење на свадби, садржи не тако похвалне инсинуације о браку, као и алузије на различите сексуалне праксе. Брак вилинских владара, Оберона и Титаније, сасвим је неконвенционалан. Оберон и Титанија грађени су по узору на грчко-римске богове, пошто попут њих исказују људске слабости. Будући да су припадници утопистичког „зеленог света”, они се ни не називају супружницима, па је њихов брак више подразумеван него формалан. Свађа око дечака, која узрокује хаос годишњих доба, као и Оберонова наклоност Хиполити и Титанијина Тезеју, имплицирају да сексуалност ликова није одређена моногамијом, а није нужно ни хетеросексуална, док Титанијина заљубљеност у Вратила-магарца упућује на

<sup>32</sup> Cora Linn Daniels, *Encyclopaedia of Superstitions, Folklore, and the Occult Sciences of the World: A Comprehensive Library of Human Belief and Practice in the Mysteries of Life*, vol. 2, J. H. Yewdale & sons Company, Wisconsin 1903, 438.

<sup>33</sup> David Wiles, „The Carnavalesque in *A Midsummer Night's Dream*”, 214.

могућност зоофилије. Даље, вилински свет утиче и на залутале младе љубавнике, те непрестани обрти у наклоности једних према другима такође указују на полигамију/полиандрију.

Држић „игром ивањске ноћи” демаскира свакодневни живот Дубровника, дајући вилама имена куртизана и правећи током стрицања Станца алузију на сифилис, тада раширену болест међу дубровачким младићима.<sup>34</sup> Џивов и Станчев разговор о браку садржи алузије на прељубништво, што видимо у Џивовом глумачком имену Седми Муж Дуги Нос, али и на насиље у браку, видно у Станчевом савету Џиву:

Држи ју у страху.  
Кобила обијесна без узде пруга се,  
а жена несвјесна без страха осигеца се.<sup>35</sup>

Шекспиров „зелени свет”, стетиште еротских криптограма, заправо је слика свакодневне интиме и постојећих, али не и прихваћених, сексуалних пракси у друштву. Појављивање оваквих алузија у фантастичном, утопистичком свету представља вешто избегавање цензуре. Држићу исто то омогућавају жанровске предиспозиције фарсе и покладни амбијент. Отуда еротски елементи нису нужно употребљени као реквизити слављења плодности, већ се манипулацијом празничне симболике, у духу карневалске ласцивности, окрећу и ка публици, изазивајући непрестану интеракцију између живота и театра.

### Метатеатар и сатурналије

И Држићево и Шекспирово дело имају елементе „театра у театру”, па се чини да се слојевитост тумачења појављује приликом одабира начина тумачења „театра у театру” у контексту драмског дела. Држићеви јунаци на светло позорнице излазе већ са маскама, што је засигурно показатељ предстојеће „новеле” коју ће начинити. Такорећи, они од почетка глуме да ће глумити. Не само за *Новелу од Сћанца* већ и за друга своја дела Држић инспирацију налази у згодама и незгодама својих савременика Дубровчана. На позорници су тадашњи Дубровчани могли видети глумца представе, улогу глумца коју ће глумити унутар мање представе и човека „назбиљ”, будући да је врло вероватно Држић у представи

<sup>34</sup> Мирослав Пантић, „’Велики смијех’ Марина Држића у своме времену и данас”, 8.

<sup>35</sup> Марин Држић, *Дундо Мароје; Новела од Сћанца*, Просвета – Нолит – Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1987, 153.

користио имена која су представљала алузије на његове савременике, житеље Дубровника, а тиме и на разне анегдоте везане за њих. Такође, и Шекспирови глумци аматери се демаскирају, откривајући своја права имена унутар представе, што омогућава умножавање глумачких ликова.

Држићева и Шекспирова „драма о подмлађивању” у контексту сатурналија може имати посве другачије значење, у чему улогу има и флексибилни драмски јунак унутар театра / „театра у театру”. Тако је Џиво Пешица у *Новели од Сјанца* демаскиран као глумац који је глумио Радата у *Тирени*, а поред тога што је унутар представе Џиво Пешица, он је и Седми Муж Дуги Нос, како се представља Станцу с намером да га насамари. Шекспирове занатлије-глумци, како сама кованица каже, имају два занимања, па унутар представе глуме и занатлије и глумце. Глумећи глумце, они се демаскирају, откривајући публици своја права имена.

Тумачење метатеатарских елемената може нам у оба случаја открити како аутопотетичке, тако и политичке обресе ових дела. Посматрано у карневалском кључу, поставља се питање у којој мери обнову може сугерисати карневал, одобрен од стране власти као сигурносни вентил и прилика пука да изрази своје незадовољство, но опет стога под контролом те власти и с циљем спречавања много веће побуне?<sup>36</sup> Могуће да су Шекспир и Држић управо иронично исмејали ову улогу карневала, пародирајући саму могућност привременог искорака у „зелени свет”. У карневалском контексту пародија препорађа и обнавља<sup>37</sup>, па и у литерарном и политичком смислу може добити статус својеврсног манифеста.

Викторија Франић Томић скренуће пажњу на једно могуће тумачење *Новеле од Сјанца* које полази од ванлитерарног контекста, а тиче се односа Марина Држића и Николе Наљешковића.<sup>38</sup> Истичући како се у неколико наврата Држић са нескривеном иронијом освртао на стихове Николе Наљешковића, Викторија Франић Томић порив за овакво Држићево поступање повезује са оптужбама да је плагирао Наљешковићева дела. Она даље наводи како је нетрпељивост према Наљешковићу била како поетичка тако и политичка, па је узроковала и читаву мрежу писама, како писама

<sup>36</sup> Valentina Gulin, „Antropološka vizura povijesti: Držićev Dubrovnik”, *Etnološka tribina: Godišnjak Hrvatskog etnološkog društva*, Hrvatsko etnološko društvo, Zagreb, vol. 26, no. 19, 1996, 166.

<sup>37</sup> Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Nolit, Beograd 1978, 18.

<sup>38</sup> Мислимо на тумачење изнето у следећем чланку: Viktorija Franić Tomić, „Marin Držić u Hektorovićevoj očištu i Nalješkovicevom posredovanju”, *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, HAZU, Zagreb, 38/1, 115–158.

у изворном значењу те речи тако и оних скривених унутар књижевних дела, која сведоче о односима на тадашњој књижевној и политичкој сцени. Скреће пажњу на писмо Петра Хекторовића италијанском доктору Вићенцу Ванетију, које описује поближе односе између Наљешковића и Држића. Хекторовић је био близак Наљешковићев пријатељ, а иако је за Држића могао чути од свог пријатеља Мавра Ветрановића, чини се као да су и он и Држић намерно игнорисали један другог. У писму Вићенцу Ванетију појављују се алузије на Држићеву *Новелу од Сџанца*. Чини се да је ово писмо пре настало као литерарна полемика но као интимно писмо доктору Ванетију, којем се и не поклања доста пажње, осим у уводном и завршном делу писма. Хекторовић говори пријатељу како је уснио чудан сан у ком су се појавиле на Парнасу виле желећи да обрију старца и да му дају напитака младости. Ово се може односити на Николу Наљешковића, који је тада почео поново да пева. Хекторовићево писмо настало је највероватније 1561. године, десет година након *Новеле од Сџанца*, а могло је значити подршку Наљешковићу у књижевној препирци између Наљешковића и Држића. У том погледу Хекторовић, служећи се елементима Држићевог дела, проговара о још увек незанемарљивом песничком таленту Николе Наљешковића. Треба истаћи и да је ова посланица Вићенцу Ванетију касније била и штампана унутар Хекторовићевих дела, што значи да ју је аутор сматрао делом од јавног значаја.

Однос између Држића и Наљешковића није до краја расветљен, али одређене чињенице упућују на то да је био непријатељски, будући да, поред наведеног, Држић у свом одабиру песника које спомиње у прологу *Тирене* никакво место не поклања Николи Наљешковићу, као и то да Никола Наљешковић, који је одржавао књижевну кореспонденцију са многим дубровачким писцима, никада није упутио Држићу ниједну посланицу, као ни Држић њему. Узевши у обзир ове чињенице, Викторија Франић Томић упућује на могућност и да је Држићева *Новела од Сџанца* заправо персифлажа *Комедије III* Николе Наљешковића.

Наљешковићева *Комедија III* је пасторала у којој се приказује вила коју јуре сатири и младићи нудећи јој љубав. Пошто избије сукоб између младића и сатира, појављује се старац, симбол мудрости и правде, који допушта вили да бира за кога ће поћи. Међутим, она не одабере ниједнога у жељи да остане сама, што јој је на крају и допуштено. Наљешковићева дубрава је симбол правде и мира и функционише као алегорија Дубровника, док Држићева *Новела од Сџанца* функционише као *mundus inversus* *Комедије III*. На месту идеализоване дубраве Наљешковићеве код Држића се приказују праве улице Дубровника. Држићеве виле нису чедне као



Наљешковићева, будући да су назване именима куртизана. Држићев старац Станац више је налик *comicus senex*-у но мудром и праведном старцу. Одсуство мудрости Станчеве огледа се у томе што су младићи успели да га насамаре. Ако је старац код Наљешковића симбол праведне власти, онда се Држић ликом Станца могао наругати власти. Будући да су откривена Држићева уротничка писма уперена против дубровачке власти, која илуструју ауторова политичка гледишта, превара коју младићи чине Станцу могла би бити преврат коју завереници треба да учине у Дубровнику.

Власт може бити насамарена преваром, но најпре ваља поседовати информације о њој, као што их Циво поседује о Станцу. Бити „практик” у овом случају значи и глумити уверљиво да би се задобило поверење онога кога треба преварити, али и бити лукав, па не открити своје праве ставове и мисли. Наиме, оно што Циво казује Станцу о трговини супротно је схватањима великог броја трговаца из половине 16. века.<sup>39</sup> Такође, превара се постиже друштвеним уговором, налик на договор ноћника и маскара да преваре Станца. Држићев „театар у театру” сасвим је у карневалском духу који не прави разлике између публике и извођача,<sup>40</sup> па може представљати позив публици да се придружи. Старо друштво произвољних закона могуће је тако демократизовати подмлађивањем. Држић у театру креира „зелени свет”, показујући унутар њега могући излаз из репресивног друштва.

Шекспиров однос према „зеленом свету” нешто је другачији, а проматрање *Сна ивањске ноћи* у духу субверзивног карневалског деловања ослања се на ређе заступане интерпретације овога дела. Намена, као и рецепција дела, умногоме зависе од тога пред којим „друштвом” ће оно бити изведено. *Сан ивањске ноћи* осликава друштвену хијерархију каква је постојала у елизабетанској Енглеској (владар/-ка, племићи, нижи сталеж), па зависно од публике која је посматра отварају се различити имаголошки аспекти. Тако је Шекспирова комедија на двору могла бити извођена у духу фестивала, а у граду у духу реформе.<sup>41</sup> У том смислу она превазилази домете пуког хумористичког или забавног садржаја, дотичући се кључних питања колектива. Шекспир само наизглед радњу смешта у Тезејеву Атину, будући да се у комаду јавља вилински свет,

<sup>39</sup> Предраг Станојевић, „Слика свакодневног живота балканског залеђа у 'Новели од Станца' Марина Држића: Књижевно дело као извор за историју свакодневног живота”, *Књижевност и језик*, Друштво за српски језик и књижевност, Београд, год. 53, бр. 1/2, 2006, 71.

<sup>40</sup> Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, 13.

<sup>41</sup> David Wiles, „The Carnivalesque in A Midsummer Night's Dream”, 201.



као и занатлије које носе енглеска имена,<sup>42</sup> па је тако и друштво у комаду познато, али не и могуће. Отуда на место Фрајовог недефинисаног друштва<sup>43</sup> долази „немогуће друштво”, које се критички може посматрати у неколико различитих праваца.

Шекспирово дело је извођено на двору, што неминовно упућује на питање шта је оно могло значити у очима владара. Фигура владара је битна с обзиром на то да дело отварају и затварају владар и закон. Владар се у Шекспировом делу не ставља изнад закона, већ нуди могуће опције – тако Тезеј Хермији допушта да бира жели ли да пође за изабраника ког јој је отац одредио, да се завећује на чедност или да јој пресуди смртном казном. Сама могућност избора умањује суровост владара, а хармонични завршетак комедије, који је удешен тако да се избегне владарева суровост, стаје у заштиту исправности закона, тако рећи, поручује да унутар тог државног система може бити места за свакога. Отуда је на крају Тезеј задовољан, као и његови поданици. Шекспиров комад би могао сугерисати да је најпожељније понашање оно које не осујећује законе и да је такав систем једини одржив. У дворском извођењу овакво тумачење може имати похвални карактер, јер афирмише владарева мере као легитимне у циљу одржавања система. У том погледу карневалска субверзивност је излишна, па карневал има искључиво фестивалски карактер. Многи тумачи стога проналазе у овом Шекспировом комаду похвалу краљици Елизабети I, која се тиче њеног девичанства. Но, не заборавимо да је заветовање на девичанство једна од казни које Тезеј саопштава Хермији:

Blažene one koje svoju krv  
Sputati tol'ko mogu da podnesu  
Takav hadžiluk devičanski; ali,  
Zemaljskije su srećne ruže koje  
Istoče sok svoj, nego l' one koje,  
Na netaknutom trnu venući,  
U svetačkoj usamljenosti rastu,  
Žive i umru.<sup>44</sup>

Као што видимо из наведеног одломка, похвали девичанства се приступа опрезно – оно значи поштовање, али не и срећу. Ако

<sup>42</sup> Isaac Asimov, „Asimov's guide to Shakespeare”, Wings book, New York 1993, 22.

<sup>43</sup> Фрај примећује како у „драми зеленог света” долази до повратка у срећније друштво које остаје недефинисано (Nortroph Frye, *Anatomija kritike*, 207–211).

<sup>44</sup> Viljem Šekspir, *Celokupna dela 3: Zabune, Mnogo vike ni oko čega, Snoviđenje u noć ivanjsku*, prev. Velimir Živojinović, ur. Miroslav Vitorović i Laza Lazić, Kultura, Beograd 1963, 236.

овај елемент посматрамо у друштвенополитичком контексту, то имплицира да је краљица-девица Елизабета кажњена или да би требало да буде кажњена. Може бити да стога ни Тезеј није случајно одабран, с обзиром на то да је овај митски јунак поразио краљицу Амазонки Хиполиту, придобивши је за жену. Сасвим неочекивано, Хиполита у овом Шекспировом комаду не показује ни делић борбености, напротив, представљена је потпуно пасивно спрема будућег мужа. Дакле, и у самом делу краљица је поражена.

Смештање радње у античку Атину омогућава дистанцу при контемплацији о друштву, али њен оквир односи се само на владаре и племство, док се остали јунаци у овом Шекспировом комаду јављају из других светова (вилински свет, свет енглеских занатлија). На тај начин Шекспир је направио дистанцу само према врху власти, па је таквом врстом аутоцензуре избегао могућу цензуру.

Оно што пак омогућава комуникацију између светова је „зелени свет”, пошто се у њему сусрећу племићи, виле и занатлије, сасвим у духу карневалског поништавања друштвене хијерархије. Бекство у „зелени свет” мотивисано је несхватањем атинских закона. Лисандер и Деметар су у *Сну ивањске ноћи* представљени неиздиференцирано, као ликови подједнаких квалитета. Отуда се поставља питање: „Како ја ако сам исти немам и иста права?” У Тезејевој Атини А које је једнако Б није А које је једнако Б и отуда је такво друштво, како примећује Фрај, недефинисано. Један од битних момената је критичко посматрање патријархата на релацији „зелени свет” – античка Атина. Оберон, као и Тезеј, успева напослетку да порази краљицу, што наизглед заговара патријархално друштво као најбоље уређење. „Зелени свет” онда је само привидни искорак из постојећег система, који се, без обзира на структурне разлике, напослетку не разликује од Тезејеве Атине. Но, уколико је тако, поставља се питање зашто је уопште био неопходан искорак у „зелени свет”. Излазак из „зеленог света” заправо реafirмише status quo, пошто је Тезеј и даље врхунски ауторитет који може да одобри венчање љубавника. Но, хармоничног завршетка не би било да није интервенције вилинског света и да Деметар није остао под дејством магичног напитка. Тезеј не би био спреман да на блажи начин реши проблем да није пристигла помоћ из другог света који проблем решава преваром. Уколико је Шекспир писао похвалу методама ових светова и уколико је суштина најпре у успостављању патријархата, зашто би им прикључио свет енглеских занатлија и која је њихова улога у свему томе?

Попут Шекспировог комада, и „Досадно кратка, страшно жално смешна игра о младом Пираму и Тизби” изведена је пред влашћу. Тезеј је одабрао лакрдијашки комад мајстора са жељом да се

добро забави, а познато је да је баш у овој изведби Шекспир пародирао *Ромео и Јулију*, које пише у готово исто време кад и *Сан ивањске ноћи*. Поставља се питање зашто би он то урадио. Лакрдијашки комад изазива код Тезеја и младих аристократа (под)смех и ништа више од тога, док „Досадно кратка, страшно жално смешна игре о младом Пираму и Тизби” већ својим насловом упућује на амбивалентност.

У карневалском изврнутом свету аутопародија и сугерише нешто потпуно супротно од оног што би дело представљало иначе. Карневал ће тако омогућити власти да се насмеје, али не можда и да схвати „жалосну игру” која постоји у не-карневалском времену. Занатлије-глумци се правдају како речи у комаду нису правилно послагане, што сугерише да представљање комада као забавног или неозбиљног дела представља лакши пут да оно буде изведено. У прологу „Досадно кратке, страшно жално смешне игре о младом Пираму и Тизби” стоји:

Bude l' vam mučno što vam prikažemo,  
To nije navlaš, to je s drage volje,  
Koje smo radi da vam pokažemo  
Veštinu em i prosto, em što bolje.<sup>45</sup>

Неправилно послагане речи пролога можда су правилно послагане речи могућег пролога *Сна ивањске ноћи*. Трагично настрадали јунаци представе коју изводе занатлије-глумци су љубавни пар, а публику ове представе управо чине љубавни парови, док је Шекспиров комад, захваљујући карневалском дискурсу, представио за елизабетански систем уређења „немогуће друштво”, па стога једна од могућих интерпретација води ка томе да власт која је у публици не може бити рада гледању ових комада, уколико их на ваљан начин протумачи. С имаголошког аспекта интересантно је то што се атинском владару обраћају занатлије које носе енглеска имена, но још је занимљивији анахронизам по ком је Тезеј назван војводом, с обзиром на то да та титула није постојала у античкој Атини. Све то имплицира да се занатлије обраћају савременијем владару.

У комаду постоје алузије да је краљица кажњена/поражена, али се с друге стране не приказује профил идеалног владара, па је отуда Шекспирово друштво дефинисано бар у томе да идеалног владара нема, насупрот Фрајовој тези о недефинисаности друштва у *Сну ивањске ноћи*. Тежиште се у *Сну ивањске ноћи* пребацује са

---

<sup>45</sup> Исто, 245.

„зеленог света” на свет театра који чине глумци аматери. „Зелени свет” само је место за увежбавање у ком глумци неуспешно пробају комад, како се то у делу и приказује. Један од занатлија-глумаца, Вратило, након што је претворен у магарца, исказује жељу да комаду о Пираму и Тизби прикључи комад „Сан мајстор-Вратила”, који планира да напише. Тај комад представљао би опис онога што му се десило док је боравио у „зеленом свету”, будући да је свестан да му нико овако не би поверовао у причу. Смештање овог комада након изведбе комада о Пираму и Тизби показало би да један од циљева овог театра „кријумчарење” сопственог искуства, уметнички обликованог, будући да једино тако истина може да се прикаже пред ширим аудиторијумом. Битан моменат у представи чини демаскирање глумаца приликом извођења, с обзиром на то да они откривају своје праве идентитете. Парадоксално, једино глума представља погодан начин да се у друштву које нема идеалног владара артикулишу стварне потребе појединца.

\*

И Шекспирово и Држићево дело затвара „театар у театру”, што имплицира да реакција на репресивно друштво може постојати још само у креативном односу према њему – у уметности. „Карневалског краља” Држић ће свргнути преваром, а Шекспир забуном, бекством или трагичним свргнућем. Различити нивои „читања” карневала у *Новели од Ситанца* и *Сну ивањске ноћи* откривају вишезначност ових дела, као и разноврсност метода и приступа који су доступни књижевном тумачу у интерпретацији. Циљ нам није био да доказујемо Држићев утицај на Шекспира, нити да полазимо за компаративним приступом где бисмо изворе за поређење Шекспировог и Држићевог дела пронашли у већ постојећим књижевним делима, већ да укажемо у којој мери „карневалска логика” може утицати на сличност међу наизглед различитим књижевним делима, као што су *Новела од Ситанца* и *Сан ивањске ноћи*.

Мср Бојана Д. Антонић  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
Докторске академске студије  
bojanaantonici36@gmail.com

КОНСТАНТИН ФИЛИПОВИЋ

## **„ДЈЕВИЦА БЕЗ ГРИЈЕХА ЗАЧЕТА” РУЂЕРА БОШКОВИЋА ИЗМЕЂУ БАРОКНОГ МАРИЈАНИЗМА И КЛАСИЦИСТИЧКОГ АКАДЕМИЗМА**

САЖЕТАК: У раду се песма „Дјевица без гријеха зачета” дубровачког полимате и књижевника Руђера Бошковића (1711–1787) тумачи као одраз поетичких тензија између барока и класицистичког академизма. Указује се и на шире унутрашње тензије у оквирима католицизма и западноевропске културе од барока до епохе просветитељства, као културноисторијској позадини кључној за изнето сагледавање „Дјевице без гријеха зачете”. Коначно, како би се потцртао у извесној мери есејски и интуитивни карактер тумачења, указује се на сродности „Дјевице без гријеха зачете” и једног најизглед веома диспаратног дела, постмодерне филмске адаптације Вагнеровог *Парсифала* (1982) режисера Ханса Јиргена Зиберберга.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Руђер Бошковић, барок, класицизам, академизам, маријанска побожност, космологија, Ханс Јирген Зиберберг

„Песников дух је, у ствари, нека врста посуде у којој се скупљају и гомилају безбројна осећања, фразе, слике које ту остају све док се не окупе сви чиниоци који могу да се сједине и образују нову сложенницу”, наводи Т. С. Елиот;<sup>1</sup> но ово се може рећи и за личне системе и мреже асоцијација кроз које доживљавамо уметничка дела, а усудили бисмо се рећи и за генезу овога рада. Наш се интуитивни доживљај о необичности песме Руђера Бошковића „*Virgo sine labe concepta*”, тј. „Дјевица без гријеха зачета” у хрват-

---

<sup>1</sup> Т. S. Eliot, „Tradicija i individualni talenat”, prev. M. Mihajlović, u: *Teorijska misao o književnosti*, ur. P. Milosavljević, Svetovi, Novi Sad 1991, 473.

ском преводу, нашао у раскораку са оним што је до сада о њој писано и што би се о њој „објективно” могло рећи: да је настала у миљеу аркадског класицизма, да представља одраз нововековног култа Безгрешног зачећа Маријиног, да у оквиру Бошковићевог књижевног опуса представља пример побожне песме. Овај рад стога иде трагом историзовања тог интуитивног доживљаја.

У раду настојимо да протумачимо песму „Дјевица без гријеха зачета” осамнаестовековног дубровачког полимате, физичара, астронома, математичара, геодете, архитекте, дипломате, универзитетског професора, књижевника и исусовца Руђера Јосипа Бошковића (1711–1787) као одраз поетичких тензија између барока и класицизма, односно унутрашњих тензија католицизма у доба просветитељства. При томе се ослањамо на разнородна теоријска разматрања барока (превасходно она енглеског теоретичара Гарија Волера) и на приступе блиске иконографији, историји идеја и историји сензибилитета.<sup>2</sup> Задржавајући извесну дозу есејске скепсе према централној тези рада, истичемо како нам је пре свега циљ да укажемо на *једно од моћућих* читања песме и притом понудимо скицу за анализу ширих културних сензибилитета. Како бисмо потцртали овај у извесној мери есејски карактер, односно интуитивну полазницу тумачења, на самом крају рада указујемо на примећене сродности „Дјевице без гријеха зачете” са једним наизглед веома диспаратним делом – постмодерном филмском адаптацијом Вагнеровог *Парсифала* (1982) режисера Ханса Јиргена Зибберберга – које додатно посветљавају нашу тезу о Бошковићевој песми.

Доминатна књижевна струјања у дубровачкој књижевности XVIII века представљају „претрајавање” барока,<sup>3</sup> (аркадски) академизам, просветитељски енциклопедизам и класицизам. Будући да су академистичка и класицистичка настојања највећим делом била артикулисана управо у експлицитној опозицији према пое-

---

<sup>2</sup> Волер истиче како је оно што би „старији” историчисти, хегелијанци и историчари књижевности углавном окарактерисали као „дух епохе” у новијим дискурсима опстало као предмет интересовања, али често под термином „структура осећања” (Gary Waller, *The Female Baroque in Early Modern English Literary Culture: From Mary Sydney to Aphra Behn*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2020, 19–20) – идеолошких, емотивних и перцептивних „потки” које анимирају одређене културне појаве и тенденције. Промислити, дакле, о „духу епохе” одраженом у Бошковићевој песми, о „структурама осећања” и барокним и потоњим за које можемо спекулисати да су утицале на њено обликовање, односно о сензибилитетима које сматрамо да отеловљује, јесте циљ овог рада.

<sup>3</sup> Злата Бојовић у њега убраја и разне хибридне тенденције, као што су „барокни медијевизам, барокни класицизам, барокни романтизам”, истичући како се дубровачки барок конституисао „у већој мери по идејној вертикали” него формално или жанровски (Злата Бојовић, *Историја дубровачке књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд 2019, 250).

тици барока, а да је Руђер Бошковић (као члан римске Аркадије, који је своја књижевна дела стварао искључиво на латинском језику) био њихов поборник, потребно је прво рећи понешто о темељним поставкама ових тенденција, а затим испитати њихов суоднос са иконографијом барокног маријанизма и барокним „структурама осећања” у песми „Дјевица без гријеха зачета”.

Као епоха, стил, сензибилитет и књижевни поступак, барок је хиперболичан, грандиозан, театралан, хибридан, еклектичан, пун контраста, склон кончету, склон алегорији и отворен ка спајању наизглед супротстављеног. Барок је уједно меланхоличан и компулзиван, чак неуротичан, у свом односу према Апсолутном – осцилује између спуштања Апсолута у чулно натуралистичко окружење и хиперболичних слика екстатичне узвишености. Ове екстатичне слике често се указују (директно или подтекстуално) обојене меланхолијом и духовном несигурношћу, било због осећаја личне пропадљивости, неодрживости екстазе и недостижности вечности, било због осећаја о самим узлетима духа као театру, илузији и маскаради, тј. страху да иза хиперболизованих слика лежи празнина. Дијалектика неретко разнородне, контрадикторне и страствене барокне поезије почивала је на „човековом тражењу места између вечности и овоземаљске пролазности”.<sup>4</sup> Гари Волер као неке од основних карактеристика за дефинисање барока предлаже и театралност, хиперболу, меланхолију и *plateauing*,<sup>5</sup> чему ћемо се вратити при анализи „Дјевице без гријеха зачете”; конкретно, кроз ову таксономију ћемо указати на „подземно” присуство барока испољено у „нерешеним” елементима песме, али и на фундаменталну *нерешивост* ових питања у оквирима католичке космологије и европске културне климе Бошковићевог доба.

Следећи афоризам Сузан Сонтаг, која наводи како сензибилитет стврднут у систем постаје идеја,<sup>6</sup> односно идеологија, барок сагледавамо пре свега као сензибилитет, а аркадски академизам, класицизам латиниста и просветитељство као идеологије. Наиме, иако је и уметност барока пристајала уз извесне идеологије (пре свега уз програмске тежње контрареформације и уз монархизам),

<sup>4</sup> Исто, 250.

<sup>5</sup> Уп. Gary Waller, нав. дело. Термин *plateauing* овде се односи на подривање логоцентричне концепције климактичног, натчулног, трансцендентног Апсолутног, односно одраз већ поменуте „духовне несигурности” барока и његове склоности ка чулном, лично доживљеном, интензивном, потресном и сл. Уместо уредне хијерархизованости увиђамо „платое” (Волер преузима делевски термин), кроз које се провиди нестабилност апсолутистичких слика и концепција.

<sup>6</sup> Susan Sontag, „Notes on 'Camp'”, *Against Interpretation and Other Essays*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1966, 276.



сматрамо да се у њеним оквирима ипак отворио простор за изражавање низа емоција, душевних стања, контрадикција и религиозних доживљаја на које не наилазимо у поезији потоњих тенденција. Тако класицизам римске Аркадске академије (чији је Бошковић био члан, под пастирским именом Нуменио Анигрео) у својим тежњама ка једноставности и прочишћењу израза, повратку на склад класичних узора и прописан метар, односно у противљењу патосу и барокној театралности, свакако заступа јединствен идеолошки програм, тј. нормативну поетику, о томе како би књижевност требало да изгледа, односно о чему би и на који начин требало да проговара. Аркадија је истицала и свој дидактичко-педагошки карактер, сматрајући „ширење доброг укуса” за један од својих главних циљева.<sup>7</sup> Аркадски академизам је, међутим, песнику додељивао готово занатлијску улогу, као „произвођачу” пригодних похвалница, еклога, побожних стихова, пасторала и др. (већ према потреби и догађају); ово се упадљиво коси са концептом личног агона, односно песништва као проблематизације унутрашњих доживљаја, имплицитног у великом делу барокног стваралаштва, а свакако у домену религиозне поезије.

Просветитељство ван сваке сумње представља идеологију, која почива на вери у светлост разума и залагању за свеопште „прочишћење” мисли, културе и културног живота. Упркос његовом немонолитном карактеру, препознатљиве су најчешће просветитељске идеје и склоности: величање науке и образовања, енциклопедизам, антиклерикализам, вера у могућност друштвеног прогреса, противљење опскурантизму свих врста итд. Илустративну слику просветитељског односа према „гротескном” и барокном дао је Волтер у *Храму укуса*, где се замишља утопијска библиотека у којој је васцела књижевност руком музе сведена на њену корисну суштину, па тако нпр. од Раблеових *Гарјаније* и *Панђајруела* остаје свега једна осмина;<sup>8</sup> иако је овај Волтеров спис сатиричног карактера, наведена мисао јесте парадигматична за однос просветитеља према барокној уметности и религиозности.

Сусрети просветитељских културних миљеа (често преплетених – књижевних, масонских, и др.) и католичког клера били су често турбулентни,<sup>9</sup> али питање њиховог суодноса је сложено.

<sup>7</sup> Elisabetta Graziosi, „Revisiting Arcadia: Women and Academies in Eighteenth-Century Italy”, *Italy's Eighteenth Century: Gender and Culture in the Age of the Grand Tour*, eds. P. Findlen, W. W. Roworth & C. M. Sama, Stanford University Press, Stanford 2009, 107.

<sup>8</sup> Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, prev. I. Šop i T. Vučković, Nolit, Beograd 1978, 133.

<sup>9</sup> Антиклерикалне просветитељске идеје су понегде имале великог утицаја на владаре, као нпр. током владавине „просвећеног апсолутисте” Јозефа II,



Из једне визуре, просветитељи су се замишљали као својеврсна космополитска, наднационална, слободна и прогресивна „република људи од пера“, супротстављена мрачним средњовековним снагама клерикалне тираније и превртљивости, док су им тако имажиниране групације попут језуита (често виђених као папина десна рука, у складу са својом изразито проватиканском оријентацијом) горљиво опонирале у јавним полемикама и понегде сузбијале ширење просветитељске литературе.<sup>10</sup> С друге стране, просветитељска „република људи од пера“ била је умрежена у апсолутистичке мреже моћи и махом економски зависна од патроната владара и аристократије,<sup>11</sup> миљеа чији су класни интереси били нераскидиво везани уз институцију цркве (у појединим су случајевима чак уживали патронат и самих кардинала и папа), док су језуити представљали истински глобалну организацију чија се културна делатност није исцрпљивала на пољу религије, будући да је из њихових редова изашао огроман број научника готово свих замисливих дисциплина, који се уопште нису устручавали да се служе најновијим научним достигнућима, методама и теоријама. Стога се линије разграничења између просветитеља и католичког клера чине далеко порознијим него што су сами просветитељи често настојали да их прикажу.

На ово, свакако, указује и пример самог Руђера Бошковића, који се бавио готово свим оновременим актуелним питањима астрономије, математике, физике и других дисциплина, који је артикулисао сопствену атомистичку теорију на размеђи између Њутнових и Лајбницових поставки,<sup>12</sup> антиципирао потоња научна открића (попут звезда патуљака), те пропутовао Европу уздуж и попреко, бивајући при томе биран за члана више краљевских академија и

---

који је спроводио фебронијанске „чистке“ контемплативних редова и дела клера, под геслом борбе против опскурантизма, овешталог ритуала и друштвеног паразитизма монашких редова.

<sup>10</sup> Ово је била политика и дубровачких језуита конзервативне латинистичке оријентације, у чијој се гимназији Бошковић образовао као младић: „Као професори имали су непосредан утицај на васпитавање и свести и укуса младих, али и савременика уопште, па су чак и спречавали ширење француских књига јер су оне, по њиховом ригорозном ставу, биле у несагласности са 'светом вером'“ (Злата Бојовић, *Историја дубровачке књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд 2019, 434). И дубровачки сенат је цензуришао ширење књига, између осталих, Волтера и Монтескјеа (Đivo Bašić, *Jezuit Ruder Bošković i mason Voltaire, Hrvatski fokus: tjednik za kulturu, znanost i društvena pitanja*, 2021).

<sup>11</sup> Маја Солар, „Русо у чвору књижевног и економског“, *Књижевна историја – часопис за науку о књижевности*, 52 (107), 2020, 114–116.

<sup>12</sup> Синтезу управо ова два мислиоца настојала је да оствари и математичарка, филозофиња и Волтерова дугогодишња љубавница Емили ди Шателе, што је пројекат коме се Волтер противио због предложеног стапања физике и метафизике.

крећући се у монденским и дворским круговима. О Бошковићу као отеловљењу космополитског језуитског духа речито говори и пример преписке коју је имао са Волтером, за кога се чак куртоазно заложује да буде примљен у римску Аркадију.<sup>13</sup> Прилагодљивост,<sup>14</sup> предузимљивост и прилежност биле су *sine qua non* језуитског етоса; по томе нису представљали опозит већ пандан највиђенијим просветитељима. Ако су просветитељи, термином Маје Солар, претежно „*hommes de lettres* срасли с *hommes du monde*”,<sup>15</sup> онда се за урбане језуите XVIII века може рећи исто то, само уз додатак *hommes d'église*.

Ово, дакле, представља скицу поетичких и културолошких прилика које су у извесној мери утицале на књижевно стваралаштво Руђера Бошковића. Што се тиче питања католичке маријанске побожности, зенит њене нововековне узаврелости – исказане у посвећењу небројених цркава и манастира, оснивању низа братовштина, ширења молитве крунице и литанија, и др. – можда нигде није толико видљив колико у барокном култу Безгрешног зачећа Маријиног, чијом је иконографијом испуњена песма „Дјевица без гријеха зачета” коју у раду разматрамо. Догмом Безгрешног зачећа Богородица се проглашава не само безгрешном (и тиме једином таквом, поред Исуса, у читавом људском роду) – у шта се, уосталом, веровало од најранијег средњовековља и успона цркве – већ се наводи како је, у предвиђању и по антиципацији будућих Христових искупитељских заслуга, Марија посебном Божјом милошћу у утроби Свете Ане била зачета без трага кварљиве и злу склоне људске природе, коју су наследили сви људи након Адамовог и Евиног пада (у оквирима постављеним августиновском доктрином источног греха). Ова доктрина формулисана је још у средњем веку, те је, иако није била званично проглашена црквеном догмом до 1854. године, ипак изнедрила прилично виталан култ, који се налазио под покровитељством бројних краљевских породица и који је био посебно жив на тлу Шпаније и централно-европске Хабзбуршке монархије.

Иконографија Марије као Госпе од Блаженог зачећа која је установљена у доба барока – девојчица или девојка на полумесецу

<sup>13</sup> Đivo Bašić, Jezuit Ruder Bošković i mason Voltaire, *Hrvatski fokus: tjednik za kulturu, znanost i društvena pitanja*, 2021.

<sup>14</sup> Језуитском реду је делање на тлу Француске било забрањено због дугогодишњих тензија између секуларне и црквене власти управо у тренутку док је Руђер Бошковић тамо боравио 1764. године; чак и након потпуне забране делања реда коју је 1773. под интензивним притисцима прогласио папа Климент XIV, Бошковић је постао управник новоосноване службе за поморску оптику у Паризу.

<sup>15</sup> Маја Солар, „Русо у чвору књижевног и економског”, *Књижевна историја – часопис за науку о књижевности*, 52 (107), 2020, 125.

или облаку окруњена звездама – надахнута је сликом жене која се појављује на небу окруњена са дванаест звезда из Откровења Јовановог; притом се налази и у додиру са ширим спектром иконографије женског девичанства, рецимо са понеким оновременим приказима богиње Дијане (по наглашеној младоликости и присуству полумесеца на композицији).<sup>16</sup> Шпанске варијанте композиције су најиспуњеније детаљима и „нагомиланим” симболима чи стоће, па се на њима око окруњене Марије у облацима јавља читава екстраваганца бистрих земаљских кугли, путија, разноврсног цвећа, венаца, палминог лишћа, белих трака и сл. Збирно, барокни контрареформатски култ Безгрешног зачећа наглашава Маријину чистоћу милитантним интензитетом који неретко залази у рејон чисте хиперболе и непојмљивих апстракција, далеко у томе надмашујући већ постојећу иконографију и девоционалије (у којима је Марија већ била виђена као безгрешна и као мајка свег човечанства); на примеру „Дјевице без гријеха зачете” видећемо како је Бошковић као аркадски песник класициста приступио обликовању ове иманентно хиперболичне теме, која притом није потицала из домена митологије већ католичке побожности коју је и лично упражњавао.

За сагледавање барокног култа Безгрешног зачећа илустративне су и визије Марије Агредске, шпанске калуђерице из реда концепционисткиња и дописнице и дугогодишње саветнице краља Филипа IV; њено у пуном смислу барокно дело *Мистични траг Божји*,<sup>17</sup> које се протеже на око две хиљаде страница, писано је већим делом у форми директних навода Богородичиних речи. Како наводи Марија Агредска, Блажена Девица јој је лично, као својој изабраници,<sup>18</sup> у дугогодишњем низу објава открила визије које између осталог приказују космолошку историју и структуру васцелог универзума (укључујући и средњовековне сфере), али и свако доба и етапу Маријиног живота, уз екстравагантно исцрпне детаље. *Мистични траг* написан је лиричним језиком барокне хиперболе и побожности, али осетне су и многобројне ноте једног другог израза – инструменталног, канонског и монархистичког легализма. У визијама Марије Агредске Божји двор је конципиран и осликан као једна врста великог, минуциозно хијерархизованог

<sup>16</sup> Упоредити нпр. *Безгрешно зачеће* (1656) и *Дијану у лову* (1658) Ђованија Франческа Барбијерија – Гверчина.

<sup>17</sup> *Mística Ciudad de Dios*, 1670.

<sup>18</sup> Марија Агредска у делу наступа уз топос женске скромности, присутан и у аутобиографским делима нпр. Свете Терезије Авилске. Ипак, и овај топос је у њеном перу унеколико хиперболизован, па тако и сам постаје део поетике барокног ексcesa *Мистичног трага*.

апсолутистичког двора; Марија тако описује како су јој, од зачећа па све до успења и окружења као краљице Неба, прогресивно додељиване све веће почести, ингеренције, задужења, надлештва и повластице. Стога је *Мистиични ѓрад Божји*, који је штампан у десетинама издања и циркулисао широм Европе<sup>19</sup> и у шпанским колонијама, у извесном смислу врхунац барокног двојног култа монархије и Марије, негованог у хабзбуршким земљама.<sup>20</sup> Максималистички космолошки модел приказан у *Мистиичном ѓраду*, који између осталог егзибира средњовековно наслеђе, претендује на емпиријску сигурност и литераризује разне иконографске слике, укључујући и призоре из Откровења (не остављајући готово нимало простора за њихово симболичко посматрање или тумачење), стоји такорећи у односу непомирљивости према струјањима ново-вековне науке и филозофије – коперниканизму, атомизму, детерминизму, механизму.

Нелагодан се однос успоставља и између ране модерне мисли и католичких космолошких слика уопште (са њиховим особеним феудалним резидуалом), као и монархистичке иконографије. Већ за време барока, култ двора као идеалног платонистичког локуса – изражен и кроз поетику нпр. алегоријских дворских маски и шарених плафонских апотеоза, а негован широм Европе – све се више чини анксиозним; у западној Европи се све упорније инсистира на апсолутистичком трансцендентализму, на божанском праву краљева, на светости и на космичком значају државног поретка, али друштвена реалност и културна струјања и потреси све мање конгруирају са овим етосом, а његове грчевите, грандиозне афирмације чине се све пољуљанијим. Како истиче Волер, „на нивоу идеологија, различита лица апсолутизма, било црквена или државна, могу барем накратко пружити блиставу илузију трајности. Канфилд посматра барок као прикладан за последњу фазу феудалне аристократије, манифестовану у апсолутистичким режимима и 'најватренију и најекстравагантнију док је на смирају'”.<sup>21</sup> Из оваквог се стања рађају барокна меланхолија, несигурност и „осећај пролазности”, често имплицитно или подтекстуално присутни и

<sup>19</sup> Позната је и анегдота Ђакома Казанове, забележена у његовим мемоарима, како је читао визије Марије Агредске током свог боравка у венецијанском затвору 1755. године те како су му оне изазвале фантазмагоричне снове (Jacques Casanova de Seingault, *The Memoirs of Jacques Casanova de Seingault, the Prince of Adventurers*, vol. I, Chapman and Hall Ltd., London 1902, 219–221).

<sup>20</sup> Атмосферу узавреле хабзбуршке маријанске побожности „ухватио” је и карикирао и Милош Црњански у роману *Сеобе*, у коме бискуп на вечери екстатично испева Богородици пеан, па се затим акростишки поиграва именом царице Марије Терезије (Милош Црњански, *Сеобе*, Лагуна, Београд 2015, 31–34).

<sup>21</sup> Gary Waller, нав. дело, 41.

у делима која нису нимало критичке оријентације – несигурност се појављује као наличје тријумфалистичке хиперболе (рецимо у Агредином рају, чији се становници служе терминологијом шпанског двора). Тако, до времена кад Бошковић пише већ је увелико дошло до једне врсте метафизичког краха,<sup>22</sup> захваљујући коме тријумфални средњовековни космолошки модел незауостављиво замире, али остаје неизвесно питање на који би начин могао бити замењен, будући да у католичкој цркви XVIII века нема основа и отворености за реформу и за грађење нових артикулација, синтеза, сензибилитета, релација;<sup>23</sup> изражено Грамшијевим речима, „старо умире, а ново се не може родити”.

На самом почетку песме „Дјевица без гријеха зачета” – у којој лирски субјект доживљава на ноћном небу кроз низ сцена визију Маријине тријумфалне улоге у историји спасења,<sup>24</sup> након чега му анђео заповеда да о ономе што је видео пронесе реч – појављује се њена једина слика која није директно преузета из канонске иконографије, такорећи једини оригиналан мотив: телескоп. Лирски субјект, како саопштава, по обичају посматра ноћно небо из свог телескопа, након чега кроз њега угледа на небу блиставу, окрућену Деву; јукстапозиција упечатљиво модерног предмета и панорама жене на небу која је истоветна оној из Откровења испрва као да упућује на некакав снажан кончето, попут оних из песама Џона Дона.<sup>25</sup> Ипак, ова песничка слика која кроз телескоп спаја аетро-

---

<sup>22</sup> Роберто Каласо кроз своју монографију о Ђамбатисти Тјеполу (Roberto Calasso, *Tiepolo Pink*, transl. A. McEwen, Penguin, London 2020) постулира постојање и једне јединствене духовности рококоа која је „заобишла” ове тензије, будући обележена неусиљеном трансценденталношћу, лакоћом, прозирношћу, неоптерећеношћу и, кључно, *нивелисањем* нагомиланих седимената историје, религије и мита. Каласо у овој духовности проналази езотеричан доживљај „чисте” и директне епифаније, сасвим различит и од барокне драме, неурозе и патоса, и од „озбиљне” хришћанске искупитељско-апокалиптичке космологије, и од романтичарске екстазе; читалац се не мора нужно сложити са његовим закључцима да би им признао елеганцију и заводљивост.

<sup>23</sup> Сматрамо да XVIII век највећим својим делом није био век снажне католичке имажинације. Седамнаести век је са својим грандиозним и компулзивним барокним визијама то свакако био, баш као и реакционарни XIX век са својом снажном ултрамонтанистичком побожношћу, грчевитим антисекуларизмом и тријумфалистичком помпом (над којима ће „лустрацију” спровести тек Други ватикански сабор, који је заседао 1962–1965). Осамнаести век није произвео никакву нову и упечатљиву парадигму у оквиру католицизма, већ је био век флука, где су се час враћали старији модели побожности, час антиципирали потоњи, али где није било ни „кровног етоса”, ни парадигматичног генија, ни интензивног реформишућег импулса који је као струја био присутан у цркви барем од позног средњовековља, доба Дантеа и Свете Катарине Сијенске, па до противреформације.

<sup>24</sup> Може се рећи и економија односно домострој спасења.

<sup>25</sup> Нпр. *A Valediction: Forbidden Mourning*, која приказује двоје љубавника као два крака шестара.

номско истраживање и интимно сагледано барокно маријанско приказане – мотиве на које смо кроз ранију културолошку анализу указали као потенцијално супротстављене – управо ту се и завршава, не претворивши се ни у какав кончето. Мотив телескопа, помало неконгруентно, ту остаје да „виси у ваздуху”, а песма прелази у чисту формулаичност,<sup>26</sup> од које потом не одступа. И сама позиција субјекта-визионара, који сведочи космолошкој и есхатолошкој историји приказаној у малом, остаје на почетном нивоу, односно нивоу оквира; не прате је ни, рецимо, очекивани топоси скромности и сопствене ништавности, нити осећај нуминозног, чији би патос био готово неизбежан у бароку. Истина, лирски субјекат пред сам почетак указања наводи како су му узете „свиес и памет”, али и ово се у светлу даљег избора речи и песничких слика не чини интернализованим. О фокалној позицији субјекта-визионара као оквирној, неинтериоризованој и формулаичној говори и то да се такорећи ниједан елемент песме не би морао прилагођавати када би јој се почетак и сам завршетак уклонили. Рецимо, опис положаја планета у часу указања није спојен са остатком дела или у некој форми пренесен на план указања; сфере су стриктно одвојене – изостаје барокни импулс ка њиховом премрежавању, или проблематизовању њиховог суодноса.

Поводом самих слика којима је дочарана ноћна визија, износимо неслагање са тенденциозном тезом Павла Кнезовића<sup>27</sup> о песниковом надахнутом избору поетске слике, вештој употреби симбола, упечатљивом контрасту итд. Симболи и мотиви којима је приказана визија искључиво су схематизоване иконографске природе: ђаво, јабука из Еденског врта, Марија као Нова Ева, Маријино безгрешно зачеће, долазак Спаситеља кроз Маријину утробу, борба анђела на небесима итд. Све ове слике рефрактоване су кроз призму култа Безгрешног зачећа, са њему својственим наглашавањем Маријине чистоће и њене улоге као својеврсне „искупитељке”, али сав њихов контраст већ је инхерентан иконографији самог култа, са њеним библијским, барокним и другим коренима; Бошковић у њих не уноси никакве интерполације или иновације.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Стих је у изворној латинској верзији, *Virgo sine labe concepta*, знатно дужи и „статичнији”; динамичнији хрватски превод скраћује стих, понегде убрзава ритам, и „понародњачује” извесне изразе (тако нпр. „pater aeternum” постаје „ћаћко вишњи”).

<sup>27</sup> Pavle Knezović, „Pjesme Rudera Boškovića o Blaženoj Djevici Mariji”, *Obnovljeni život: časopis za filozofiju i religijske znanosti*, 50 (5), 1995, 465–466.

<sup>28</sup> „Док непрестано притиска ногама змијину главу, Марија мирно шути, а змај се непрестано копрца и на све могуће начине настоји измакнути се [...]. Потом Руђер, као врстан pjesnik, тој и таквој садашњости супротставља опис оног прадавног догађаја из раја земаљског, када је тај исти враг у лику змије преварио нашу прамајку Еву” (исто, 465–466). Ово је типичан поступак безброј-



По питању контраста, мишљења смо да ни најсамосвојнији мотив у песми – телескоп – није истински инструментализован у сврху његовог постизања, будући да је текст лишен било проблематизовања доживљаја сопствене ништавности, било осећаја космичке несагледивости. Штавише, управо супротно је случај, будући да телескоп оптички приближава небеску визију, након чега се у песми нивелише перспективну раван. Као у луткарском позоришту или у пројекцијама чаробне лампе (присутним од XVII века), догађаји у „Дјевици без гријеха зачетој” нижу се у деперспективизираном простору, без осећаја протежности; на плану динамике, упркос свему што се у визији „издешава”, над њом доминира извештај осећај замрзнутости. Ради се о томе да је Бошковићево указатељ приказано на начин најмање двоструко омеђен – поетиком класицистичког академизма с једне стране и установљеном иконографијом званичног култа с друге која (будући да нисмо у бароку) не може бити онеобичена – па се визија конституише као махом статична, а њени се актери налазе екфрастично замрзнути у својим позама, као слике из књига амблема; у тренуцима њихове смене, имамо утисак да присуствујемо промени сцена у *tableau vivant* приказу пре него у живој визији космичких размера.

За овакво разматрање песме од значаја је и питање односа вере и космолошких модела, на које је раније у раду указано. Бошковић, чији је научни рад директна претеча савремене теорије атома и антиципира квантну теорију и теорију релативности,<sup>29</sup> свакако је свестан тензија које производи раскорак између староставног католичког космолошког апсолутизма и увида новог века о природи космоса и материје; је ли, дакле, његова високо схематизована песма о Марији, која опрезно приказује небеску визију кроз табло без осетне перспективе,<sup>30</sup> у неку руку одраз свести о неодрживости грандиозног католичког космолошког модела који је управо и изнедрио специфичну иконографију Безгрешног зачећа? То не можемо са сигурношћу тврдити, будући да дискурс кроз који би правоверни католик изнео таква питања у историјском тренутку којим се бавимо није постојао – „а оно о чему се не може говорити, о томе се мора ћутати”.<sup>31</sup>

---

них проповеди, химни и икона; песничка слика коју Кнезовић описује могла би такође бити екфраза.

<sup>29</sup> Уп. Милан С. Димитријевић, „Руђер Бошковић и нове књиге о њему: Поводом 300 година од рођења”, *Зборник Матице српске за класичне студије*, 13, 2011, 319; Dragoslav Stojković, „Ruder Bošković utemeljivač savremene nauke”, *Polimeri*, 32 (1), 2011, 17–22.

<sup>30</sup> Подсећамо да је песник астроном, математичар, геодеза, архитекта и физичар.

<sup>31</sup> У међувремену је, а посебно захваљујући Другом ватиканском сабору, простор за таква испитивања и те како развијен и отворен; упућујемо нпр. на

Овом нашем предлогу може се замерити указивањем на већ констатовану условљеност песме (као и остатка Бошковићевог књижевноуметничког стваралаштва) поетиком класицизма и академизма, што треба преиспитати. С једне стране, свакако да ова нормативна поетика утиче на схематизацију израза, који тако ни при обради епифаничких искустава не исказује ентузијазам или екстатичност; с друге, може се рећи да ови схематизовани елементи делују далеко „конгруентније” у неким од Бошковићевих других дела него у „Дјевици без гријеха зачетој”. На пример, из пророчко-посланичке перспективе написана је и Бошковићева посвета Лују XVI која претходи дидактичком спеву *Помрчина Сунца и Месеца*,<sup>32</sup> с тим што се тај формализовани наступ – у маниру „пророка златног доба”, у развојној линији која се протеже од Вергилијеве четврте еклоге, са великим бројем ренесансних и барокних манифестација – чини складнији, не остављајући за собом отворена питања. *Помрчина Сунца и Месеца* састоји се од низа схематизованих фантастичних и алегоријских слика, махом преузетих из класичне митологије, али се у контексту дела као спева епског карактера са бројним класичним рефлексима оне ипак не чине нимало необичнима; стога је уочљива чињеница да су најинтимнији моменти историје спасења везани за лик Богородице – при томе тобоже непосредно доживљени у небеској визији – приказани сличним маниром као и класични, митолошки мотиви.

У овом смислу, истичемо како је Руђер Бошковић био припадник језуитског реда који је редовно упражњавао духовне вежбе Светог Игнација Лојоле, усредсређене на визуелну медитацију над детаљно, реалистично и чулно замишљеним библијским призорима; овој духовној позадини, чији фундаментално барокни карактер потцртава Гари Волер,<sup>33</sup> нема трага у песми, чији су сви епитети и описи канонски и формулаични. Уколико сва ова запажања ипак треба пре импутирати тенденцијама класицистичког

---

студију *Theology After Wittgenstein* доминиканског теолога Фергуса Кепа (Fergus Kerr, *Theology After Wittgenstein*, SPCK Publishing, London 1997). Чини се, међутим, да су телеолошки била неопходна два века упоредне секуларизације друштва и католичке реакције против модерности како би се тај простор отворио.

<sup>32</sup> *De solis ac lunae defectibus*, 1760.

<sup>33</sup> „Око је, пише Кристин Биси-Гликсман, ’централни физички орган барокног система’, надахнута Игнацијевим страственим уверењем да је вид најмоћније чуло, интензивна медитација над тајнама вере постала је кључни метод по коме су призори, звуци и осећаји побожне сцене или свете личности смештени у центар личне и колективне побожности. Нигде барокна опсесија интензивном визуелношћу, са својим неспорно скопофилним тенденцијама, није очигледнија него у игнацијевској медитацији” (Gary Waller, *The Female Baroque in Early Modern English Literary Culture: From Mary Sydney to Aphra Behn*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2020, 23).



католицизма него Бошковићу као припаднику тог ареала, свакако остаје отворено питање „занатлијског” академистичког стваралаштва као погодне форме за опевање верског доживљаја и искуства. Поезија класицистичког академизма и латинизма централне догађаје историје спасења опева, наизглед, по истом моделу по коме приступа и стварању песама на митолошке теме, панегирика и идила; овај метод као да одише духом умереног и пригодног, али шаблонског староримског *religio*. По томе се, међутим, налази у раскораку са контрареформатском побожношћу – укључујући и раскорак са намерама самих Лојолиних *Духовних вежби*, које инститирају на сусрету са живо предоченом светом сликом.

Дакле, барокна меланхолија, духовна преиспитивања и страствени узлети, осећај краја и пролазности нису нашли места у поезији коју су Аркадија и њен класицизам пропагирани – док је, с друге стране, просветитељство са својим утопијским хоризонтом и вером у снагу разума такође гајило непријатељски однос према овом сензибилитету. Структура осећања епохе је стога таква да извесне важне верске емоције остају ван домена описивог у ерудитском верском делу – а можда, дало би се спекулисати, за поједине из тог миљеа и ван домена доживљеног. Све ове нерешене тензије у погледу модела побожности, као и немогућности изражавања одређених верских емоција у класицистичким оквирима, прелиће се у „дуги” XIX век, где ће (такође услед бурних друштвенополитичких потреса) тас у католицизму превагнути у корист ултрамонтанизма и наглашеног пијетизма.

Било да имплицитни осећај метафизичког краха и смене космолошких модела и приказа посматрамо на плану Бошковићеве песме, било у контексту поетике епохе, извесно је да књижевно-уметнички модел формализоване и пригодне побожности исказан на примеру песме – који притом није остављао простора да се ови контрадикторни осећаји изразе, као у бароку – није могао на дуге стазе служити као подлога за живу и динамичну побожност, што је историографија и потврдила. Што се тиче формализованости, истичемо и како „Дјевица без гријеха зачета” није била пука песма испевана за потребе девоционалија неке братовштине или конгрегације, о чему сведоче пре свега њена дужина и нехимнични карактер, а затим и њен оквир са телескопом и пророчким наступом лирског субјекта; стога се висока формулаичност и неинвентивност не могу приписати оној врсти побожне књижевности писане за „директну употребу”, каква би се хипотетички могла очекивати од, на пример, некаквог парохијског свештеника. Коначно, имајући у виду спутаност песничког израза поетиком и одсуство патоса или исповедног елемента, сматрамо да се не може на текстуално заснован

начин покушати са сврсисходном психоанализом позиције лирског субјекта, стога се овом приликом задовољавамо указивањем на извесне дискрепанције у односу „Дјевице” према другим делима Бошковићевог опуса и према питању његове научне мисли и метафизике, које сам аутор није директно сучелио.

Иако је „Дјевица без гријеха зачета” по својој суштини класицистичка песма, она је ипак уједно одраз култа чија је иконографија рафинирана и уобличена у доба барока. У складу са аполонијском поетиком класицизма, енергија призора из песме је зауздана, окамењена, иконизована и статична; ипак, сматрамо да су рефлексии претходних поетика присутни испод површине. Овде се враћамо на таксономију Гарија Волера и његове кључне одреднице за анализу барокне књижевности: хиперболу, театралност, меланхолију и „платое”; све четири су, према нашем мишљењу, у неком облику присутне у песми. Хипербола је инхерентна самој поставци песме, са небеским указивањем најважнијих догађаја историје спасења виђеним кроз телескоп; догађаји су лирском субјекту приказани у облику који и сâм анђеол гласник на крају описује као позоришни, а поменули смо и личну асоцијацију на у оно време популарно позориште лутака и пројекције чаробне лампе коју је подстакла перспектива песме. На метатекстуалном нивоу, меланхолија би се могла сагледати као одражена у образложеним тензијама везаним за тријумфалистички, апсолутистички космолошки модел и грандиозну барокну иконографију; „платои” су пак оличени у наслућеним несигурностима поводом репрезентацијских модела, као и у непотпуној интериоризованости екстатичне визије од стране лирског субјекта. Стога, уваже ли се изнете поставке, песму „Дјевица без гријеха зачета” могли бисмо сагледати у сложенем, поливалентном односу према ентузијастичној барокној побожности и доживљеној поетици којом су се у бароку углавном приказивала духовна искуства, али и према ширим феноменима епохе, односно тензијама западноевропске културе у доба просветитељства. Међутим, свесни смо да би се наше читање и доживљај песме – у којима се универзум чини упражњеним, Марија је као холограм, тријумфалистички средњовековни космолошки модел је на измаку, Бошковићеви астрономски и метафизички увиди „новог доба” бивају сасвим одсутни, крајња формулаичност превлада чим се песма удаљи од мотива телескопа и пређе на небеске визије, а екстатична поза с краја песме о надахнутости божанским огњем у циљу проношења гласа о вишњим отајствима бива неуверљива и у раскораку са реалним остварењем песме – могли окарактерисати као у некој мери учитано, или као производ личне историје, сензибилитета и асоцијативних мрежа; одатле произилази доза

есејске скепсе о којој је било речи на почетку рада, и потцртавање читања као тек једног од могућих.<sup>34</sup> У складу с тим, након овог закључка пружамо – у виду *post scriptum*-а – поглед на једно дело наизглед сасвим диспаратно у односу на „Дјевицу без гријеха зачету”, кроз чију је призму, међутим, обogaћено и усложњено наше сагледавање песме.

У питању је *Парсифал* (1982) режисера Ханса Јиргена Зиберберга, филмска адаптација Вагнерове „*Bühnenweihfestspiel*” опере. Технике којима се режисер већ служио у својим филмовима *Лудвиг: реквијем за девичанској краља* (1972) и *Хиџлер: филм из Немачке* (1977) у *Парсифалу* су поновно примењене и усавршене: брехтовско сценско отуђење, метатеатралност и упадљива артифицијелност филмског простора, сликовне пројекције у позадини радње, нагомилавање симболички значајних предмета у згуснуте таблое, стилизованост и сведеност глумачког покрета (посебно усклађене са ритмом Вагнерове споре и медитативне опере), интерполиране сцене луткарског позоришта. Доба у коме овај филм настаје и технике којима се служи непогрешиво га смештају у постмодернизам – свет је десакрализован, хијерархије децентриране и урушене, културна грађа је разбијена у низ фрагмената. Али, слично као и у нпр. Елиотовој *Пусиој земљи*, управо из ових руина и фрагмената се помаља једна нова, неухватљива и сублимна трансцендентност. Опсесивно посллагани симболи, фрагменти, ефигије и талисмани (код Зиберберга махом, али не искључиво, из домена немачке културе XIX и XX века), у констелацији обликованој јединственим филмским језиком, почињу да зраче новом енергијом. Метапоетички, циљ филма није инсценирање краха и апокалипсе (који су се, имплицитно је, већ одиграли; ово је још очигледније у Зиберберговом *Хиџлеру*), већ управо супротно – будући да се духовно нема више шта изгубити,<sup>35</sup> иде се путем опрезне ресакрализације.

Овај филм нам је искристализовао доживљај Бошковићеве песме у новом светлу; метафизички крах и немогућност живог задржавања религијских слика у апсолутним оквирима савршено

<sup>34</sup> Указаћемо, коначно, на барем два могућа правца за тумачење песме која се могу схватити и као комплементарна, али и као донекле опречна нашем, зависно од угла посматрања: (1) телескоп као мотив је напуштен зато што је послужио као својеврсни *vanitas*, а лирски субјект имплицитно претпоставља небеска отајства узалудности, лимитираности и пролазности својих земних бављења, супротстављених непроменљивој слици вечности; (2) телескоп као мотив је напуштен зато што је представљао само *witticism*, досетку, инкорпорирану алузију на самог песника, који притом можда намерава да истакне како претпоставља своје верске афилијације научним.

<sup>35</sup> „Ниси се могао родити у бољем времену од садашњице, када смо изгубили све” (Simone Weil, *Gravity and Grace*, transl. E. Crawford & M. von der Ruhr, Routledge, London – New York 2003, 177).

уређене средњовековне космологије сагледали смо у елегичном тону. Зибербергово осећање о урушавању немачке културе у лажној апотеози нацизма има својеврсни пандан у погледу који лично гајимо о католицизму XVIII века – католицизму свесном да је данима његове тријумфалистичке феудалне космологије „истекао рок”, али који је и даље далеко од изналажења нових модела односа према вери, те на овакво стање пружа разне одговоре (одговоре врло сродне онима које Зиберберг пружа у свом опусу): меланхоличне, опсесивне, реакционарне, високо формализоване, мистичке и сл. Дакле, усредсређене на канонске слике чистоће, скројене поетиком ригорозног формализма, и „Дјевица без гријеха зачета” Руђера Бошковића и *Парсифал* Ханса Јиргена Зиберберга рву се са духовним питањима свога доба, испуњавају својеврсну посланичку улогу сведочењем о њима, и „држе се” слика сакралних отајстава и у тренуцима када се иконографски, осећајни и идејни системи који су их изнедрили налазе вишеструко пољуљанима.

Константин Н. Филиповић  
Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет  
Одсек за компаративну књижевност  
Одсек за енглески језик и књижевност  
Основне академске студије  
mravawishes@gmail.com

АНДРЕА ОУКА

## ДУХОВНО ПОСРЕДНИШТВО ДАНТЕОВЕ БЕАТРИЧЕ У СВЕТЛУ СРЕДЊОВЕКОВНОГ КУЛТА БОГОРОДИЦЕ

САЖЕТАК: У раду настојимо да аналитички сагледамо концепт посредништва у Дантеовом епу *Божанска комедија* унутар граница култа Богородице, чији ћемо историјски преглед најпре подробно изнети као неопходан референтни оквир. Полазећи од тог теолошко-културолошког контекста, у наставку ћемо издвојити конкретне мотиве и слике из епа који обликују медијаторску улогу Беатриче између људског и божанског. Издвојене појединости ћемо потом довести у везу са теотоколошким конотацијама,<sup>1</sup> илуструјући тиме на који начин Дантеов алегоријско-поетички поступак почива на архетипским обрасцима посредништва који се у хришћанској мисли конституишу кроз онтолошки статус Деве Марије као Богомајке. Методолошки, рад ће се ослонити на наратолошку, мотивску и архетипску анализу, као и на компаративно сагледавање Дантеовог текста у односу на библијске изворе и средњовековну хришћанску гносеологију. Такав приступ омогућиће нам да осветлимо сложеност Беатричине симболичке структуре, с намером да укажемо на шире значењске импликације модела посредништва и на повезаност поетичког и богословског унутар Дантеове визије спасења.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Божанска комедија*, култ Богородице, Беатриче, теолошка симболика, светлосна философија

---

<sup>1</sup> Под овим термином означавамо смисаоно и симболичко упућивање на Богородицу (грч. Θεοτόκος, Теотокос – Она која рађа Бога), у књижевном, богословном и/или културном контексту.

Трећи васељенски сабор, одржан 431. године у Ефесу, по налогу римског цара Теодосија II, сазван је како би се разрешио христолошки спор покренут између цариградског патријарха Несторија и александријског епископа Кирила у вези с Христовом богочовечанском природом, што је истовремено довело у питање и божанско материнство Девике Марије. Прилике уочи свецрквеног сабрања и провенијенције двеју супротстављених страна одредиле су предмет и даљи ток развоја спора. Наиме, као представник антиохијске теолошке школе,<sup>2</sup> патријарх Несторије није признавао свету тајну Христовог Оваплоћења – Син Божји који нисходи с неба и прима плот, тело човечје – званично формулисану и усвојену као основни црквени догмат на Првом васељенском сабору у Nikeји 325. године, у виду Nikeјског симбола вере којим се недвосмислено исповеда догма једносуштвености Оца и Сина. Насупрот томе, Несторије је заступао скуп теолошких учења познатих под заједничким именом несторијанство, а која су се тицала области христологије и мариологије. Наиме, истичући властити став о потпуној раздвојености божанског и човечанског принципа у личности Исуса Христа, супротстављао се увођењу назива *Богородица* за Деву Марију, Христову мајку, уместо којег је предлагао израз *Христородица*, наглашавајући тиме јеретичко веровање да је Христ рођен најпре као човек у којег се накнадно населио Логос. Епископ Кирил, следбеник александријске теолошке провенијенције,<sup>3</sup> апологијским чином свете тајне оваплоћења одбио је ово идејно решење сачинивши сажету формулацију природе Христа као „Јединствене природе оваплоћеног Логоса”,<sup>4</sup> појашњавајући је потом речима: „Величина те тајне (оваплоћења) састоји се у томе што Логос, Који је Бог, постаде Човек не преставши бити Бог, него заувек остајући у оном што беше”,<sup>5</sup> одбранивши догматско учење које инсистира на потпуном изједначењу божанског и људског принципа у личности Исуса Христа. Дана 22. јуна 431. године,

<sup>2</sup> Катехетска школа у Антиохији била је један од два главна центра проучавања библијске егзегезе и хришћанске теологије у периоду ране антике. Њени следбеници полагали су на типолошкој егзегези и христологији, са строгим нагласком на разлици између људског и божанског принципа у личности Исуса Христа (Радомир В. Поповић, *Васељенски сабори: Први, Други, Трећи и Четврти – одабрана докуменита*, Центар за Хришћанске студије, Београд 2002, 74).

<sup>3</sup> Катехетска школа у Александрији била је други центар проучавања библијске егзегезе и теологије, чији су ученици наглашавали алегоричко тумачење Светог писма и тежили ка христологији која признаје сједињење божанског и људског принципа у личности Исуса Христа (Радомир В. Поповић, *Васељенски сабори...*, 74).

<sup>4</sup> Јустин Поповић, *Домаћиника православне цркве*, II део, Књижарница Радомира Д. Ђуковића, Београд 1935, 7.

<sup>5</sup> Исто.

на првој седници сабора, осуђена је несторијанска догма као јерес, озваничен је израз Богородица и притом канонизовано божанско материнство Девце Марије.<sup>6</sup>

Ток и исход Ефешког сабора резултовали су успостављањем култа Богомајке који се обликовао пратећи одјек догматског установљења Христове мајке као Богородице.<sup>7</sup> Одредбама Трећег васељенског сабора уследио је период интензивног распрострањања угледа Пресвете Богородице у Византијском царству током VI века, за време владавине цара Јустинијана I (527–565), и оно се ревностно наставило и у наредним столећима, током којих Византија пружа нарочит химнографски допринос култу Богородице. Први акатист – нарочита химна благодарења – сачињен је управо у част Пресветој Богородици, док је први пут отпојан у току свеноћног бденија у Влахернској цркви у Цариграду, 7. августа 626. године, као израз захвалности Богомајци којој се приписивало чудесно избављење Цариграда исте године од напада многобожаца – Персијанаца, Авара и Скита. Наиме, уводним кондаком: „Теби, Војвоткињи која се бори за нас, узносимо песме победне, а избавивши се од зла – песме захвалне, ми, слуге Твоје, Богородице. Но пошто имаш моћ непобедиву, од сваке нас опасности избави”<sup>8</sup> – посредством израза захвалности, похвале и молитвеног обраћања – објављено је метафизичко својство Богородице као заштитнице човечанства, будући да је одређена активном способношћу да надвлада сваки вид зла усмереног на човека који јој прибегава у недаћи. Овим се указује на концепт заштите као стабилно значењско поље унутар онтолошког статуса Деве Марије као Богомајке, а које се, на примеру овог акатиста, испољава двојачко – на микро и макро плану. Наиме, наводи из претходно цитираног уводног кондака одговарају раније наведеном историјском контексту овог акатиста. Поимање датог историјског тренутка – избављење Цариграда од напада многобожаца 626. године приписано Богородици – може се сагледати као микроплан унутар којег се спроводи Богородичино својство заштитнице. С друге стране, наредна три икоса, тј. радосна усклика, упућују на семантичко ширење датог својства на макроплан: „Радуј се, палог Адама позивање! Радуј се, Еве од суза избављење! / [...] / Радуј се, јер се Тобом обнавља створење!”<sup>9</sup> На овом месту препознајемо тематски осврт на идеју обнове пале твари – човека – оваплоћењем Исуса Христа у утроби Деве Марије.

<sup>6</sup> Радомир В. Поповић, *Васељенски сабори...*, 72–76.

<sup>7</sup> Саша Брајовић, *У Богородичином врију: Богородица и Бока Койторска – барокна љубожности зајадној хришћанској*, Плато, Београд 2006, 13.

<sup>8</sup> Акатист Пресветој Богородици, Чувари, Београд 2022, кондак 1.

<sup>9</sup> Исто, икос 1.



Богородичино својство заштитнице није ограничено само на мештане опкољеног Цариграда, већ се актуелизује на нивоу свеко-ликог људског рода, јер је – како сугерише други икос – у Њеној личности уједно садржана и Нова Ева – узрок спасења Старој Еви. Од Богородице, тј. Нове Еве, родио се Нови Адам – Исус Христос.<sup>10</sup> Отуда фигурирање Адама у првом икосу подлеже тумачењу синегдохе за читаво човечанство које је његовом непослушношћу Богу пало у грех, а Богородичиним Плодом – Исусом Христом – обновљено, како бележи трећи икос. Примећена смена микро и макро плана аналогна је оној на нивоу форме – кроз устаљену структуру акатиста која подразумева наизменичну смену кондака и икоса – тако што је први смештен у кондак, а други у икос. Најзад, цитирани наводи, уз пропратне закључке које смо извели, сугеришу Богородичин обновитељски потенцијал пале твари, тј. способност да – будући изабрана да у својој утроби понесе и роди Бога Логоса – огреховљене врати у посинаштво Божје.<sup>11</sup>

Наредна значајна етапа у историјском прегледу развоја култа Богородице обележена је реторском делатношћу Бернарда од Клервоа, цистерцитског калуђера сматраног једним од последњих светих отаца западне патристике, ангажованом од стране папе Евгенија III у сврху придобијања народних маса за нови ратни поход, Други крсташки рат (1147–1149).<sup>12</sup> У беседама којима је бодрио народни дух на предстојећу мобилизацију, Бернард од Клервоа се неретко и програмски освртао на лик Деве Марије, чији је био поклоник. Наиме, у једном од често цитираних места из његове реторике: „У опасностима, у сумњама, у тешкоћама – мисли на Марију, призивај Марију. Њено име нека не силази са твојих усана, не допусти да оно икада напусти твоје срце”<sup>13</sup> препознајемо извесну маријанску варијацију новозаветног апела за духовном будношћу која подразумева непрестано надгледање срца и праксу непрекидног молитвеног општења, које се овде остварује трајним подсећањем на лик и име Деве Марије.

Са њом као предводницом, нећеш залутати; док је год призиваш, нећеш изгубити храброст; док год она пребива у уму твоме,

<sup>10</sup> Јован Пурић, *Тајна о Пресвјетој Бојородици*, Манастир Хиландар, Света Гора Атонска 2011, 84.

<sup>11</sup> Марко Шпановић, *Православно учење о Бојородици*, књ. 1, Православац, Сремски Карловци 2003, 311.

<sup>12</sup> Will Durant, *The Story of Civilization*. Vol. IV: The Age of Faith, Simon and Schuster, New York 1950, 594.

<sup>13</sup> Превод аутора овог рада, према: Bernard of Clairvaux, *St. Bernard's Sermons on the Blessed Virgin Mary*, translated by a priest of Mount Melleray. Augustine Publishing Company, Chumleigh 1987, 38.



сачуван си од обмане; док те год она придржава, не можеш пасти; под њеним законом, немаш од чега да страхујеш; ходи ли она пред тобом, нећеш се уморити; укаже ли ти своју наклоност, стићи ћеш до циља.<sup>14</sup>

Цитирани редови, понети готово псаламском надахнутошћу, пружају нам увид у ослонац на вишевековну традицију поверења у Богородичин атрибут милостиве заштитнице.<sup>15</sup> Посредством позива на непрестано призивање Маријиног имена, оно прераста у извесну девоционалију, док нам последњи ред сугерише назнаке једног самосталнијег облика побожности<sup>16</sup> – маријанску духовност – нагласивши неопходност Девине наклоности у процесу спасења.

Култ Богомајке истрајао је и након што га поражени ратници Другог крсташког похода, по свом повратку у домовину, преносе у Западну Европу (претежно у Француску), где ће претрпети извесну секуларизацију, тј. биће му одузет религиозни карактер, у трубадурској поезији провансалских песника коју ови посвећују својим дамама.<sup>17</sup> Након што је дошло до осиромашења у Прованси, њени житељи почињу да насељавају Италију; једни одлазе на југ, на Сицилију и у Палермо, док се други настављају у северним пределима, у Тоскани и Фиренци, чије је образовано становништво прихватило њихову поезију.<sup>18</sup> Традиција трубадурског песништва, сицилијанска песничка школа,<sup>19</sup> као и тада популарна тосканска поезија,<sup>20</sup> биће од пресудног значаја за настанак песничког покрета у Италији тринаестог столећа, познатог као *слајки нови сийл*

<sup>14</sup> Исто.

<sup>15</sup> Жељко Фајфрић, *Историја крсташких рајдова*, Табернакл, Сремска Митровица 2006, 220.

<sup>16</sup> Мисли се на удаљавање од првобитне и подразумеване христоцентричности.

<sup>17</sup> Реч је о бернардинско-маријанистичкој теорији, према којој је на развој трубадурске традиције највећи утицај извршила управо теологија Бернарда од Клервоа, као и све приметнији утицај мариологије унутар римокатоличке цркве (Gerald A. Bond, „Origins”, in *A Handbook of the Troubadours*, University of California Press, Berkley 1995, 246). Порекло ове песничке традиције никада није са сигурношћу утврђено.

<sup>18</sup> Светозар Бркић, „Нешто о Дантеу и његовој књижици Нови живот”, у Данте Алигијери, *Нови животи*, прев. Светозар Бркић, Светови, Нови Сад 1992, 17.

<sup>19</sup> Реч је о мањој заједници сицилијанских песника с почетка 13. века, окупљених око престола Фридриха II Хоенштауфена, који развијају трубадурску тековину писања о љубави на двору озваничивши сонет и израдивши високо стилизоване стихове, али често у пуко конвенционалном и извештаченом маниру. Она је, такође, први покушај стварања италијанског књижевног језика.

<sup>20</sup> Настала крајем 13. века као извесни продужетак сицилијанске школе, али под провансалским утицајем; задржава топос дворске љубави, с тим што у исти уноси елементе локалног, наглашава интелектуалност, прилагођава песнички језик тосканском дијалекту и ослобађа га формулаичности и метричке ригидности које су одликовале стил сицилијанских песника.

(итал. *dolce stil nuovo* или *stilnovismo*), чија је општа философска потка била теолошка и аристотеловско-схоластичка. За разлику од својих претеча, поезија стилновиста знатно више полаже на интелектуалност садржине и префињеност песничког израза. Презети топоси неоствариве љубави и недостижне драге стичу извесну теолошку реafirмацију. Жена више није виђена искључиво у својој телесној појавности, већ се њен лирски квалитет трансцендира – преноси се на план метафизичког.<sup>21</sup> Спровођење начела љубави – схваћеног као почетак сваке врлине и племенитости – праћено је поступком дубоке интроспекције, стога је окарактерисано снагом да уздигне појединца и учини га достојним да контемплира самог Бога, док је жена у стилновистичкој поезији доживљена као „мост ка Богу”.<sup>22</sup> Последње две тезе нам у првом реду омогућавају аналитички увид у карактер духовног посредништва литерарне фигуре чији се творец појављује током позног средњовековља и антиципира Препород, а реч је о Дантеовој Беатриче.

Беатричино својство небеске подршке најављено је већ у другом певању *Пакла*, првом сегменту епа *Божанствена комедија* Дантеа Алигијерија, у оквиру саопштења римског песника Вергилија Дантеу да му га је, као сапутника на путу кроз три небеска царства – пакао, чистиште и рај – послала управо Беатриче, Дантеова вољена која је умрла десет година раније. Уводни терцет Вергилијевог описа првог сусрета с Беатриче обележен је платонистичком конвенцијом која визуелну појавност поистовећује с унутарњим квалитетима, прихватајући је као поуздан критеријум у процени карактера: „Бејаш међу онима што им нема куда / када ме позва жена тако лепа и блажена / па затражих да ми заповеда и води ме свуда”.<sup>23</sup> Поверење које Вергилије стиче угледавши њен лик и осећање сигурности да јој га непосредно искаже указују нам на примену ове концепције. Наведени пример такође илуструје тезу о метафизичкој једнакости божанског и лепог, насталу из позносредњовековног аристократског декорума, коју препознајемо посредно, у Вергилијевој готово религиозној решености да јој се потчини, описану у трећем терцету. Наративну структуру Вергилијевог саопштења додатно усложњава поверавање песничког гласа Беатричи; овај поступак указује нам се као имплицитни носилац значења, уколико га сагледамо као средство за разраду тезе да небеска подршка Дантеу на његовом духовном ходочашћу – отелотворена у Беатриче – свој прототип проналази у Богоро-

<sup>21</sup> Светозар Бркић, „Нешто о Дантеу и његовој књижици Нови живот”, 17.

<sup>22</sup> Исто.

<sup>23</sup> Данте Алигијери, *Пакао*, прев. Драган Мраовић, Завод за уџбенике, Београд 2018, 44.

дичином атрибуту посреднице. Беатриче која проговара постаје отеловљени рефлекс идеје тзв. девичанске капије,<sup>24</sup> и овај увид ћемо даље разградити увидевши како се увођењем поменутог наратолошког поступка динамизује претпостављена симболичка констелација. Наиме, огласивши се у првом лицу, Беатричино наслеђено својство<sup>25</sup> тзв. девичанске капије доживљава семантичко отварање – омогућава дијалог између човека и Бога – што резултује објавом Божје промисли.<sup>26</sup> Терцетом којим закључује свој одговор Вергилију: „Љубав ме покренула путем овим. / Када изађем пред лице Господово / хвалићу пред Њим често дело твоје”<sup>27</sup> функционализује се мотив заступништва опонашањем ранохришћанске идеје о Богородици која приноси своје молитве Богу ради спасења човечанства. Вергилијев израз захвалности који убрзо потом следи: „Ох, врла госпо, због које / људски род већи је од створења свију / што у најужем кругу неба стоје”<sup>28</sup> указује нам на Беатричин тзв. *меџафизички дигниџеј*<sup>29</sup> – инхерентну вредност својствену бићу постојањем по себи, без обзира на личне карактеристике и/или друштвени статус – а који је у спрези са Беатричиним искупитељским својством, имплицираним у другом стиху. Други део Беатричиног излагања у оквиру истог певања пружа нам значајан структурални увид у извесни шаблон који се стабилно спроводи унутар саобраћаја неколико личности у епу. Следећим терцетом: „На небу би жао једној племенитој жени<sup>30</sup> / због тих препрека које ти помену / па су и Божји налози били ублажени”<sup>31</sup> обележава се почетни члан унутар верижне композиције спроведене у овој секвенци епа. Богородица испрва предаје Св. Луцији молбу да се помогне уплашеном Дантеу који је на улазу пакла, потом је Св. Луција даље преноси Беатриче, док је Беатриче најзад не преда Вергилију. Захваљујући овом увиду, откривамо да се мотив посредништва појављује као тематско-структурални паралелизам, јер се остварује и као организујуће начело на нивоу структуре описане секвенце текста.

<sup>24</sup> Уобичајено повезивање Богородице са вратима на симболичком нивоу. Богородица се у хришћанској мисли представља као тзв. девичанска капија; портал живота, неба, раја (Саша Брајовић, *У Богородичином врију: Богородица и Бока Которска – барокна љубожност заједној хришћанској*, Плато, Београд 2006, 24).

<sup>25</sup> Наслеђено својство од прототипа према којем је моделована – Богородице.

<sup>26</sup> Намера да се помогне Дантеу на његовом духовном ходочашћу.

<sup>27</sup> Данте Алигијери, *Пакао*, 44.

<sup>28</sup> Исто.

<sup>29</sup> Ернст Курцијус, *Европска књижевност и латински средњи век*, прев. Јосип Бабић, Српска књижевна задруга, Београд 1996, 620.

<sup>30</sup> Богородици.

<sup>31</sup> Данте Алигијери, *Пакао*, 45.

Концепт посредништва стиче и своју симболичку еволуцију уколико препознамо значењске наслаге средњовековне светлосне философије<sup>32</sup> најпре на мотивском плану, увођењем мотива ока и мотива звезде, чиме надраста почетне референцијалне функције објашњене у претходним примерима, и стиче нове конотације које потврђују његов надтекстуални карактер. Наиме, вид се, заједно са слухом, убраја у тзв. духовна чула; путем њих стиче се пријемчивост за онострано, док остала три – додир, мирис и укус – претежу материјалном, овоземаљском. Вергилије се у свом саопштењу Дантеу осврће тек на једну конкретну појединост Беатричиног лика: „Њене очи су сјале као звездана мрена”.<sup>33</sup> Узевши у обзир изостајање даљег физичког описа, примећујемо да се већ у уводном сегменту трилогије предео очију наговештава као фокално место њене појавности – поређењем доведено у непосредну везу с извором светлости – а нарочито наглашено атрибутом свевидеће у Вергилијевом одређењу као оне „што све види и на све пази”.<sup>34</sup> Са становишта средњовековне светлосне философије а у контексту духовног посредништва, индикативна је и фигура Свете Луције, која – заједно с Богородицом и Беатричком – образује тзв. *супер-натурални ред* заснован на спасењу појединца.<sup>35</sup> Предање о Светој Луцији које бележи да је током Диоклецијанових прогона у мучеништву изгубила очи и, сасвим се одрекавши плоти, стекла духовни вид, као и етимологија њеног имена од латинске речи *lux* – светлост, по симболичком следу је сврставају у назначену констелацију. Њено присуство у датом тројчаном реду утолико је више симптоматично, узимајући у обзир да заступа улогу заштитнице слепих, међу којима је – у вишем, пренесеном смислу – и Данте.

Мотив небеских одежди<sup>36</sup> који препознајемо у уводном певању „Чистилишта” омогућава нам да даље разрадимо учешће илуминативних елемената унутар Беатричиног посредничког прегалаштва. Наиме, Данте, нашавши се на обалама непознатог острва на јужној хемисфери, опажа крај себе старца који их пита како су

<sup>32</sup> Концепт заснован на неоплатонизму и хришћанској теологији који светлост посматра као метафору за Бога, истину и саму структуру стварности. Мислиоци попут Светог Августина и Псеудо-Дионисија Ареопагита развили су идеју божанског просветљења, нагласивши да је Божја светлост неопходна како би људски интелект перципирао истину.

<sup>33</sup> Данте Алигијери, *Пакао*, 44.

<sup>34</sup> Исто, 88.

<sup>35</sup> Ернст Курцијус, *Евројска књижевност и латински средњи век*, 619.

<sup>36</sup> Под овом одредницом подразумевамо библијску симболику одеће као знака преображене славе и духовног достојанства. У датом контексту, одећа се јавља као светлост (Мт 17, 2), или као белина којом је оглашено божанско усиновљење. Мотив небеских одежди тако сведочи о уделу човека у божанској слави и откривању вечне светлости.

ту доспели, на шта му Вергилије одговара да га је једна госпа „оде- нута у небеска знамења”<sup>37</sup> замолила да испрати Дантеа до раја. Цитирана одредница сугестивно нас наводи на успостављање паралеле са описом жене из 12. главе Откровења Јовановог, неретко тумаченом као приказ Богородице: „Жена обучена у сунце, и мјесец под ногама њезиним, и на глави њезиној вијенац од дванаест звијезда”<sup>38</sup> (Отк. 12. 1). Захваљујући овом поређењу, у прилици смо да конкретизујемо природу тзв. „небеских знамења” као Беатричине светлосне инсигније које сведоче о њеном уделу у божанској слави, указујући притом на Богородицу као њен праобразац у домостроју спасења.

Назнака о карактеру Дантеовог духовног ходочашћа као окуларном искуству појединца – а што је у логичкој сагласности са претходно назначеним поимањем вида као чула пријемчивог за онострано – експлицитно је предочена механизмом преласка у више сфере раја, где га, као наредни водич, дочекује Беатриче. Наиме, Данте се до сваког наредног рајског неба успиње гледајући у Беатричине очи; на овом месту примећујемо дедукцију посредничког својства које више није карактеристично за њену целокупну појаву, већ се сужава на једно конкретно подручје – подручје очију. Смисаоно оправдање овог поступка проналазимо на становишту средњовековне хришћанске гносеологије, која феномен светлости сагледава као образ божанске истине и извор сазнања, а који је човек у могућности да реципира једино чулом вида. О томе сведочи наредна Беатричина порука упућена Дантеу по уласку у прво, Месечево небо: „Тако желим да се с твојим умом стопи / свјетлост сазнања и да ти заблиста тако жива / као да те свјетлост звијезда пошкропи”.<sup>39</sup> Моменат непосредности назначен у првом и синтагматском изједначењу светлости са сазнањем у другом стиху упућују нас на Дантеов афирмативан третман епистеме свог времена, коју на овом месту уметнички транспонује.

Градацијско повећавање Беатричине лепоте<sup>40</sup> при заједничком успињању ка Богу илуструје вертикалну оријентисаност Дантеовог

---

<sup>37</sup> Данте Алигијери, *Божанствена комедија: Пакао, Чистилишће, Рај*, прев. Драган Мраовић, Дерета, Београд 2001, 183.

<sup>38</sup> *Нови зајвеи*, прев. комисија Светог архијерејског синода Српске православне цркве, Свети архијерејски синод, Београд 2022.

<sup>39</sup> Данте Алигијери, *Божанствена комедија: Пакао, Чистилишће, Рај*, 366.

<sup>40</sup> На четвртом, Сунчевом небу, где су настањене душе учених људи, Данте наводи опис Беатричиних очију којим указује на ово повећање: „али ко не схвата да се у њима живи печат одсликао / све лепоте и да више дјелује тај њен поглед мио / што се више пење” (Данте Алигијери, *Божанствена комедија: Пакао, Чистилишће, Рај*, 435), истовремено алудирајући на то да људска душа, што је ближа Богу, бива чистија и просвећенија.

духовног ходочашћа, а што нас, са структуралистичког становишта, упућује на библијску реминисценцију Јаковљевог сна.<sup>41</sup> Препознавање овог топоса препознајемо и на месту седмог, Сатурновог неба, настањеног контемплативним душама које се крећу по високим мердевинама не би ли се уздигле изнад свих небеса, указујући на то да тек медитативни принцип омогућава виђење Бога. Предање источно-православног хришћанства Јаковљев сан сагледава као старозаветно пророштво о оваплоћењу Бога Логоса, тумачећи Јаковљеве лествице симболом Богородице, која је у својој утроби сјединила небо и земљу. Сагледамо ли овај податак као архетипски образац Беатричиног медијаторства, можемо допринети тези Ернста Курцијуса о „престилизацији жене у мит, симбол и алегорију”<sup>42</sup> којом сажима Дантеов поступак портретисања Беатриче, а која у ширем контексту одговара поетичкој склоности стилновиста да предмет своје наклоности узносе на план митског, готово онтолошког.

Могућност архетипске разраде Беатричиног посредничког својства пружа нам се и са становишта инстанце изабраног сасуда – и овим ћемо уједно начинити завршни осврт. Наиме, под наведеном одредницом углавном се подразумева утроба Деве Марије у којој се објавила света тајна Божјег оваплоћења. У том кључу, значајно је указати на место у којем Данте препознаје алегорију самог Бога. Доспевши до деветог, првог покретног неба, у Беатричиним очима запажа тачку – светлу, бестелесну и непомичну – око које круже сви покретачи свемира и која симболише Сведржитеља. Значај издвојене појединости огледа се у чињеници да омогућава препознавање траженог архетипског ослонаца – Беатричине очи испостављају се као носиоци теофаније по обрасцу Богородичине утробе. Функција Беатричиног ока индикативно опонаша хришћанску мисао о Богородици као тзв. рајској капији (лат. *porta paradisi* или *porta coeli*), остварујући се у служби посредника живота, светлости и истине, а осмишљена циљем људског спасења.

Анализа Беатричиног посредничког својства у *Божанственој комедији* како Данте успоставља сложену симболичку мрежу унутар које се поетско и богословско нераздвојиво прожимају. Беатриче – посредник између људског и божанског – изградивши се по узору на архетипске образце Богородице, афирмише идеју заступничке улоге жене пред Богом, насталу у средњовековној хришћанској мисли. Путем мотивских и симболичких елемената,

<sup>41</sup> Јаковљев сан описује визију мердевина које досежу до неба, по којима анђели Божји узлазе и силазе, а на врху стоји Господ. Сан симболизује посредништво између небеског и земаљског, откривање Божјих обећања Јакову и успостављање места сусрета човека и Бога.

<sup>42</sup> Ернст Курцијус, *Евројска књижевност и латински средњи век*, 619.

посредништво се остварује и као лична и као универзална димензија – од конкретног духовног вођства једног човека, Дантеа, па до ширих конотација спасења човечанства. Дантеов поступак, кроз трансформацију женског лика у митски и алегоријски носилац значења, илуструје трајну везу између поетике и теологије, указујући на то да посредничка улога Беатриче није тек пука наративна функција или песнички клише, већ поетско решење дубоко укорено у хришћанској идеји медијације и домостроја спасења.

Андреа М. Оука  
Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет  
Основне академске студије  
andreaouka17@gmail.com

ЂОРЂЕ СИМИЋ

## **СЛИКАРСТВО ПРИЗОРА МИЋЕ ПОПОВИЋА КРОЗ СОЦИЈАЛНИ, ДРУШТВЕНИ И ЛИКОВНИ КОНТЕКСТ**

**САЖЕТАК:** Рад кроз социјални, друштвени и ликовни контекст анализира појаву призора и дух времена који је допринео његовој појави у сликарству Миће Поповића. Циљ овог истраживања је да утврди друштвени и социјални контекст Поповићевих слика у датом времену, као и да ликовно структурира различите тематске оквире који се појављују у сликарству призора. Поповићево сликарство призора се не може сагледати без политичког и друштвеног контекста. Овај период је препун садржаја који је тектонски пореметио читав свет, па тако и уметност уопште. Без јасног увида у само уметничко размишљање о овим променама, као и о системски постављеним афинитетима, не бисмо могли разумети идеју која је настала у сликарству призора. Кроз овај рад образлажу се политичке и друштвене промене и њихов утицај на уметност. Излажу се Поповићеве ставови поводом тих промена, као и његови ставови о самим призорима. Поповићево сликарство призора врло је сложен концепт у ликовном али и у тематском смислу и за његово разумевање потребно је прегршт мишљења теоретичара уметности како бисмо га разумели. Кроз анализе стручне литературе о Поповићевом раду, као и поређењем различитих ставова о структури и ликовности слика, у раду ћемо покушати да образложимо сликарство призора Миће Поповића.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Мића Поповић, призори, социјални реализам, нова фигурација



## Увод

На појаву Поповићевих призора утичу друштвенополитичке прилике у свету крајем шездесетих година. Вијетнамски рат, укидање људских и политичких слобода, цивилне и војне диктатуре, раст економске неједнакости у подељеном свету доводе до велике политичке кризе, која свој врхунац достиже 1968. године, са студентским протестима. Гушењем студентског покрета руши се највећи послератни ентузијазам код младих и због тога настају велике последице у свету. Млади се повлаче у себе, при чему се ствара аверзија према политици или се прелази у екстремизам оснивањем милитантних терористичких група. Све то доводи и до нових тенденција у уметности. Долази до појаве концептуалне уметности и чистог политичког сликарства. Ови догађаји, наравно, утичу на осетљивог сликара какав је Мића Поповић и на његово интересовање за идеју сликарства призора.

Важно је разумети и климу југословенског друштва у коме су настали призори. Тих година статус уметника као и функција уметничког дела код нас још увек нису били решени. У свету су се истицала два модела, источни и западни, док је југословенско друштво још увек тражило свој ликовни израз. Због такве дилеме бива угрожен и сам уметник. Услед великих миграција становништва и мењања његове структуре, људи се окрећу углавном основним потребама и тежњама, док су духовне потребе занемарене, а системске потребе за сликом и уметношћу непостојеће. Уметност је била пољуљана. У таквој атмосфери готово је немогуће покренути плодноне идеје и праве конфронтације. Крајем шездесетих година 20. века сликарство се окреће поменутом концептуализму и политичкој уметности, раскидајући везу са старим вредностима јер су оне одраз владајућих класа. Уколико уметник није имао афинитета ка изражавању политичких и других ставова, оријентисао се ка фигурацији и хиперреализму, што је значило окретање самом себи, традицији, занату, прихватању репресије и прибегавању личним осећањима.<sup>1</sup> С друге стране, концептуализам је имао идеју да потисне традиционализам, не само у занатском већ и у институционалном и идејном смислу.

Лазар Трифуновић је истакао једну од примарних идеја концептуализма:

---

<sup>1</sup> Лазар Трифуновић, *Сликарство Миће Поповића*, Галерија Српске академије наука и уметности, Београд 1983, 93–97.

Ако је тело слике могло да буде постварено, увучено у систем трговине, политику галерија, манипулацију критике и државну пропаганду, остала је нада да се то не може десити и идеји слике.<sup>2</sup>

Поповић је у оваквој друштвено-уметничкој атмосфери пратио сопствене законитости. Његово сликарство, и поред нових уметничких тенденција „Обнове слике” у Југославији, није имало ничега заједничког са њима.<sup>3</sup>

### Идеја сликарства призора

Поповићево сликарство призора настаје 1969, када он завршава рад на последњим сликама енформела и враћа се фигуративним композицијама које излаже 1971, називајући изложбу „сликарство призора”. Кроз сликарство енформела Поповић није могао да изрази колективно незадовољство, већ само лично. Још од својих раних размишљања о уметности, он је тежио некој врсти ангажованог сликарства.<sup>4</sup> Подједнаку улогу у мењању Поповићевог стила имала је и ликовна презасићеност, потрошеност због које долази до одређеног манира, што му није омогућавало да се даље ликовно развија.

Лазар Трифуновић константује:

Чим слика постане искључиво производ укуса и веште руке, из ње нестане дух, идеја и живот, због чега сликарство губи сврху као чин и као језик у комуникацији између људи.<sup>5</sup>

Један од разлога за разилажење са енформел стилем лежи и у Поповићевом ангажовању на филму. У току сликарске фазе енформела, Поповић је режирао пет филмова: *Човек из храсинове шуме* (1963), *Рој* (1966), *Хасанајиница* (1967), *Делије* (1969) и *Бурдуш* (1970), чиме се пробудило ново размишљање о компоновању слике, покрета, осветљења. Радећи на поменутим филмовима открио је нове могућности компоновања снажним контрастима, црним и белим површинама. Поред контраста, њега је код филма фасцинирала слика. Ограничена на квадрат, а опет покретна, она која пружа почетак и крај. У призорима Миће Поповића видна су два решења која су проистекла из филма. Прво је сукцесивност покрета (*Јуиџарња ђимнастџика Миодрага Поповића*, 1969), где је помоћу

<sup>2</sup> Исто, 98.

<sup>3</sup> Исто.

<sup>4</sup> Исто, 91.

<sup>5</sup> Исто.

пет слика желео да добије ефекат сецирања и издвајања сваког двадесетог квадрата филмске траке. Друго решење је било умањивање објекта на шест сукцесивних слика (*Гвозденов њаффикон*, 1–6), чиме је произвео ефекат повлачења камере са крупног плана на тотал.<sup>6</sup>

Иако се ради о социјалним темама, Поповић је сматрао да сликарство призора није политичко сликарство, јер је био мишљења да политичко сликарство мора да нуди неко решење, или бар да поседује усређитељску амбицију. Лазар Трифуновић посебно акцентује Поповићеву изјаву:

А ја желим само да сведочим. Сведочити! Хтео бих да присуствујем и сведочим. Не желим да заузимам ништа па ни став. Не треба ми. Не одговарам на питања која и сам себи нисам поставио. Гледати и сведочити. Али и сликати.<sup>7</sup>

Полазна тачка уметности није увек стварање за вечност и приказивање трајних истина, већ то може бити и човеково, сликарево тренутно растерећење. Сликајући сељаке, раднике, оскудне мртве природе, Поповић не реферише нужно на политичку уметност, али стављајући их у контекст, пажљиво бирајући мотив, он их поставља на основу политичког и људског става. Није политизовао тему, већ је његов политички став изабирао њу. Поповић суочава посматраче са истинама које у то време друштво није желело да види. Приказује људе са маргине друштва, сиротињу, гастарбајтере, што јасно осликава његов став и мишљење о друштвеном уређењу.<sup>8</sup>

### Ликовни оквир призора

У ликовном смислу, сликарство призора је проистекло из енформел слике. Поповић је задржао нека средства и технологије које је простудирао у енформелу, као и структуру слике, али увођењем фигурације сама порука дела се променила. У свом техничком поступку композиције призора се ослањају на занатски класичан сликарски приступ фигурацији и предметима. Поповићево сликарство је ближе концептуализму него традиционалном сликарству зато што су у питању различити медијуми, другачије полазне идеје и циљеви. Али за разлику од концептуалаца, Мића Поповић се увек држао сликарства и сликарског поступка нано-

<sup>6</sup> Исто, 92.

<sup>7</sup> Исто.

<sup>8</sup> Исто, 102–103.

шења боје колористички за одређене намене. У призорима он намену акцентује. Она говори о горућим проблемима друштва. Чак је на многим делима значајнија сама идеја и концепт него занатски, сликарски поступак. Сваку своју слику он пажљиво кадрира, проматра, осмишљава и скицира. Код Поповића нема случајности.<sup>9</sup>

Конструкција слике је огољена, поступак откривен, чак незавршен. Аплицирањем стварних предмета он слици мења намену. Дело постаје канал обостране комуникације.<sup>10</sup> У концептуалном смислу долази до промене сликарског поступка. Поповић тежи да на сликама призора изрази осећање виђеног, да изрази јавну присутност. Настоји да кроз традиционални технолошки поступак поврати она средства која су са енформелом нестала из уметности, а то је тежња за обновом изгубљеног интегралног говора слике. Структуралну текстуру је задржао из енформела, а саму слику је градио независно од ње, чиме она добија одређену динамику која парира статичности.<sup>11</sup>

Веза између енформел слике и слике призора одржава се кроз структуру и материју. Бавећи се овим елементима, Поповић је напустио многа традиционална средства, пре свега боју, градећи слике у три основна тона: мрком, црном и белом.<sup>12</sup> Миодраг Павловић констатује да коришћење доминантно тамних тонова, па чак и црне боје, почиње још од енформела. Црнило улази у основни сликарски језик Поповићевих призора. Значај какав је за импресионисте имала светлост, за дела призора има црнило. Свакодневица ипак садржи више сиве него црне, али Поповић не бежи од сиве и познаје њен симболички значај.<sup>13</sup> Миодраг Павловић запажа:

Његове аплициране фиоке належу на црнило буцака, које он тако изванредно исликава. Приљубљене и насликане виљушке излазе из сиромаштва тог црнила, у којем све заједно тамни и понире. Тај свет није много предметан, нити многољудан, али је много црн.<sup>14</sup>

Црнило у призорима, поготово на мртвим природама, ствара дубину слике и даје право ништавилу да учествује у стварању облика. Ограничавањем избора боја ограничава се и број актера ликовне игре, а могућност преношења порука се повећава. Овакав

<sup>9</sup> Исто, 99.

<sup>10</sup> Исто, 108.

<sup>11</sup> Исто, 117.

<sup>12</sup> Зоран Гаврић, Лазар Трифуновић, Борислав Михајловић, *Мића Поповић*, Књижевне новине, Београд 1987, 66.

<sup>13</sup> Миодраг Павловић, *Нове сликарске јодине Миће Поповића*, ГРО Меркур, Апатин 1979, 25.

<sup>14</sup> Исто.

начин сликања је поједностављен, истовремено комуникативан и окренут класичним вредностима.<sup>15</sup>

Поповић објашњава смисао придодатих предмета на сликама:

Мислим да је слика, откад свет постоји, ствар површине. Стављање било чега у службу површине што није површина, представља шок. Признајем да ми је код сваке слике потребно времена да се готови предмети, онако сирови или досликани, помире са сликаним површинама. Чини ми се да ту долази до неке врсте натуралистичког такмичења, између сликареве способности да ствари представи у три димензије и самих ствари које већ јесу у три димензије. Ипак је доста важно да се та граница увек осети. Јер иначе нема никаквог смисла уносити предмет у дело. Супротности и неслагања морају да остану у некој одређеној мери јер чине нужан, витални део драматике, коју сте запазили.<sup>16</sup>

### Тематски оквир призора

У платнима Миће Поповића, која је развијао дуже од деценије, можемо приметити врло разнолик тематски опус, као и методолошку обраду сликовне поруке. Он у исти мах сведочи, односно документује живот, али и бива у њему.<sup>17</sup>

Поповић је још у ранијем, „задарском периоду”, показивао интересовање за социјалне теме. Лазар Трифуновић издваја *Аутио-йорирей са маском* као корен његових призора. Кроз метафору, он маском са осмехом одступа од показивања осећања и мисли. У призорима он скида маску и ступа у дијалог са друштвом.<sup>18</sup>

Чак и када слика мртву природу или цвеће, кад на слику стави млеко или хлеб, он у томе увиђа судбину човека, исто као и кад наслика човека који лежи на клупи покривен новинама. Алекса Челебоновић наглашава:

Ви човека видите сликарским очима, имате слуха за његову драму, али у тој драматици водите рачуна и о сложености егзистенције, о паралелним моментима поред људи ишчупаних из корена запажате, на пример, жене и цвеће. Не мислим на улепшано цвеће, какво би одговарало неком сасвим другачијем ставу у животу, него

<sup>15</sup> Исто, 28.

<sup>16</sup> Алекса Челебоновић, „Предговор” (Разговори са Мићом Поповићем), у *Мића Поповић: слике и цртежи*, Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, Београд 1979.

<sup>17</sup> Л. Трифуновић, *Сликарство Миће Поповића*, 105.

<sup>18</sup> Исто, 110.

на цвеће у којем гледалац може осетити озбиљност и грандиозност тренутка, а то је нешто сасвим друго од осећања пријатности и чулности за којим су сликари трагали крајем 19. века.<sup>19</sup>

Павле Васић је хвалио социјалну тематику у призорима изјавивши:

У сваком случају Поповић се квалификује као сликар који саосећа са својим временом и тешкоћама које га прожимају. У овим зачецима његових нових интересовања постоје велике могућности за сажимање наше епохе у једну језгровиту целину која би обухватила низ вредности ликовних, психолошких, социјалних, историјских. Требало је учити проблем и саопштити га у његовој садржајности: Поповићев Гвозден подсећа на Курбеове Тукаче камена. Све остале слике, мртве природе, портрети, дате снажно ликовно, са уобичајеном сигурношћу и ефективним колажом целог мотива, остају у другом плану пред непосредношћу овог доживљаја који тако изразито карактерише наше доба.<sup>20</sup>

Тематски оквир призора рефлектује друштвене и социјалне карактеристике тог доба. Незапослене раднике који су одлазили у иностранство да траже посао. Новински чланци и репортаже, документарни филмови и новеле, били су препуни потресних сцена и призора из живота гастарбајтера. Наравно, Поповић, као сликар који је изузетно осетљив на судбину обичног, тзв. „малог човека”, ово је веома добро опажао. Он одлази на извор тих друштвених процеса, студира, гледа, „улази” у људску судбину и позадину гастарбајтерског живота. Како би заобишао апстрактност и уопштеност у приказиваним људима, ствара lika Гвоздена, за кога је модел био глумац Данило Стојковић. Поповић је Гвоздена, као у филму, с платна на платно постављао из призора у призор (нпр. Гвозден врши велику нужду пре одласка на пут, Гвозден је завирио у куплерај и др.).<sup>21</sup>

Поповићева платна у призорима одишу модерним, монументалним духом сликарства. С призорима сликар доказује да је уметник очигледног, што је најтеже. Његове социјалне теме призора су духовите и драматичне. С подједнаком топлином слика раднике, путнике, скитнице, заблуделе жене. У поступку свесно креира типове и типично, али његова социјална свест у њима не види

<sup>19</sup> А. Челебоновић, „Предговор”.

<sup>20</sup> Павле Васић, „Сликарство призора Миће Поповића”, *Политика*, 8. мај 1971.

<sup>21</sup> Л. Трифуновић, *Сликарство Миће Поповића*, 113–114.

само један пресек: она није ни само дефинисање социјалних случајева, нити су то само физиолошке слике сиромаштва.<sup>22</sup> Миодраг Павловић закључује:

Вредност оваквог сликарства се огледа у различитости својих пресека који су и физички и физиолошки, и пуни свести за ситуацију и амбијент, и имају своје психолошке аспекте као и сведочанство носталгије, дезоријентације, па и психолошке снаге и самосвести његових личности.<sup>23</sup>

### Закључак

У времену када се функција уметности променила, она више није идиличан приказ религијских и бајковитих сцена већ напад, крик, протест. У Југославији, у времену снажног државног стила у ликовној уметности, Мића Поповић се идио као уметник чије очи нису биле замагљене и који јасно опажа незадовољство и људску несрећу. Поповић је емпатичан и критичан. Призори су сликарство истине. Сликаство призора, уз неодољиву привлачност и духовитост, има иманентну способност да се јасно искаже, да пренесе поруке, а истовремено да говори снажним сликарским језиком. Оно је било разумљиво свакоме, и директно је преносило поруке. Мића Поповић се кроз призоре заложио за један аутентичан друштвени ангажман. Посредством призора сликар проговара о човековој усамљености, манипулацијама, ниским страстима, вечитој борби добра и зла. Из тих разлога призори нису одговарали уздрманој политичкој власти у Југославији, што је довело до ауторовог оспоравања и до забрањиваних изложби. Неоспорно, Мића Поповић је као сликар призора оставио велики траг како у српском, тако у светском сликарству ангажоване уметности.

Мср Ђорђе Д. Симић  
Универзитет уметности у Београду  
Факултет примењених уметности  
Одсек Примењено сликарство  
djordjesmc@gmail.com

---

<sup>22</sup> М. Павловић, *Нове сликарске године Миће Поповића*, 31.

<sup>23</sup> Исто.

ИВАН НЕГРИШОРАЦ

## **ДВА ЕСЕЈА С ПОВОДИМА: РАДОВАН ЖДРАЛЕ И САВА СТОЈКОВ**

**РАДОВАН ЖДРАЛЕ: РОМАНОПИСАЦ У СУОЧЕЊУ  
С ТЕСЛИНОМ НАУЧНОИСТРАЖИВАЧКОМ ИНВЕНЦИЈОМ  
И ИДЕНТИТЕТСКИМ ПИТАЊИМА СРПСКЕ КУЛТУРЕ**

Необична је, а тако обична животна и стваралачка путања Радована Ждрала. У српској култури, у којој је најчешће на делу сценарио брзог трошења талената, те изражена нејака спремност на дуге и споре еволутивне процесе, он је показао не само то да његов књижевни опус може доста дуго да траје него и то да се његови стваралачки потенцијали преображавају на веома племенит и подстицајан начин. Тај преображај је подразумевао не само ширење видика у домену погледа на свет, него је укључио и проширење простора књижевне и уметничке изражајности. Тако је писац и културни радник не само проширивао тематске и морфолошке оквири свог књижевног опуса него је уз то постајао и вајар, па чак и учитељ животне мудрости која води ка човековој дуговечности. Оваква животна и стваралачка путања је необична јер прилично одудара од најизразитијег модела мишљења и понашања у српској култури, али је и сасвим обична утолико што је савршено природна и заснована на сталном ширењу видика које настаје као последица гомилања и прибирања животних искустава. Ждрале у том смислу стиче искуство и стари на леп и племенит начин. Или, како би то рекао Јован Дучић, човек може да остари или као ципела или као вино: Ждрале је одабрао да стари попут вина које и у позној старости, уз услов ваљаног одржавања и неговања, може да стекне неке сасвим нове, драгоцене квалитете.



## Конвенционалност става, разуђеност опуса и спремност на нове изазове

Ждралова животна путања била је у младости и зрелом добу доста конвенционална, с врло јаком сенком помирљивог уклапања у оквиру подразумеване, понекад и изричито захтеване правверности мишљења, те строгог поштовања норми ауторитарне комунистичке идеологије која не допушта превелике индивидуалне ексцесе. Из родне Херцеговине, породица му се, на основу добровољачких заслуга, 1933. године доселила у Бачку, код Бајше, на Средњи Салаш, где је завршио основну школу. За време рата и мађарске окупације био је у мађарским логорима Шарвар и Барч. После рата гимназију је завршио у Суботици, а Групу за југословенске књижевности и српскохрватски језик на Филозофском факултету у Београду 1955. године. Живео је у Суботици и радио као професор гимназије 1959–1963, главни и одговорни уредник часописа *Руковети* 1963–1966, директор Градске библиотеке 1966–1970. и професор Више педагошке школе 1970–1974. У Новом Саду је био директор Градске библиотеке 1975–1976, у Градском комитету СКЈ водио послове културе 1976–1980, те пензију дочекао радећи као директор Издавачког предузећа Матице српске 1980–1989. године.

Оваква животна путања никако није поговарала развоју истинских креативних дарова једнога писца. У таквим околностима су ти, несумњиви дарови Радована Ждрала веома трпели, али се он јавно понашао као да га то трпљење не озлеђује превише. Да је то, по свему судећи, одиста било тако, сведочи и чињеница да је он партијску каријеру градио управо у времену када је морало сваком мислећем човеку да буде јасно да се комунистичка Југославија озбиљно судара са сопственим, никада неразрешеним противуречностима, те да идеолошка тврдокорност само доприноси озлеђивању старих рана и уклањању сваке могућности достизања катарзе. У том погледу је веома карактеристично понашање и заузимање тврдог идеолошког става који је Ждрале манифестовао приликом отварања чувеног случаја *Голубњача* Јована Радуловића почетком осамдесетих година XX века: између књижевног резонувања које би морало да призна несумњиво потресне, трагичке и естетски успеле домете како Радуловићеве збирке приповедака тако и представе Српског народног позоришта из Новог Сада у режији Дејана Мијача, с једне стране, и оштре, непримерене и строге осуде идеолошког, комунистичког, анационалног и антинационалног резонувања, с друге стране, Ждрале се определио за изричиту подршку овом другом ставу.

То сучељавање књижевне аутентичности и интелектуалног поштења, с једне стране, те идеолошке правоверности и партијске дисциплинованости, с друге стране, Ждрале је покушао да реши тако што је био спреман да угуши сопствену индивидуалност и да је жртвује некаквим колективистичким заблудама и репресијама које не могу представљати темељ једног озбиљног, хуманог и поштено саграђеног политичког система или сложене друштвене заједнице. Зато се и могло десити да је Радован Ждрале не само учествовао у идеолошкој осуди случаја *Голубњача* него је и написао критички текст о представи Српског народног позоришта, а тај текст носи карактеристични наслов „Дело затровано националном мржњом” (објављен у часопису *Сцена*, год. 26, књ. 1, бр. 2–3, март–јун 1990, 176–178). А да је аутор ове пресуде само мало објективније сагледао позоришну представу или да је пажљиво прочитао књигу приповедака, лако је могао констатовати да Радловићева прозна и драмска уметност сведочи о томе како предрасуде и мржња уништавају свет, али сасвим сигурно Радловићева проза не исијава енергијом мржње него енергијом трагичке визије света и вапијуће чежње за катарзом. На тој позитивној енергији могла је југословенска заједница да потражи некакве путеве спасења, али је комунистичко идеолошко слепило, ништа мање од идеолошког националистичког и шовинистичког слепила, значајно допринело да се та драгоцену путања ниједног тренутка озбиљније не испроба.

У српску књижевност Радован Ждрале је ушао почетком шездесетих година XX века као приповедач, и то збирком *Немирни* (Суботица, 1962), али приповетка није постала његов најважнији жанровски изазов, будући да је потом објавио још само две збирке (*Крилаћи бик*, Нови Сад 1976; *У кући крајњкој времена*, Нови Сад 2009). Кључну наративну изражајност Ждрале је пронашао у роману, створивши импозантан опус од (за сада) осамнаест дела овога жанра. У почетку су ти романи углавном били везани за чврсто прожимање митских матрица и слике савременог друштвеног амбијента, а у том наративном колоплету налазимо различита времена романескно-митског света, док су начини приказивања умели да буду прожети лирским, поетским, критичким и сатиричким тоновима, метафоричким, симболичким и алегоријским казивањем, те разним облицима онеобичавања и фантастике (*Исјочна расјуклина*, Суботица 1967; *Месечева берба*, Ириг – Нови Сад 1975; *Глинене кочије*, Нови Сад 1979; *Руководећи мозак*, Београд 1983; *Земља среских ђалебова*, Загреб–Београд 1988; *Вучја сен*, Сарајево 1990), укључујући и тражење изражајних шифри подешених за дејчи узраст (*А онда је дошао рай*, Нови Сад 1991).

А када је рат одиста дошао, све се у Радовану Ждралу преокренуло, па је својим књижевним стваралаштвом одлучно почео да тражи извесне путеве спасења. У почетку их је налазио у бриљантном уму Николе Тесле, а у тим мучним временима деведесетих година XX века овакве опсесије (које су резултовале трилогијом сачињеном од романа: *Господар муња*, Нови Сад 1994; *Мии о Тесли*, Београд 1996; *Дечак Тесла*, Београд 2001) послужиле су као спасоносни оријентир у тражењу некакве више перспективе која надилази како страхоте и тривијалности људске свакодневице, тако и политичке и историјске тегобе и окружности. Опсесивну Ждралову упућеност на Теслу ваља управо тако, готово епифанијски схватити: уместо величанства Господа и његовог Спасења за људски род у целини, добро нам дође и чисто људска, антрополошка перспектива која своје увиде успева некако да смести у скучене оквире рационалне слике света, али која сасвим сигурно тежи вишим, натчовечанским хоризонтима. Лакше је, дакако, схватити геније Николе Тесле неголи чудесни свет Божјег присуства на овом свету. Несумњиво је да је и једно и друго изузетно корисно и за развој људског ума и те како подстицајно, па је Радован Ждрале не само разудио оквире свог књижевног опуса него је и отворио ум за сасвим нове, веома плодотворне изазове.

У књижевности се то исказало тако што је Ждрале одлучно ушао у свет историје, бавећи се веома провокативним темама и тумачећи неке од мутних и двосмислених, паклених и демонских искушења с којима се човек током историје суочавао, али и бавећи се неким од пресудних тематских изазова везаних за историјску и метафизичку судбину српског човека и читавог народа. Он се тако одлучно суочио с кључним, трауматичним догађајима српске националне историје, као што су устанички и револуционарни покрети, братоубилачки и грађански рат, изложеност системском геноциду, догађаји на Косову у дугом временском поретку и др. Тако му се отворио један изузетно богат и изазован свет, па су тако и настали његови романи: *Херцеговачка рајсогођа*, 1–2, Нови Сад 2003–2004; *Водич за њокорне*, Нови Сад 2006; *Црни ноћес: дневник Адолфа Хиллера*, Нови Сад 2007; *Принцип*, Нови Сад 2008; *Не убијајте власника*, Нови Сад 2010; *Христова књига косовска*, Нови Сад – Житиште 2013; *Друа одбрана Сократиова и крај сирациној светиа*, Нови Сад 2015; *Сећаш ли се будућности?*, Нови Сад 2020. Овај сегмент Ждраловог романеског опуса заслужује пажљива критичка читања, тим пре што је своје читаоце овај аутор суочио с неким одиста занимљивим и драгоценим тематским изазовима, па и неким кључним идентитетским питањима Срба и српске културе. Истовремено је то било и његово искрено признање да

је он лично спреман да крене путевима катарзичког читања историје како би се боље разумела природа српског народа и боље про- тумачила особеност историјских догађаја у којима је Србима намењена улога жртве. На тај начин је он сам кренуо оном стваралачком стазом коју је својевремено оспоравао у случају Јована Радуловића и његове *Голубњаче*.

У том склопу је Ждрале наставио да се бави наративним изучавањима значајних људи, као оличења јаким енергија, сачињених од добра и креативности па до демонских искушења и апсолутног зла, од племенитих жртава па до најтежих људских искушења (Никола Тесла, Сократ, Гаврило Принцип, Адолф Хитлер). На тај начин је Ждрале као романсијер долазио до пресудно важних историјских догађаја без којих не можемо разумети српски народ и његову менталитетску матрицу (устаничка, слободарска страст; геноцидни процеси којим су Срби били изложени; косовски митско-историјски образац и сл.). Посебну пажњу јавности привукла је Ждралова трилогија о Николи Тесли, па је она под нешто измењеним насловима (*Господар муња*, *Мий о ђосподару муња*, *Дейињсџиво ђосподара муња*) поново објављена у Новом Саду 2006. године. На тај начин се Ждралов романескни опус дефинисао као скуп дела са израженом ауторовом спремношћу да се суочи с важним и крупним темама историје и човековог трајања у времену.

Свом основном, романескном опусу Ждрале је, готово нехајно, у млађим данима додавао и драмска дела, као што су *Лейџиров леј* (1970) и *Лажна ѡредсџава*, те радио драме *Лоѡор* (1975) и *Двојица ѡроџив Тауриџе* (1979). Под старост је, међутим, почео да пише и песме, тачније неку врсту кратких, емоционално набијених, лирских записа, често ироничних, гротескних, хуморних, сатиричких, горких, катастрофичких и апокалиптичких по карактеру, па су тако настале збирке *Хало*, *Давос* (Нови Сад 2018), *Песме бесмрџних сиромаха* (Прометеј, Нови Сад 2020) и *Црвене реке* (Нови Сад 2021). Овим песмама Ждрале се придружио свом романескно обликованом свету, па је, примера ради, књига *Црвене реке* описала свет тзв. Велике рације из окупиране Бачке јануара 1942. године, тј. страшни покољ Срба, Јевреја и Рома у тим догађањима.

Средишњем, чисто књижевном блоку Ждралове креативности ваља свакако додати његову педагошку делатност. У том домену делатности написао је, примера ради, скрипта „Народна књижевност” (1972) за студенте Више педагошке школе у Суботици, где је некада предавао; уз то је написао и књигу *Школа у ѡалаксиџи кулџуре* (Нови Сад 1980), али и понеки прилог тумачењу књижевних дела, како усмених (расправа о једној народној епској песми о Другом српском устанку) тако и писаних (расправа о односу

*Сеоба* Црњанског и Пишчевићевих *Мемоара*; о раним теоријским трактатима о роману и сл.). Уз то је умео да се позабави и пословима сачињавања хрестоматијским и антологијским пословима: *Мала књија афоризама* (Нови Сад 1985); Д. Трифуновић, Р. Ждрале, Н. Терзић, *Тесла: маџија и њоезија* (Београд 1998). Томе би, свакако, требало додати и његово бављење феноменом здраве хране и могућностима дугог и здравог живота (*Здрав с'то година: књија о храни и здрављу*, Београд 2001; с новим издањима ове књиге 2005. и 2012. године), што донекле може да објасни и необичан феномен његове не само дуговечности него и изразите креативне виталности упркос позним годинама. С посебним задовољством би се томе морао додати и податак да је у тим својим позним годинама Радован Ждрале уобличио и свом делу придодао необично занимљив вајарски опус, који ће, надам се, добити својих тумача и критичких коментатора. Већ сада пак можемо рећи да је уобличено једно разгранато и целовито не само књижевно него и уметничко дело, дело које просто вапије да буде што потпуније и тачније схватано, доживљавано и интерпретирано.

Том доживљају и тумачењу су свој допринос давали и критичари, Ждралови савременици, који су јасно одељени у две групације: они који су пратили пишчева дела из времена социјалистичке државне структуре и комунистичке идеологије, те они који су пратили његову књижевну и уметничку путању у транзиционом добу. У првој групацији налазимо Драшка Ређепа, Перу Зупца, Драгомира Попновакова, Александра Бадњаревића, Владимира Богдановића, Миливоја Марковића, Миливоја Млађеновића, Драгољуба Јекнића и др.; у другој групацији су Милета Аћимовић Ивков, Јово Радош, Никола Асановић, Драгана Белеслијин, Неђо Шиповац, Томислав Шиповац, Александра Попин, Анђелко Анушић и др. О Ждраловом вајарству писали су Драгомир Попноваков, Петко Војнић Пурчар, Милош Арсић и др. Критика је, дакле, на свој начин реаговала и оставила трагове својих успутних, несистематичних читања, али тиме нису исцрпљене све могућности продуктивног разумевања и тумачења овог књижевног и вајарског опуса.

Матица српска има посебних разлога који намећу бригу о Ждраловом укупном уметничком опусу. С једне стране, реч је не само о аутору текстова објављиваних у Матичиним публикацијама, те сталном члану сараднику угледне српске културне установе, него је реч и о човеку који је у својству директора Издавачког предузећа Матице српске, у периоду од 1980. до 1989, заједно са својим сарадницима, бринуо о тада изузетно богатој и разгранатој издавачкој делатности ове Матичине установе. С друге стране, после дугих година бављења књижевним и вајарским радом који је

уследио после ауторовог одласка у пензију, Радован Ждрале је Матици српској и њеној Галерији даровао 64 вајарска рада израђена у полудрагом камену (арагонит, опал, оникс, сардоникс и др.). Тиме што је постао Матичин добротвор реализован је још један чин којим су коначно утврђене нераскидиве везе књижевника и културног радника, романсијера и вајара Радована Ждрала и установе у којој је он радио, а и стваралачки се потврђивао.

### Тесла као опсесивна тема

Романескна трилогија о Николи Тесли има у Ждраловој стваралачкој биографији веома важно, чак најважније место. Десетогодишње усредсређено бављење Теслом, његовом личношћу и његовим делом довело је до објаве трију романа у периоду од 1994. до 2001. године, али је објави првог романа, *Господар муња*, претходило вишегодишње проучавање овог изузетног, генијалног научника, као што је и после објаве завршног, трећег дела трилогије, *Мити о господару муња*, Ждрале наставио да изучава Теслино свеукупно наслеђе. И у Ждраловом вајарском опусу Теслин лик представља веома важан стваралачки изазов, који се манифестовао у великом броју биста које не треба сматрати простим репликама исте изведбе него понешто различитим верзијама портретног сагледавања великог научника.

У свим тим верзијама провлаче се, ипак, неке константе, од којих би требало истаћи бар две. С једне стране, Теслин лик је редовно садржавао некакву рудиментарност која је произлазила из грубости стеновитог комада у којем се лик великог научника појављивао, а ту грубост Ждрале никада није настојао да сасвим елиминише. Напротив, њему је веома стало да покаже како велики научник садржи нешто примордијално и елементарно, те да је његов геније повезан с некаквим праначелима свега постојећег: архајска симболика камена је несумњив знак такве првобитности из које велики научник произлази. С друге стране, материјал у којем Ждрале ради је редовно полудраги камен, дакле драгоценост већег ступња од обичног камена, па та веза елементарности камена и његове драгоцености делује веома подстицајно. Томе би, с треће стране, требало додати и тип вајарске обраде материјала, која је обележена наизглед грубим потезима, сасвим блиским оној елементарности, дубокој укоренености у свету природе какву својим бистама истиче овај вајар опсесивно упућен Теслином лику и делу.

*Трилогија Теслијанум*, како је аутор назива, обухвата три понешто различита типа романескне структуре које обједињује пре свега истоветан предмет обраде: живот и рад великог Николе Тесле.



Та трилогија представља веома разгранат и детаљан облик биографског романа, а у њему се јасно издвајају три тематске целине: детињство и младост, период пуне стваралачке зрелости и, коначно, начин на који је Тесла деловао на друге људе. Заједно са променама тематских аспеката аутор је мењао и прилагођавао врсту наративних поступака који су тематици били примеренији од неких других.

Кратки роман *Детинство Теслиног оца* муња, тј. други део трилогије, посвећен је периоду одрастања и сазревања, па је ово дело обликовано по поетичким захтевима образовног романа, романа о одрастању, тј. билдунгсромана. Основни модел приповедања подразумевао је приповедање у првом лицу (*Ich-Erzählung*), при чему сам Тесла приповеда о своме животу, а то је учињено на начин венца приповедака, понекад готово анегдота, пробраних са становишта функционалног објашњења личности, карактера и интелектуалног профила научника у настајању. При том су се низале биографске чињенице које су Теслин развој доводиле у везу с генетским пртљагом, с типом културе у којој је растао, а посебно је у том погледу истакнута улога мајке Ђуке.

Као што је из Теслиних списа познато, сопствени стваралачки потенцијал, како свој тако и непрежаљеног брата Дана, он је генетски повезивао пре свега с мајком Ђуком, премда су обе породице, и мајчини Мандићи, и очеве Тесле, исказивале бистрину и оштрину ума. Ипак, мали Никола је веома рано, још у родном Смиљану, почео да доводи до искреног чуђења своје родитеље и рођаке, чак је рано почео и да изумева различита корисна помагала. Тако је његов ујак, свештеник, видевши с каквим мајсторством он из своје, специјално направљене праћке погађа пастрмке које су, за тренутак само, искакале изнад површине реке, у томе препознао нешто чега се треба плашити, те на чему је траг, можда, оставио и сами Сатана.

Тесла посебно истиче посебно стање својих чула, будући да је успевао да опази и оно што се нормалним људским чулима не да опазити: јасно је виђао орлове у небеским висинама или најситијније инсекте, добро је чуо пуцкетање пламена на даљини од преко 800 метара или кљуцање пилета у јајету, осећао је и најмање потресе тла, успевао је у поштуном мраку да региструје предмете на 20 метара удаљености, а палац леве руке служио му је као резонатор за хватање вибрација из свемира. Мајка Ђука, и сам обладена таквим моћима, али ипак знатно мање, остајала је у чуду, па је сина упозоравала: „Дијете, Бог с тобом, пази што чиниш!” А отац би се запитао: „Је ли то Бог или нечастиви у теби, дијете моје!” Суочен с таквим својим моћима, мали Никола се све више одбијао од родитељске жеље да, трагом својих предака, постане свештеник, а све више (између осталог и на подстицај свога професора физике)

почео је да прижељкује позив научника – проналазача. О томе Тесла у својој књизи *Моји изуми* вели: „Био сам веома заинтересован за електрицитет под великим утицајем свога професора физике, умног човека, који је често демонстрирао основне законе на апаратима које је сам изумео.” И одмах потом додаје: „Желео сам да сазнам што више о тој чудесној сили. Жудео сам за експериментима, за истраживањима и предао сам се судбини тешка срца.” Прича о одрастању почива на оваквим суочавањима са чудима овога света, на сагледавањима сложених прелома децје свести, а окончава се одлуком која је младоме Тесли дала коначну животну оријентацију.

Завршно, треће дело ове трилогије, кратки роман *Мист о јосифову муња*, позабавило се начинима на који су Тесла и његово дело перципирани, односно: како се он појављивао у очима других људи, људи с којима је живео и комуницирао, или људи с којима се случајно или хотимично сретао, или људи који су издалека о њему понешто сазнавали. У овом роману укинута је потпуна повлашћеност Теслине тачке гледишта, па је реч дата многим другим људима да о Тесли сведоче. Изузетност и посебност Теслиног ума, те чудесност његових открића и изума, учинили су да овог научника многи почну да гледају као да је некакав Натчовек, полубог – получовек, митско биће и ко зна како све не. Кад су и његови рођени родитељи застали запањени, да ли је онда чудо што су се у чуду нашли и многи други који су га мање познавали, или који су га упознали тек кад је он већ дошао до својих чудесних открића.

Посебно је занимљив његов сусрет са Свамијем Вивиканандом, који је после тога сведочио како је у Тесли препознао најбоље вредности индијске културе и одговарајућег погледа на свет:

Дуго смо разговарали о Брами, Шиви, Вишнуу, Буди. Био сам запањен колико тај необични човек зна о будизму, хиндуизму, шизму, о филозофији веданти. Срео сам овде, у Америци и Европи и друге многе учене људе који се живо интересују за нашу источњачку филозофију и вештине: писца Ромена Ролана, Лава Толстоја, биолога Босеа, филозофа Мукеџија и друге, од којих многи имају завидно знање из наше филозофије и вештина. Али тај Тесла зна буквално све! И више, зна и оно што нико ко није бог не може знати. Он је Брамачарија, по сопственом признању. Он зна све наше списе, Веде, Бхагавад-гиту, Шримад-бхагаватам, као да их је сам исписао, као да су њиме дати.

Таквим сведочењем духовног лица највиших домета, какав је Свами Вивекананда, јасно је описана духовна природа Теслине свести.



Најобимније и најзначајније дело је, без сумње, роман *Господар муња*, у којем је обрађен највећи део Теслиног живота, онај који је повезан са најинтензивнијим његовим бављењем науком и проналазаштвом. Овај роман је не само знатно обимнији него је и структурно много сложенији у односу на два преостала дела ове романескне трилогије. Највећи наративни сегмент изграђен је на Теслином, аутобиографском, ја-приповедању, али је веома често приповедно излагање прожето променама наративних перспектива, па су о Тесли сведочили многи други људи. Тако је овај роман изграђен на мозаичком облику излагања, што знатно доприноси обухватности епске визије и снази драматичних сучељавања различитих перспектива. Захваљујући томе, овај роман оставља утисак естетски далеко најуспелије целине. Чини се, чак, да би уз нешто структурног померања ова целина успешно могла да обухвати оба кратка романа, тим пре што се у више сегмената делови кратких романа преклапају са појединим фрагментима ове целине.

Романом *Господар муња* моћно доминира фигура великог научника и проналазача, а веома детаљно се излажу његови пројекти, размишљања и испитивања, прилично верно репродуковани у односу на Теслине текстове као што су „Моји изуми”, „Проблем повећања људске енергије”, дневници истраживања и сл. Помно истражујући живот и дело Николе Тесле, Радован Ждрале је пронашао моћну, инспиративну фигуру научника који је светлошћу својих проналазака обасјао читаву цивилизацију и културу XX и XXI века. Пишући биографско-романескну трилогију и радећи на стотине биста смиљанског генија, Ждрале је откривао формулу која је и њега лично уводила у више сфере људске креативности. Тесла је у том смислу њему послужио као специфична мантра или молитвени бруј који може да уведе у више сфере свести и да човека приближи боговима. Бар делић таквих тајанствених активности људског ума могу да осете и доживе читаоци романескне трилогије о Господару муња или посматрачи многобројних ликова које је вајар начинио у полудрагом камену. Иницијацијски чин је тиме пружен ономе ко је вољан да га прими. Све остало налази се у уму онога ко је за иницијацију исказао недвосмислену вољу, али се налази и у уму Онога Ко је кроз Теслу тако моћно проговарао. Уколико дође до блиског сусрета та два ума, свакаква чуда постају сасвим могућа на овоме свету! И то представља онај бесмртни, незауштаљиви наук који остаје отворени позив за сваки људски ум спреман да се отвори вишим световима.

## ПРИРОДА ВИЗУЕЛНЕ ЈЕДНОСТАВНОСТИ У СЛИКАРСТВУ САВЕ СТОЈКОВА: О 100-ГОДИШЊИЦИ СЛИКАРЕВОГ РОЂЕЊА

Необична је једноставност ликовних творевина нашег драгог чика Саве Стојкова; необична, али она посматрача и уживаоца доследно осваја на пре свега елементаран, али помало и загонетан начин. Наглашена елементарност изведена је у Стојковљевој поетици веома доследно: она изразито доминира, али се у суочењу с таквом доминацијом намећу чиниоци који сведоче управо о одступању од таквог модела, те о увођењу детаља који сведоче о нечем што баш не делује у пуном складу с доминантним ликовним обрасцем. Опраштајући се са уметником чија је душа, пре коначног путовања на онај свет, лутала ту негде око нас, у Матици српској, 2014. године, констатовао сам да у ликовној уметности овога сликара „постоји нешто атопијско”, нешто што не жели да „припада ничем конкретном и историјски датом”. Тиха, атопијска поставка учинила је да ова ликовна стварност буде на путу ка идиличном свету, али никада није попримила све оне чиниоце који идилу конституишу у пуном облику. Насупрот томе, стално је било активно начело реализма, чак фотореализма, па је основни доживљај овога света задржаван у некаквом простору између две парадигме: осећамо да ово није сушта реалност живота самога, али није ни постала чиста предметност која је искорачила изван животног реалитета. Сава Стојков је волео то стање лебдења између два њему блиска, али и помало супротстављена схватања света.

### Редуковање животног реалитета

Један од начина на који Сава Стојков релативизује трагове суште реалности у предметном слоју својих слика јесте и поступак редуковања динамичности овога света и трагање за статичним поставкама предметности. Због таквих склоности овај сликар је најчешће градио ликовни образац који можемо сматрати препознатљиво његовим, а то је: приказ салаша усред природног амбијента, окружен дрвећем, ливадама, њивама, барама и речицама, под великим небеским сводом, а по правилу без присуства људи. Све што је производ људскога бића (куће, чардаци, ограде, ћермови, цркве, чак и стогови сена, снопови жита и сл.) најчешће је приказано као да су људи све те послове обавили, а онда их препустили сами себи, тачније чистом свету природе. Зато је сваки траг људског присуства најчешће редукован и доведен до потпуног

утапања у свет природе, па се намеће онај свеопшти утисак како је сваки предмет, све што постоји, заправо обухваћено умирујућим вибрацијама природе и преведено у просторе природног трајања, тј. привидне вечности. Таквим трагањем за вечношћу природе, неговањем свести о истовременој крхкости али и трајности света, Сава Стојков је изградио ликовне кодове свог дела негде у простору између поетике ликовне наиве и фотореализма.

С обзиром да управо такве слике можемо сматрати типичним за Саву Стојкова, мене су као посматрача и читаоца његовог ликовног дела почеле занимати управо оне творевине које одступају од оваквог визуелног обрасца. Када говоримо о изразито доминантном сеоском пејзажу, онда би једним делом овакве поетичке интервенције могле бити препознате у оним сликама где има јасних чинилаца жанр-сцена и где су у пејзаж уметнути призори људског, понекад породичног, понекад радног, а понекад игривог аспекта живота. Такве Стојковљеве слике су махом из периода седамдесетих и осамдесетих година XX века, а како је време одмицало све је више преовладала она статичност природе коју можемо сматрати сасвим типичним виђењем света за овог сликара. Међу радикалним изузецима тога типа можемо поменути ону, рекао бих, бројгеловски инспирисану слику „Зимске игре” (1973), на којој је приказано шест људских фигура, а свака је ухваћена баш у покрету, усред некакве започете радње и с динамичком напетом коју с разлогом сматрам сасвим атипичном за оног најпрепознатљивијег Саву Стојкова. Истина је да се и знатно касније уме понекад појавити такав низ поступака изразите динамичности, попут оног децјег скупа захваћеног играма у снегу, какву налазимо на слици „Дечја радост” (1991). На слици „Цветин салаш” (1982) чиниоци динамичности су већ знатно сведенији, а налазимо их у једној фигури човека, салашара усред покрета који сведочи о раду грабуљама, а око њега су се окупиле четири кокошке, које би очигледно радо кљуцнуле оно што се појави испод подигнуте траве. На сликама „Авлија” (1981–1982) и „Двориште” (1983) више ни човека нема, него су ту само три кокошке, а и оне су у истоветном обрасцу обликоване: две су статичне, а једна је ухваћена баш у покрету, у спремности да понешто кљуцне на земљи. У оваквом развоју предметних поставки уочавамо, дакле, како се круг предметности смањује, како динамичност човека и животиња бива редукована, а укупни свет слике све више се преводи у релације статичности. Природа и њена мирноћа превладавају свет људске покретљивости и стресности, па тиме доносе утеху смирења и спокојство прихватања света таквог какав јесте.

## Динамичност чисте природе

Понекад су на чика Савиним сликама чиниоци динамичности приказани као да не долазе од активности човека или домаће животиње, него пристижу из самог света биљне и чисто материјалне природе. Општа је истина да наш сликар највише воли чисто, облацима испуњено, али ведро и светлошћу испуњено небо, па на разним сликама то небо уме да буде истачкано некаквим птицама с пуним замасима крила. Такве су слике: „Двориште” (1982), „Јесен” (1983), „Под снегом” (1987), „Пролеће на каналу” (1994), „Салаш” (1996), „Поток” (2002), „Поток” (2004), „Велика крошња” (2004). Тај се мотив често појављује, али је очигледно да сликар више воли мирно, статично небо које нас опомиње на вечност свега постојећег, на тиху драматургију облака која неће битније нарушавати спокојство природе. У ауторовом сталном призивању идиле, свет природе тежи да буде приказан изван сваког узнемирења, у статичности која говори о миру у природи, али и миру у људској души. Ипак, у опусу чика Саве Стојкова има слика које указују на мотиве природних појава попут ветра или олује, уз нагавештаје тешког невремена и провале облака, па се њиховим утицајем на природу ствара посебна врста динамизације ликовног света. Ови мотиви су релативно новије појаве у сликаревом опусу, а интензитет појављивања се појачава од прве деценије XXI века. Тако у серији јесењих пејзажа налазимо неколико слика – „Сутон” (2003), „Кошава” (2003), „Јесен” (2003) – на којима се уобичајено усправно, мирно постављено дрвеће сада појављује у деформисаном облику насталом под притиском ветра и невремена.

Све ове слике нас нагоне да доживимо некакве облике узнемирености природе, тако да је на слици „Сутон” то узнемирење релативно благо, али је сликар врло вешто приказао устрепталост пожутелог лишћа на дрвећу, па се на основу тога битно мења читав доживљај природе на овим сликама. То више није мирна, утешна, вечна и непроменљива природа, него је реч о ћудљивој, опасној, чак демонској сили која нам може нанети какво зло. На слици „Сутон” зло се појављује као тиха претња, али на сликама „Кошава” и „Јесен” претње су се већ претвориле у јаку делатност злих сила, па је та динамичност природе изразито освојила читав овај свет и потпуно га смисаоно преуредила. На слици „Северац” (2004) оваквом деловању ветра још је додат и снег који пада не по некаквим непрекинутим, идиличним линијама лаганог пада него се, под дејством ветра, пахуље развејавају на све стране, па се осећа како овај свет природе захвата нека врста какофоније и хаоса. Радо бих у оваквим поремећајима природе да препознам симболичку

представу деловања демонских сила на читав космички простор, па и на простор људског живота, укључујући и биографски слој ауторове личне исповести: реч је, наиме, о сликару који се суочава са какофонијом старости.

### Динамичност људског света

Најинтензивније појаве динамичности човековог света приказане су у жанровским сценама каквих и те како има у Стојковљевом опусу, а нарочито у делима из седамдесетих и осамдесетих година XX века. Та доминантна тема, заправо, код нашег сликара не постоји баш у чистом виду, него је најчешће комбинована са портретним умећем, на шта је сасвим тачно упозорио и Сава Степанов, као један од најважнијих сликаревих критичара и тумача. Тако је на слици „Са фраклићем” (1977) елемент динамичности испостављен подигнутом руком у којој је фраклић: та рука наздравља, она је дијагонално постављена по композицији слике, па тиме нарушава статичност хоризонталног и вертикалног простирања фигура, стварајући извесне линије напетости. Знатно изразитија у том смислу је слика „Чобанин” (1979), где функцију ове дијагонале преузима чобански штап који је чобан нехајно прихватио испод леве мишке, а жанр- сцена је појачана ватром која гори подно ногу, као и цигаретом коју чобан пали са жишке преузете с танког жаришта које тек почиње да се разгорева. И нека друга дела чика Саве Стојкова садрже овакве елементе динамичности: слика „Вредне руке” (1978) приказује домаћицу како с метлом у рукама чисти под некакве просторије налик на оставу; на слици „Са натегом” (1980) види се домаћин поред бурета како пуни флашу оним што је у натегу навукао; најизразитија је у том погледу изврсна слика „Сан о ватри” (1993), где се види Циганка која пали лулу, на образима се створило улегнуће док она дим увлачи у своја плућа, а мало даље је зидана пећ на којој се нешто кува у посуди на самом врху; по теми и стилу сасвим холандска, вермеровска жанр-слика „Прање веша” (2001) има кабао у средишту композиције и дијагонални положај тела те жене која пере веш; па слика „Косач” (2001), на којој је натегнут покрет којом косач обема шакама држи сечиво косе и испробава њену наоштреност; итд. Све су то слике на којима је успешно приказана људска душа, телесни покрет и физички рад као скуп покрета усмерених ка некаквим радним сврхама.

На самим, иначе многобројним портретима Саве Стојкова елементи динамичности су првенствено исказани изразом лица и одговарајућим психичким садржинама, па ти аспекти људског

лика преузимају пуну смисаону доминацију: „Циганка с лулом” (1975) исказује мешавину подозрености и подсмеха; „Са фраклићем” (1977) изражава враголаст поглед човека који је склон пићу, добром расположењу и наздравичарству; „Жеђ” (1982) указује на сабраност човека који нагиње велику, дрвену чутуру и очигледно ужива у пићу које му клизи низ грло; „Деда Милан” (1982) изражава брижност и бригу, али и тиху стрепњу у односу на оно што у животу долази; „Моја мајка” (1978) сва је усредсређена на лампу коју је, очигледно, нетом упалила, као што је и „Мама Милица” (1993) свој поглед усмерила ка хеклерају по којем послује прстима. Другим речима, Стојковљеви портрети најизразитију динамичност постижу психичком изражајношћу којом се нарушава статичност физичког света, а ликовна вештина се усмерава ка вибрацијама унутрашњости човековог бића. То се не дешава редовно на сликаревим портретима, али кад се деси, онда уметност представљања људског лика добија на убедљивости и снази.

### Једноставност и модели освајања

Неколико примера које смо овлашно анализирали јасно нам показују природу визуелне једноставности коју испоставља ликовна поетика Саве Стојкова. Та једноставност почива на некој врсти оклевања између тежње ка митизацији и очувања реалистичности представљеног света. Приказане предметности теже статичности и укочености какве препознајемо у поетици иконолошког приказивања трансцендентних суштина: на тај начин се обавља митологизација приказаног света, а то највише долази до изражаја у равничарским, војвођанским пејзажима који су махом представљени као митски свет који од себе постепено одбацује чиниоце реалистичности и историчности, па се претвара у неку врсту секуларне иконе. Стојковљеви пејзажи се воле због тога што салаше представљају на начин заустављености, ка вечности упућеног митско-религијског доживљаја, па ће та чињеница одабрати тип конзумента и уживаоца примереног овом сликарству: то је човек који скуп салаша воли на начин светости и митске постојаности приказаног света. Овај аспект Стојковљеве ликовне једноставности радо бих назвао поетиком митографске и иконолошке статичности.

Насупрот овом поетичком аспект испоставља се Стојковљева склоност ка фотореалистичком поступку којом се тежи приказивању предметности онакве какве она физички, па и душевно, одиста јесте. Оваквој поетици најизразитије припадају портрети и жанр-сцене којима се чика Сава Стојков највише приближава реалистичком третману ликовне предметности, а таквој понуди

најпотпуније одговара конзумент који живот воли онакав какав он одиста јесте, па чезне за доследним приказивањем динамичности самога живота. Ови аспекти Стојковљеве ликовне поетике теже ка визуелној једноставности, али су ти аспекти сасвим други и другачије врсте од оних иконолошки заснованих: такви ликовни поступци не митологизују свет него га приказују као реалистички и историјски по карактеру. То је свет са јасним траговима људске душевности и са изразитом потребом да се човек прикаже као радно биће.

Ако смо у једноставности ликовне поетике Саве Стојкова препознали извесну амбивалентност, па и двострукост основних поступака, онда то треба да нас увери како поменута једноставност и није баш сасвим једноставна. Његова једноставност оставља доста простора за вишеслојно поигравање и различитост разумевања како у погледу третмана приказане предметности, тако и примењених ликовних техника којима се манифестује сам ликовни језик сликарских дела. Обимно сликарско дело Саве Стојкова стога не подразумева само захтев да посматрач и уживалац треба да остане у оквирима рудиментарности и једнодимензионалности доживљаја. Ништа мање то дело од свога тумача и читаоца не захтева да се разиграва и да флексибилно сагледава и тумачи свет који посматра. Од иконолошког до реалистичког приступа дуг је и сложен пут, с мноштвом успутних станица и пролазних светова. Стога, кад говоримо о укупном делу Саве Стојкова, морамо држати у свести да има ту шта да се критички претреса и да се рафинираним поступцима сагледава и тумачи.

МЛАДЕН ШУКАЛО

## О ОТКЛОНИМА, ИРОНИЈИ И СЛИЧНИМ СТВАРИМА

(Поводом романа Будимира Дубака  
*Љејџојис ѝроклејџоја цара Дукљана*)

Сам наслов најновијег романа Будимира Дубака *Љејџојис ѝроклејџоја цара Дукљана* (Српска књижевна задруга, Београд 2024) повлачи неколико асоцијација на које би било нужно указати. Једна од њих би била условна подударност са насловом чувеног рукописа из XII–XIII вијека *Љејџојис ѝоја Дукљанина*, јер дјелује да им се преклапају жанровско одређење (*љејџојис*) и „ауторство” (*Дукљан/ин*). Да читалац не би био увучен у било каква површна разматрања његовог приповиједања, Дубак прибјегава ријетко тумаченом умјетничком поступку: ријеч је о уграђивању ОТКЛОНА (мисли се на *clinamen* Лукреција Кара) који на посредан начин обезбјеђују другачије могућности разумијевања приповиједне грађе. На самом почетку романа *Љејџојис ѝроклејџоја цара Дукљана*, у статусу епиграфа, аутор уноси половину народне приповијетке „Цар Дукљан” коју је записао Вук Караџић. Овдје се неће разматрати разлози овог Дубаковог поступка, зато што би се морало објашњавати зашто аутор, условно, заобилази Вуково лексиколошко објашњење по којем име „Дукљан” упућује на име римског цара Диоклецијана као и на сиже једне друге народне приче: „У Црној гори и онуда по околини приповиједа се да је *цар Дукљан* у виру под Везировијем мостом свезан у синцир, који једнако глође, и уочи Божића таман да га преглође и свијет да ужди, а Циганин сваки по једном удари *маљем* (великијем чекићем) у наковањ те притврде.” Као и данашњи покушаји поистовјећивања, у именовању, *црнојорској* са *дукљанским*, јер би се могло зачас склизнути у нежељени политички дискурс.



Роман *Љеџојис њроклеџоја цара Дукљана* обликује се као „пронађени рукопис”, чиме се обезбјеђује жанровска структура у којој се аутор с лакоћом може поигравати са историчношћу. Приписивање ауторства рукописа универзитетском професору етнологије Јагошу Јелићу утврђује спољашњи аспект изношења приповиједне грађе: из скоро митског темеља постепено израћају фолклористички елементи чак и онда када се у причу уграђују дијелови што припадају тзв. „историјском времену”. Зато претакање из легендарног у историјско, и историјског у легендарно, на посредан начин потискује у други план улогу проналазача Јелићевог рукописа чији је наслов идентичан наслову Дубаковог романа: *Љеџојис њроклеџоја цара Дукљана!* Ријеч је о студенту философије Томи Мићићу, којег је сан довео до згаришта куће у којој је страдао професор. Током читања пронађеног рукописа он ће правити исписе из њега, вјероватно због првобитне намјере да се „то професорово завјетно дјело” преда на чување београдском Филозофском факултету, гдје је Јелић провео читав свој радни вијек. Уклетост поменутог рукописа натјераће Тому да га врати тамо и забору. Овакав фолклористички, бајковити оквир надвија се једнако и над самом садржином која је уткана у причу о прохујалим временима.

Полазишно одређење јесте да Дукљан представља чудовиште које је рођено у мјесту Дукља „на саставцима ријеке Зете у Морачу” и да је његова мајка, „црна удовица”, последице спаривања, прогутала мужјака „који је имао људску главу, тијело рибе с бодљикавим крљуштима, ноге дивојарца с папцима од камена и реп змаја”, али и одбацила своје новорођенче. У наведеној слици као да се крију коријени свих потоњих збивања у простору које је тешко ограничити. Тиме се обезбјеђује и лагоднији приступ временима (*sic!*) која ће услиједити након Дукљановог рођења и чија ће уклетост обиљежити како митско-легендарно (да не кажем баш библијско) тако и тзв. „историјско” вријеме. Његова фигура ће бити уткана у миленијуме трајања и збивања која ће се улијевати у мјесту гдје се дотичу Зета и Морача. Тако ће, да само издвојимо неке дијелове уткане у ове љетописне фрагменте, пред читаоцима да дефилују ликови од немањићке лозе до државотворних владика из породице Петровића како за живота тако и у смрти, укључујући грађење и рушење чувене Његошеве капеле на Ловћену.

Слијевање времена и простора у причу уз помоћ *њримјерних фигура* (како их схвата Курцијус) наговјештава једну врсту иронизације оног што може да подстиче евентуални површни политички дискурс о човјеку и његовом идентитету који израћа са мјеста гдје се састају Зета и Морача. Али то не отклања читалачку запитаност и кад је условно речено једноставно бајколико приповиједање:

причање и причано се претачу једно у друго, да читалац лако може да буде ухваћен у замку и да буде жртва и оног што јесте отклон или иронија у самој изложеној садржини. То као да је основни захтјев који пред себе ставља Будимир Дубак исписујући роман *Љеџојис њроклејоја цара Дукљана*: све је то што је исписано а потом и преписано; али и нешто друго – оно што измиче у чину конституисања текста.

Овај роман, осим асоцијација, побуђује неколико битних питања која би ваљало размотрити. На првом мјесту је свакако питање његовог жанровског одређења и уклапања у нашу књижевну традицију. Већ је назначена неминовна насловна подударност Дубаковог романа са *Љеџојисом њоја Дукљанина*. Утисак је да Будимир Дубак дјеломично слиједи елементе које посједује овај традиционални рукопис, поготово у начину како успоставља логику грађења приче засноване на одређеним историографским и квазиисториографским догађајима, али посебно у начину приказивања простора о којима се свједочи: и код Попа Дукљанина и код Будимира Дубака тешко је утврдити просторне оквире, чиме се стиче утисак да и један и други текст стварају представу о једном имагинарном простору чије је једино средиште јасно, док су његови ободи сувише флуидни и неухватљиви. Можда је, ипак, подударност ова два тешко повезива текста више читалачки осјећај подстакнут њиховим насловљавањем него што би се могла стварно установити текстолошком анализом.

Чему исписивати *љеџојис* који ће се скривати, односно уништити? Зашто се фрагментизује изворни *љеџојис* чији ће се оригинал „умртити”? Питања би овим поступком могла да се нижу у бескрај, а природа казивања о свакој књизи ипак тражи одговоре. Али над свим упитаностима се надвија оно темељно: Шта је *љеџојис*? Будимир Дубак то изричито не поставља, али га поставља цјелином свог романа. Његово питање се дотиче стваралачког, приповједног чина, а моје може да буде само оно интерпретативно. Поготово што се у читалачкој свијести с *љеџојисом* појмовно преплићу *хронике* и *анали* који упућују на сличне обликотворне поступке. Оно што је заједничко за све њих уочљиво је у односу према приказивању *времена*: најдавніја времена попримају митско-легендарна, скоро бајколика обиљежја и како се приближавамо времену записивања смањује се дистанца између ауторског исказа и предмета о којем се приповиједа. Као да реалитет савремених догађања надвладава општост и поништава могућност да се у њих уграде митско-легендарни аспекти, па наше вријеме не стиче ону умјетничку увјерљивост коју бисмо жељели да има. Можда је то и један од важнијих аспеката на који нас упозорава Дубаков роман *Љеџојис њроклејоја цара Дукљана*.

## СВЕТИ САВА

(приредио Бошко Сувајџић)

ТАМАРА БАБИЋ

### СВЕТИ САВА И СТЕФАН ПРВОВЕНЧАНИ У ПРВИМ ЖИТИЈИМА СВЕТОГ СИМЕОНА: НАРАТИВНИ ИДЕНТИТЕТИ И ИСТОРИЈСКЕ ЕГЗИСТЕНЦИЈЕ

**САЖЕТАК:** У раду се испитују и тумаче неки аспекти житија која су Свети Сава и Стефан Првовенчани посветили свом оцу, Симеону Мироточивом. Питања наративног обликовања идентитета аутора, који се појављују као ликови у сопственим делима, у средишту су нашег бављења овим списима. Као прикладну методолошку поставку одабрали смо херменеутичку теорију Пола Рикера, коју смо прво контекстуализовали у поетичке оквире средњовековне књижевности, а потом и применили у тумачењу ових житија. Циљ рада јесте да осветли начине на које та дела постају сведочанства историјских егзистенција, те како књижевни механизми доприносе уверљивости и истинитости прича које нам о себи, приповедајући о животу у ком су и сами учествовали, узгредно причају први српски архиепископ и први српски краљ.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Свети Сава, Стефан Првовенчани, Свети Симеон Мироточиви, житије, средњовековна књижевност, херменеутика, идентитет, Пол Рикер

#### Уводне напомене

Прве животописе посвећене родоначелнику династије Немањића написали су његови синови Свети Сава и Стефан Првовенчани, утемељујући српску средњовековну књижевност на почетку 13.

столећа, великог века наше државе и културе. Иако различита по обиму, намени, композицији и типу, житија Симеонових синова везује сложени комплекс идеја ширих од основне теме сваке хагиографије и намерâ њених ауторâ. Њихова најдубља и по импликацијама најдалекосежнија повезница тиче се *идентитетности* – његовог стварања, сведочења и трајања у времену. Иако средњовековна житијна књижевност неретко измиче модерним теоријама проучавања (захтевајући особен и према својим својствима обликован приступ), једна се њена особина издваја као препознатљива у сваком добу, без обзира на тренутна естетска мерила и становишта, а може се описати као егзистенцијална аутентичност приказаног живота – најчешће свете личности. Када у асоцијативни регистар уведемо одредницу *егзистенцијално*, отвара се неколико путева којима се тумачење може кретати, а један од претпостављених води у правцу херменеутике 20. века. Свесни тога да се дела којима ћемо се бавити не могу целовито разумети изван контекста православне вере и теологије – чијим постулатима делимично одговарају неке егзистенцијалистичке и херменеутичке поставке (док се неке косе с њима) – мишљења смо да је њихова неупитна *књижевна* и *есетска* природа темељ који нам дозвољава да их тумачимо *и херменеутички*. Као најприкладнију за обим рада и особине житија одабрали смо херменеутику Пола Рикера, чији је централни појам *наративни идентитет*. Први део рада посветићемо основним поставкама и појмовима његове теорије, контекстуализујући их у средњовековној поетици. Главни део рада посветићемо интерпретацији двају житија спрам изложених становишта, с фокусом на наративне идентитете Саве, Симеона и Стефана, али и српског отачаства, појмовно зачетог у њиховим делима. У закључном делу ћемо сумирати претходне закључке и назначити будуће правце у истраживању.

### Појам наративног идентитета и српска средњовековна књижевност

Специфичност житија као жанра јесте да се налази у троуглу књижевне имагинације, историјске фактичности и сакралног темеља и функције приче коју приповеда, а која се тиче једног (светачког) идентитета, и оних који су са њим у вези. Свака од поменутих тачака ситуирана је у одређеној временској димензији, која, према Рикеру, једина доноси могућност артикулације личног идентитета.<sup>1</sup> Разлажући појам личног идентитета, наш аутор различито описује његова два пола, постављајући их у релацију и конфронтацију: *idem*

<sup>1</sup> Пол Рикер, *Сойсџво као групи*, прев. Спасоје Ћузулан, Јасен, Београд–Никшић 2004, 120.

(који означава „идентичност као истост”) и *ipse* (који означава „идентитет као ипсеитет”).<sup>2</sup> Могућност за потпуно разумевање дијалектике између ових појмова Рикер види у наративној теорији, која треба да осветли како се конституише сопство.<sup>3</sup> Њен централни појам, наративни идентитет, „било да се односи на личност или на заједницу”, јесте „тражено мјесто овог раскола између историје и фикције”.<sup>4</sup> Сумирајући да се проблем личног идентитета понајпре креће „око (те) потраге за оним што је релационо инваријантно, дајући му јако значење постојаности у времену”, Рикер се пита да ли ипсеитет сопства садржи „једну форму постојаности у времену која би била одговор на питање: ’ко сам ја?’”.<sup>5</sup> На том трагу, аутор дефинише два модела постојаности у времену – *карактер* и *одржану реч*.<sup>6</sup> Док се постојаност карактера одражава у подударању *idem* и *ipse*, „вјерност себи у одржању дате ријечи” продубљује јаз између ових полова – јер се у том аспекту постојаност сопства често потиरे са постојаношћу истости.<sup>7</sup> На месту тог процепа налази се наративни идентитет, који посредује „између пола карактера у коме *idem* и *ipse* теже према подударању и пола одржања сопства у коме се ипсеитет ослобађа истости”.<sup>8</sup> Карактер се даље може описати као „скуп трајних диспозиција по чему се препознаје нека особа”, при чему је диспозиција блиска „скупу стечених идентификација” кроз које друго ступа у састав истог”.<sup>10</sup>

<sup>2</sup> Исто, 122. Уз то напомињемо да аутор у својој студији детаљно обрађа разлику између ових појмова, а ми ћемо овде укратко представити наше разумевање те разлике, с ризиком да образложење звучи поједностављено и таутолошки. Истост је, дакле, онај елемент идентитета који је идентичан другоме – на основу ког се јединке препознају као исте. Ипсеитет је део идентитета који се вероватно боље разуме у преводу на еглески (*selfhood*): дакле, својственост, као оно што као аутентични склоп особина припада само једној конкретној јединки. Иако елементи те својствености творе друге ипсеитете, они се у *времену* никад не појављују у идентичном склопу.

<sup>3</sup> Исто, 121.

<sup>4</sup> Исто.

<sup>5</sup> Исто, 125.

<sup>6</sup> Исто.

<sup>7</sup> Исто.

<sup>8</sup> Исто, 125–126.

<sup>9</sup> Ближе описујући идентификације, Рикер износи неколико битних појмова и идеја, од којих су за нас најважнији препознавање и лојалност: „И заиста, у великој мјери идентитет неке особе, неке заједнице, је саздан од тих *идентификација* – са вриједностима, нормама, идеалима, моделима, јуначима, у којима се особа и заједница *препознају*. То себе-препознати-у доприноси оном препознати-са. Идентификовање са јуначким ликовима јасно манифестује тај презети алтеритет; али тај алтеритет је већ скривен у идентификовању са вриједностима које чине да се једна ’ствар’ поставља изнад властитог живота; један елеменат лојалности, лојализма се на тај начин утјеловљује у карактер и обрће га у вјерност, дакле у одржање сопства. Овдје се полови идентитета састављају. То доказује да се не може до краја мислити *idem* личности без *ipse*, чак кад једно прекрива друго” (Исто, 128–129).

<sup>10</sup> Исто, 128.

Када је реч о идентитету у средњем веку – односно његовим наративним сведочанствима – он се свакако темељи на општим вредностима и типовима индивидуалности оличених у фигурама (светац, владар, отац, мајка, син итд). Ипак, у идентификацијама које чине један карактер видљив је елемент одабира, а самим тим и вредновања, које почива на универзалној етици,<sup>11</sup> али се увек испољава у једном конкретном и аутентичном *избору*. Његова наративна репрезентација показује тачку видљивости ипсеитета, прожетог с оном истошћу коју је носилац идентитета препознао као своју: код Саве ће доминантна бити идеја о блудном сину, код Стефана идеја о судбини владара. Сопство се тако наративно исказује као нешто универзално – видљиво у топосу или симболу – што као одлика, опет, припада само њему и функционише као историја посведочена у наративном извору.<sup>12</sup> Питање одржања сопства, које Рикер поистовећује с ослобађањем ипсеитета од истости, овде у овом контексту се може проблематизовати. Средњовековни аутор, хагиограф, свесно тежи управо супротном: он својим делом жели да се приближи *својој* истости и учествује у заједници, док је ипсеитет оно што се ослобађа упркос томе, што је особеност средњовековне епохе у односу на модерну. Исто је и са одржањем речи као аспектом идентитета – аутор својим бићем и делом гарантује да ће своју причу испричати као универзално истиниту и општу. Тај аспект идентитета нарочито је важан када је реч о светим личностима, будући да се њихово присуство препознаје према томе што одржавају реч дату Богу (и својој заједници). Света личност, као што је нпр. Свети Симеон, у спису Стефана Првовенчаног дела након свог посвећења на смисаоном темељу сопственог обећања (завета) према заједници – он је њен бранилац у недаћама, чиме задобија идентитет отачаствољупца. Природа ликовна о којима житија говоре чине инверзије у овим поставкама видљивијим, будући да свака света личност тежи испуњењу увек истог и препознатљивог идеала. Парадокс сваке приче о њој јесте да је истовремено мора приказати и као исту и као различиту – у мери њене двоструке препознатљивости, на плану библијске и свештене историје. Стога је појам наративног идентитета важан за тумачење њеног књижевног уобличења – јер превладавање таквог (логичког) антагонизма, поред вере (да је све заиста онако како је и написано), омогућава и вишеслојност уметничког текста. То се добро види на примерима Симеонових житија – утемељених

<sup>11</sup> Исто, 129.

<sup>12</sup> Засебно је и важно питање тумачења наративних историјских извора – на основу којих се изводе закључци с карактером чињеница – што није предмет овог рада и остаје тема за будућа разматрања.

у његовој историјској егзистенцији и њеној метафизичкој залеђини. Посматрајући их одвојено од појмова владарске идеологије и црквених потреба, желимо да покажемо да разлика у фокусу и начину приказивања једног оца из перспективе двојице његових синова има своју егзистенцијалну залеђину, из које проистичу њихове поетичке особине и естетски квалитети.

Основна идеја ове теорије јесте да покаже да се сопство конституише као прича – о другоме и о себи, унутар и изван граница личних и колективних егзистенција и идентификација – те да се људска егзистенција потпуније разуме када се „на њих примјене наративни модели – заплети – позајмљени од историје у правом смислу или од фикције”.<sup>13</sup> Она истиче „неминовност наратива (који је и сам подражавање делатности на укрштању историје и фикције) током процеса установљавања сопственог идентитета”.<sup>14</sup> То значи да, приповедајући о свом оцу, и Сава и Симеон говоре и о себи – и тако би било чак и кад из њихових књижевних састава не би просијавало оно *ја*, сведочећи о времену и животу које је делило с ликом своје повести.<sup>15</sup>

Говор о наративном идентитету неког „ја” у књижевном тексту природно у регистар нашег истраживања уводи проблем постојања и тумачења аутобиографских елемената у српској књижевности средњег века – који су тесно везани с питањима формирања и испољавања идентитета у њеним делима.<sup>16</sup> Темелјно истражујући ту тему у својој докторској дисертацији, Наташа Половина издваја неколико особености у наративном формирању и исказивању сопства у средњовековној књижевности. Као важан се издваја појам „идеалне (или културне) фигуре”, који садржи имперсоналне елементе тзв. јавних маски – општих или типичних идентитета чије су одлике подразумеване и препознатљиве у широкој заједници.<sup>17</sup> Рикеровски речено, *idem* или *истиџосѝ* је онај елемент идентитета

<sup>13</sup> Исто, 121.

<sup>14</sup> Ана Бужињска, Михал Павел Марковски, *Књижевне теорије XX века*, прев. Ивана Ђокић-Саундерсон, Службени гласник, Београд 2009, 199.

<sup>15</sup> У прилог томе убедљиво говори следећа напомена: „Чини се, дакле, вјеродостојним да сматрамо исправним следећи ланац тврђења: саморазумијевање је одређено тумачење; самотумачење, са своје стране, у причи проналази, међу другим знацима, и симболима, једно привилеговано посредовање; то посљедње позајмљивање како од историје тако и од фикције чини од историје једног живота фиктивну историју или, ако се више воли, једну историјску фикцију укрштајући историографски стил биографија са романескним стилем имагинарних аутобиографија” (Пол Рикер, *Сойсѝво као груѝи*, 121).

<sup>16</sup> То је тема којом се Наташа Половина детаљно бави у дисертацији на чије ћемо се делове позивати.

<sup>17</sup> Наташа Половина, „Аутобиографски фрагменти у српским списима XIV века”, докторска дисертација, Филозофски факултет, Нови Сад 2014, 22.



који се у средњем веку највише показује и исказује, што не значи да у његовој артикулацији не постоји и *ipso*, што смо претходно отворили као проблем.

Типизованост, која се прелива и на исказе чији граматички и стилски облици сугеришу лично, интимно, доживљено, препозната је као особина која обележава средњовековна исповедна дела – у којима личност не постоји само као индивидуа, већ мора бити и одређени тип.<sup>18</sup> То је нарочито сложено питање у контексту говора о себи, говора о другоме и говора о сопственом животу посредством приче о другоме.<sup>19</sup> Иако заступљени у другачијем уделу и распореду, аутобиографски и биографски елементи у Савином и Стефановом житију припадају главном, хагиографском модусу приповедања, при чему их ови први чине квалитативно другачијим од Доментијановог житија – јер су такве и егзистенцијалне позиције њихових аутора.

#### Житијни лик Светог Симеона и питања идентитета: неколико напомена

Три су житија старе српске књижевности посвећена Светом Симеону. Прва два – једно краће а друго обимно – написали су свечевни синови – Свети Сава и Стефан Првовенчани. Последње Симеоново житије написао је Савин последњи ученик, јеромонах Доментијан, на чије дело ћемо се осврнути у закључном делу рада. С циљем да одговоримо на то како се све, у контексту Симеонове култне улоге мироточивог свеца заштитника отачаства, његов лик обликује у поменутих саставима, тумачићемо их компаративно и у светлу неколиких проблема. У првом реду, то је проблем концептуализације Симеоновог књижевног лика, у донекле сличним али ипак различитим наративним перспективама његова три хагиографа. Такође, особеност његове светости – одсудна веза са

<sup>18</sup> Исто, 24.

<sup>19</sup> У том светлу су нам важне следеће напомене: „Једна од основних дилема средњовековних писаца била је – како причу о животу другог претворити у причу о себи, али можда још и више – како причу о властитом животу испричати као причу о животу другог. Ако је егземпларност основна сврха Житија господина Симеона, онда управо у том контексту треба размишљати о функцији Савиног казивања о себи. Бити добар верник значи, између осталог, бити човек који напушта 'старог себе' да би постао 'нови ја', постајући, у току тог процеса, модел приступачан другима. Учити некога кроз пример није значило само приповедати му о нечијем узорном животу, већ превасходно учинити себе видљивим примером задруге, како би и ти други могли преобликовати властите животе и саобразити их моделу”, Наташа Половина, „Сава Немањић о себи. Један пример обликовања аутобиографског дискурса у српској средњовековној књижевности”, *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, књига XLIII-1, 2018, 511.



српским отачаством – посматра се као сложена идеја настала из укрштаја наративних и реторичких самосвојности личности његова два сина – Саве и Стефана. Вредности на којима се његов лик заснива у потпуности су укорене у источнохришћанску и библијску традицију, али је њихово представљање, доказивање и сједињење у један светачки идентитет у житијима резултат деловања књижевних и реторичких традиција, као и аутентичних позиција њихових аутора.

Управо је тумачење позиције наратора у хагиографијама један од могућих оквира за компаративно и проблемско посматрање значењских, хронолошки (пре)обликованих слојева који граде Симеонов култни лик. Синови Светог Симеона у улогама његових хагиографа не само што се усредсређују на аспекте свечевог живота који одговарају њиховим животним путевима и друштвеним функцијама<sup>20</sup> већ евоцирају и време које су они сами провели у свечевој близини, што је одсудно утицало на формирање њихових личних идентитета и њихово потоње наративно испољавање. Ако знамо да је култ двојице оснивача државе и Цркве постајао идејни основ унутрашње политике Српске земље и поморске од времена Доментијановог писања, то нас може навести да се запитамо шта му је, у њему временски блиској књижевној традицији, претходило. Житија која пишу Сава и Стефан разликују се од Доментијановог по томе што су и један и други истовремено писци и ликови сопственог дела, али и дела свог брата. Ризикујући да разложимо нешто што звучи саморазумљиво, ипак ћемо указати на идеју коју посматрање књижевног облика овог троугаоног темеља светородне лозе може изродити. Сава и Стефан, још за живота, вођени тежњом да прикажу у историју урођен и у сакралном смислу истинит очев пут, по природи својих текстовних и вантекстовних позиција морали су створити своје књижевне (наративне) идентитете – оставаљајући својим настављачима прве помене о себи (што је могло утицати на потоње обликовање њихових ликова у житијним и култним текстовима). То што су ликови Светог Саве и Стефана Првовенчаног (не у подједнакој мери) битне тачке култа светородне династије, чије су утемељење сами започели, нужно нас усмерава да размотримо њихова дела не само са становишта тога шта су хтели да кажу – јер је вербално представљање себе као светог

<sup>20</sup> О давању примата подвижничком наместо владарском периоду Симеоновог живота у Савином житију, наспрот Стефановом настојању да житије обележи као владарско, између осталог, пишу: Ирена Шпадијер, *Светиојорска бањина*, Чигоја штампа, Београд 2014, 24–25; Смиља Марјановић-Душанић „Концепт отачаста у српској хагиографији: Живот и подвизи оснивача”, *Политички оквири колективних идентитета: Сведочанства српској средњовековља*, Филозофски факултет Универзитета у Београду, Београд 2024, 57–67.

противно хришћанској догми, и засигурно није била намера ниједног од наших писаца – већ онога што њихово писање може да значи независно од њихове воље и намере.

Одбегло јагње и преподобни пастир:  
Савино Житије Свѣтої Симеона

Оно по чему се Савино дело издваја јесте непосредност његовог сведочења догађајима које описује – у првом реду Симеоновог монашког живота и престављења – што у комбинацији с његовим настојањем да умањи своје присуство ствара парадокс који обележава сваки покушај да се његова функција у градњи очевог лика разуме.<sup>21</sup> Прве главе Савиног житија откривају наратора који приповеда оно што је *слуцао* и *видео* – говорећи из неутралне позиције трећег лица, Сава описује најбитнији тренутак Немањиног световног живота: његово одрицање од престола.<sup>22</sup> Његово разумевање сопствене позиције унутар састава који пише развија се од наизглед надличне фигуре која приповеда објективну историју живота светог до тренутка када сам почиње да учествује у њој – као фактор утицаја на преобраћење главног лика житија. Тај део житија отвара се познатим речима:

Овај блажени господин наш Симеон имађаше три сина. Један најмлађи – не могу га назвати сином, већ робом – кога љубљаше изнад свих, а и овај му неодступно работаше. Јер овај као млађи међу својом браћом и најмлађи, и, просто рећи, видевши немоћ своје природе и умножење грехова својих, учини као и блудни син, оставивши доброга оца и господина, и блажену матер госпођу своју, и благородну, нећу казати браћу, већ господаре своје, и обнажи све безумљем својим. И *оштидох*<sup>23</sup> у туђу страну далеко, хранећи се са свињама, и *ненасиђаваше* се њихове хране, мртав би и не оживе.<sup>24</sup>

Описујући себе као блудног сина, Сава смешта своју, али и очеву историјску егзистенцију у библијске оквире, везујући свој животни пут са Симеоновим очинским пастирством, у којем се

<sup>21</sup> Милан Кашанин, *Српска књижевност у средњем веку*, Просвета, Београд 1975, 127–128. Уз то напомињемо да о аутобиографским елементима у Савином Житију Светог Симеона опсежно пише Н. Половина, у раду на који се позивамо, те ће наш поглед на неке од њих бити у складу са претходно дефинисаним појмовима Рикерове теорије.

<sup>22</sup> Свети Сава, *Сабрана дела*, Просвета – Српска књижевна задруга, Београд 1986.

<sup>23</sup> Курзивни у цитатима из дела су наши.

<sup>24</sup> Свети Сава, *Сабрана дела*, 107.

улога оца односи на породичну, духовну и државну сферу свечевог присуства. У тој причи син не постоји без оца, а ни отац без сина, што нам указује на то да Савино место нужно постоји у самом садржају Симеоновог култа и пре него што се из њихових, самосталних култова, изродио заједнички. Говор о себи започиње у трећем лицу, а значењски прегнантна места су она у којима се прелази у прво лице. То је уочљиво у напоменама „не могу га назвати сином, већ робом” и „нећу казати браћу, већ господаре своје” – у којима приповедач испољава оштрину карактеристичну за топос самоунижења, у чијим се окамењеним обрасцима некад може пронаћи доживљеност. Поређење с блудним сином развија се у најзанимљивијем исказу у овом одломку, у ком се примећује нешто што видимо као колебање у наративном Савином (само)обликовању. Наиме, употреба топоса и библијских цитата се, као важан уметнички поступак у средњовековној књижевности, овде може тумачити и као начин наративизације сопства. Будући да поетика епохе суспреже говор о себи, а уз њу и ауторска поетика сажетости, оно се обликује унутар приче о другоме (оцу) и као прича о другоме (фигури блудног сина) – питање је интерпретације који лик из параболе је семантички битнији, отац или син.<sup>25</sup> Комешање два лица у употреби глаголских облика – првог и трећег – може се сагледати с најмање два пола: Сава се може пронаћи у причи о блудном сину, али се истовремено и блудни син налази у причи о Сави, односно оном делу његовог живота који се поистовећује с параболом – ми то видимо делећи његову перспективу. Мотив одбеглог сина кореспондира с историјским сведочанством – он се налази у сржи Симеонове мотивације да оде на Свету Гору – те видимо како један лични догађај посредством наративних образаца постаје (над)историјско сведочење:

Јер ради овога блажени отац господин Симеон зажеле ићи у Свету Гору, да као пастир добри потражи одбегло јагње, и да га узевши на раме принесе ка Оцу своме и ка својој вољи, и да од Бога добије награду ради устрањења од својих, да испуни другу жељу срца свога и да нађе љубљено и заблудело јагње своје.<sup>26</sup>

Тиме што сопствени удео у Симеоновој одлуци да се замонаши представља посредством топоса, Сава његово подвижништво приказује као резултат његовог личног односа према вери, али и према отачаству, при чему сопствену улогу оставља у доменима

<sup>25</sup> Наташа Половина, „Сава Немањић о себи. Један пример обликовања аутобиографског дискурса у српској средњовековној књижевности”, 508.

<sup>26</sup> Свети Сава, *Сабрана дела*, 107.

односа оца и сина и двојице блиских монаха. Поистовећујући себе с одбеглим јагњетом, Сава гради лик Симеона као брижног пастира, што се као однос пресликава на поље уже породице, али и државне заједнице. Идентитети се тако обликују и везују – као спојеви истости и ипсеитета. Ако кажемо да је прво житије Светог Симеона композиционо подељено према приказивању догађаја који долазе пре и после одрицања од престола и замонашења, при чему је знатно већа пажња, у складу с наменом састава, посвећена последњим годинама Симеоновог живота,<sup>27</sup> приметићемо да су целине којима доминира приповедање и описивање релативно доследно омеђене Савиним обраћањима слушаоцима. То је стога што је житије намењено читању у заједници која светог треба да препозна као свог и с чијим особинама и вредностима треба да се *идентификује*. Будући да се такви искази налазе на осетљивим местима: на почетку састава, где Сава укратко представља достигнућа Симеонове успешне владавине,<sup>28</sup> затим након напуштања владарског трона<sup>29</sup> и, напослетку, на самом крају житија,<sup>30</sup> ова обраћања се могу разумети као сажети који кореспондирају с деловима текста који им претходе и који следе након њих, варирајући и истичући поенту утемељену у вредностима Симеоновог лика – „земаљског анђела, небеског човека” и „блаженог старца”.<sup>31</sup>

Шта је најистакнутија идеја Симеоновог лика у погледу његовог најмлађег сина? То је „слика Немањиног смирења једне земаљске величине пред Богом”,<sup>32</sup> што указује на то да Сава види Симеона превасходно као родоначелника српског небеског отачаства.<sup>33</sup> Он је, дакле, обликовао ту идеју спрам својих вредносних начела – која су га усмерила да у Немањи препозна оно лице о којем ће сведочити својим читаоцима. Историјско лице хришћанског владара ратника ограниченог је трајања у времену, али је зато

<sup>27</sup> Ирена Шпадијер, *Светиојорска бачићина*, 25.

<sup>28</sup> Свети Сава, *Сабрана дела*, 97–98.

<sup>29</sup> Исто, 104.

<sup>30</sup> Исто, 118–119.

<sup>31</sup> Топична немогућност да се свечев лик до краја обухвати најпотпуније је изражена у средишњем Савином обраћању публици (након Симеоновог напуштања трона): „Ваистину у недоумици сам како да га назовем. Да ли господином добрим? Да ли учитељем праве вере? Оцем благим? Пастиром, који вером напаса предано му стадо? Просветитељем цркава и учитељем добрих обичаја и који вазда пребива у молитвама? Да ли преизобилним служитељем и љубитељем ништих? Да ли наставником праве вере и учитељем добре вере и чистоте, светилом васељене? Да ли наставником пуним вере и узором кротости и поста? Да ли наставником премудрости и смислодавцем и укротитељем несмислених? Да ли чуваром стада свога и премудрим бранитељем свију оних који живе око њега?” (Исто, 104).

<sup>32</sup> Димитрије Богдановић, *Историја сйаре срйске књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд 1991, 42.

<sup>33</sup> Исто.

друго, аисторијско, старозаветно лице „богоизабраног поглавара државе” вечно.<sup>34</sup> Иако ће се у Стефановом и Доментијановом делу идеја светородности династије усложнити и превазићи првобитно, код Саве обликовано, језгро, као веома фреквентно опште место остаје нужност да се отачаство напусти, како би се свети након подвизавања у њега вратио као заштитник и сапрестолник потоњих, од њега потеклих владарâ.

### Сапрестолник и савладар: Стефан Првовенчани о Светом Симеону и себи

Симеоново одвајање од земаљског живота основ је композиције Савиног кратког житија и главна тачка у обликовању његовог светачког идентитета, а варијација те идеје појављује се и у владарској хагиографији коју пише његов брат Стефан. Тренутак Немањиног одвајања од отачаства истовремен је његовом одвајању од жене, односно чулног живота,<sup>35</sup> што у таквом споју представља начело *штелесној* рађања на плану породице и шире заједнице, које се мора напустити како би породица постала светородна, а народ савршен. Дијалектика одсутности и присутности у повезаности свеца и отачаства могла би се разумети и као однос узајамности, јер је удаљеност од народа и државе на свечевом подвижничком путу неопходна да би се он посветио, као што је и нужно да отачаство буде присутно у моменту потврђивања светости – везаност Симеоновог мироточења за Студеницу<sup>36</sup> један је могући аргумент за такво становиште. Идентитет свете личности постоји у свом одређеном лику унутар заједнице која га прославља и памти, и која – када је реч о светородној династији – заснива део свог колективног идентитета на идеји специфичне *истјосџи* која обједињује њу и светог у једно отачаство.

Савино изостављање опширне приче о времену Симеонове владавине пре замонашења, изражено познатим (ауто)поетичким становиштем „да се не умноже речи”<sup>37</sup> предано је надоместио Симеонов средњи син, Стефан Првовенчани. Поетичке разлике из-

<sup>34</sup> Даница Поповић, *Под окриљем свеџлосџи. Кулџ свеџих владара и реликвија у средњовековној Србији*, Балканолошки институт САНУ, Београд 2006, 52; Смиља Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањџи*, Слџо, Београд 1997, 217–233.

<sup>35</sup> Стефан Првовенчани, *Сабрани сџиси*, Просвета – Српска књижевна задруга, Београд 1988, 74.

<sup>36</sup> Код Саве се наслуђује, код Стефана јасно говори, а код Доментијана се одвија у Хиландару – што у контексту његовог житија не утиче на смисао узајамности у односу Симеона и отачаства.

<sup>37</sup> Свети Сава, *Сабрана дела*, 99.

међу њихових дела проистичу из различитих типова житија, али и намера аутора, који се препознају и позиционирају у различитим аспектима сопствених прича: Сава у Симеоновом монашком животу, а Стефан у владарском (који обухвата Симеонов живот и након посвећења).<sup>38</sup> Сматра се да је Симеоново чудотворење,<sup>39</sup> као његов основни светачки атрибут (који обележава остале), само наговештено у Савиним делима, а да је Стефан први који његова чуда систематски излаже у свом житију, што је потом условило да их Доментијан у свом житију експлицитно повеже с Димитријем Солунским.<sup>40</sup> У том светлу, његово је чудотворење умногоме обележено скупним епитетом (али и улогом) „отачаствољупца” – Симеонова чуда се поглавито дешавају у сврху одбране интереса српске државе.<sup>41</sup> То значи да је Стефанова прича одсудно обликовала онај део светачког идентитета по коме је Симеон препознатљив у српској заједници, али и у ширем кругу византијског комонвелта. Симеонова отачаствољубивост као особина функционише на два плана. С једне стране, она га приближава једном типу светитеља, од којих је најпознатији Димитрије Солунски, што је домен исто-сти, којој се свака света личност приближава. Ипак, аутентичност сваке егзистенцијалне и историјске ситуације у којој се подвиг одвија остаје језгро за наративно обликовање светачког идентитета. Тако, паралелно с истошћу, опстаје Симеонов ипсеитет – скуп идентификација које је усвојио у времену своје владавине – који се саображава његовим новим одликама, задобијеним након посвећења.

Парадоксална тежња да се истовремено и прикаже и уклони из житијне приче обележава дело првог краља Српске земље и поморске – што се у наративном смислу, као и код Саве, читајуће као

<sup>38</sup> О тој разлици, дискутујући о посматрању житија као историјских извора, пише Милена Давидовић: „Неретко се, међутим, превиђа да је догађајност у житију у служби слављења узорног живота и да је наративизација умногоме одређена интенцијама састављача житија, баш као што форме казивања (приповедања) и динамика приповедних нивоа обликују јединствени наративни дискурс. Из тога произилази да су хагиографска дела Саве и Стефана, заправо, два различита *писања*”, Милена Давидовић, „Наративни дискурс у хагиографском спису Стефана Првовенчаног”, *Византијско-словенска чињеница 2: зборник радова са Међународне научне конференције одржане 24. новембра 2018. године на Универзитету у Нишу*, Ниш 2019, 254. Догађајности, као одлици поменутих дела, додајемо и егзистенцијалну доживљеност – као нужни елемент непосредног сведочења, који се мора узети у обзир приликом тумачења ових дела.

<sup>39</sup> О проблему Симеоновог мироточења и питању нетрулежности његовог тела говори Даница Поповић у претходно наведеној студији из 2006.

<sup>40</sup> Даница Поповић, „Чуда Светог Симеона”, *Стефан Немања – његови Симеон Мироточиви*, зборник радова II, Институт за историју уметности, Филозофски факултет, Институт за српски језик САНУ – Епархија будимљанско-никшићка, манастир Ђурђеви Ступови – Митрополија црногорско-приморска, Цетињски манастир, Београд–Беране–Цетиње 2016, 668–669.

<sup>41</sup> Исто, 59–60.

смена првог и трећег лица.<sup>42</sup> Иако Стефаново, у односу на Саву другачије и истакнутије, ауторско присуство у житију са становишта средњовековне поетике није гарант документарне уверљивости текста,<sup>43</sup> Симеоново присуство у времену и на простору Стефанове владавине основа је његовог владарског легитимитета. Његова фигура има двоструки утицај на обликовање Стефановог наративног идентитета – јер је он изданак његове породичне, али и владарске лозе, које су у идентитетском смислу блиске, али не идентичне. Након богословског увода у житије, у ком евоцира значајне тренутке из свештене историје, Стефан обзнањује своје приповедачко настојање:

Зато ћу, у Господу Богу светитељи, јерарси, јереји и чрнорисци, пријатељи и браћо моја, ја Стефан, недостојни, грешни, и који сам био тужан пред одласком његовим, који сам рођен па и васпитан од њега, испричати рођење и живот и врлине овог светог господина својег.

Иако ме тада није било нити памтим шта је било о рођењу његову, ипак сам слушао да је био велики метеж у овој страни српске земље, и Диоклиције и Далмације и Травуније, и да су родитељу његову браћа му завишћу одузели земљу.<sup>44</sup>

Наведени одломак показује знакове Стефанове (само)идентификације у житијном тексту, а у њему је нарочито важан помен васпитања, јер нам аутор тиме сугерише да га је свети духовно обликовао, усадивши му одређени систем вредности, што је основ хагиографовог приповедачког легитимитета. Већ на самом почетку житија уводи се идеја ванредне блискости између аутора и лика, а када се упореди са Савиним исказом, можемо се запитати да ли је код Стефана, као код Саве, аспект ипсеитета исијао под егзистенцијалном тежином догађаја, или је реч о нешто промишљенијем поступку. Како су наративни аспекти Стефановог житија већ опширно тумачени,<sup>45</sup> а због обима рада немамо простора да се посветимо свим местима на којима се Стефанов наративни идентитет испољава, у овој прилици ћемо осветлити његов однос према лику оца у домену његове владавине. Шта нам Стефан, приповедајући о очевој политичкој судбини, говори о себи?

Већ на самом почетку житија, у одељку који смо навели, видљив је мотив зависти међу браћом, што Стефан помиње као предање

<sup>42</sup> Милена Давидовић, „Наративни дискурс у хагиографском спису Стефана Првовенчаног”, 255.

<sup>43</sup> Ирена Шпадијер, „Homo scribens – homo praesens: Стефан Првовенчани”, *Зборник Майице српске за славистику*, 102, 2022, 20.

<sup>44</sup> Стефан Првовенчани, *Сабрани списи*, 64.

<sup>45</sup> Милена Давидовић наводи претходна тумачења, с којима полемише, и нуди опсежну наратолошку анализу (Нав. дело, 253–268).



о Симеоновом оцу, свом претку. Тај се мотив развија у наставку житија – као прича о почецима двеју владавина, прво Симеонове, а потом Стефанове. Поредиши очеву судбину с Јосифом, против ког су се браћа уротила, Стефан приповеда о Симеоновом заточеништву, од ког се ослободио уз помоћ Светог Ђорђа.<sup>46</sup> Након што опише Симеоново престављење, Стефан сведочи недаћама које су га задесиле као наследника престола:

После и овај мој господин свети остави мене с рођеним братом мојим, благословив и утврдив законом, да живимо, чувајући непреступно заповеди његове и вршећи оно што је заповедио у све дане живота нашега, а да пород његов живи у тишини и без метежа. Али грехова мојих ради све ово изостаде.

Јер он остави заповеди господина и оца својега, и би преступник. Јер изведе иноплеменике на отачаство своје, и одузе ми земље и опустоши их, не послушав, сверепи, заповеди Господа, који рече: „Послушај оца и матер”, и остало. Али, иако су с њиме иноплемени пукови били многобројни, силе божије никако није било с њима, по завету и по молитви онога светог. Али као што пророк рече: „Они сапети бише и падоше, а ми устасмо и бисмо прави”, јер се не надасмо на оружје наше, него на силу Господа Бога и Спаса нашега Исуса Христа, и на прави благослов и молитву господина светог Симеона. И због тога и не погрешисмо у надама нашим. Јер, победив их силом својом, поврати ме опет у отачаство своје.<sup>47</sup>

Стефанова прича о сукобу с братом обележена је потребом идентификације са Симеоном у његовим различитим ликовима: сличности у политичком животу приближавају га очевом владарском лику; то што га је отац одабрао за наследника престола издваја га међу његовим синовима, а то што након земаљске смрти Симеон штити Стефанова владарска права и заступа га пред Богом јесте основ њихове метафизичке везе. Иако се ти елементи житија неретко интерпретирају као продори владарске идеологије и политичких интереса аутора, то не значи да они не могу бити *и књижевни*. У њима се може наслутити егзистенцијално осећање несигурности и усамљености човека који, суочен с једном врстом издаје, улази у кризну ситуацију у којој му је потребна заштита. Приповедајући из позиције већ стеченог искуства, Стефан одабира оне делове Симеоновог живота с којима се највише идентификује – зато и није неопходно да им непосредно сведочи у Симеоновом животу, јер му његово лично искуство даје довољно основа

<sup>46</sup> Стефан Првовенчани, *Сабрани сѝиси*, 67–68.

<sup>47</sup> Исто, 87.



да наративизује очеву позицију када су га браћа издала и утамничила. Парафразирајући Рикера, који каже да прича о себи увек звучи истинитије када се исприча помоћу књижевних модела, примера и образаца,<sup>48</sup> можемо јасније видети смисао Стефанових књижевних поступака и идејне концепције његовог житија. Смештајући очеву причу у библијски контекст, он јој даје неопходну дубину и извесност, чинећи је метатекстом сопствене приче – која се у њој огледа и црпи своје разрешење из њеног исхода, јер је Симеоново чудо аналогно чуду Светог Ђорђа. Тај пример показује да се један значењски слој Стефановог писања о оцу може посматрати из угла проналажења смисла своје егзистенције у ономе што јој је претходило – јер су наративни идентитети оно што сопство ствара како би се (само)идентификовало.

Још један занимљив, проблемски аспект овог дела тиче се динамике савладарског односа, који се протеже из физичке у метафизичку равн. Она је видљива у проблему тога чија владарска надлежност има првенство.<sup>49</sup> Описујући Симеонову интервенцију која му је помогла да из сукоба с братом изађе као победник, Стефан каже: „Јер, победив их силом својом, поврати ме опет у отацтво своје”,<sup>50</sup> док на самом крају житија извештава о сусрету с братом који се десио „на међи отацтва мојега, у граду Равном”.<sup>51</sup> У првом исказу Стефан је практично у позицији прогнаног владара који, у граничној ситуацији свестан сопствене слабости, предаје своје владарско право инстанци моћнијој од себе – што значи да Симеон, у Стефановој хагиографској перспективи, никада није престао да буде суштински владар свог отацтва. Важан елемент његовог светачког идентитета јесте одржана реч, или, Рикеровски речено, лојалност – прво Стефану, као наследнику и земаљском заступнику отацтва, а онда и отацству. Сва његова тзв. патриотска чуда дешавају се у циљу одбране отацтва, с којим је скопчана и Стефанова владарска егзистенција. Он стога мора да наративизује његово делање тако да постоји реч, однос и обећање које свети испуњава својим заштитничким делањем, те Симеон увек позитивно одговара на Стефанове молитве – које адресирају његово сећање на пређашњи живот и заједницу. (Само)потврђујући своју сувереност, која се кроз текст учвршћује Симеоновим – али и Савиним

<sup>48</sup> Пол Рикер, *Сойсџво као групи*, 121.

<sup>49</sup> То је питање нарочито занимљиво онда када се Стефан упореди са Савом – односно његовим житијним ликом, који се обликује код Доментијана и Теодосија, будући да се, нарочито код Теодосија, Савине надлежности неретко постављају изнад владарских. У том светлу је важно тумачење онога што Стефан и Сава пишу један о другом, што припада једном рукавцу наших истраживања.

<sup>50</sup> Стефан Првовенчани, *Сабрани сѣиси*, 87.

<sup>51</sup> Исто, 100.

– деловањем, Стефан је на крају житија присвојио отачаство, највероватније управо у значењу подручја световне владавине, успостављајући разлику према млађем брату, чија је отаџбинска надлежност другачије утемељена.

\* \* \*

У претходном излагању смо се усредсредили на то како, у додиру с књижевном традицијом и културолошким поетичким оквирима средњовековља, Свети Сава и Стефан Првовенчани обликују своје идентитете у саставима чија је првобитна улога представљање живота њиховог оца. Почетна и потврђена претпоставка је била да је езистенцијална блискост аутора и књижевног лика основ њиховог наративног присуства (оличеног у исказима у првом лицу, у одабиру одређених референци из библијске историје, употреби различитих топоса, као и у композицији њихових састава), а да из аутентичности њихових егзистенцијалних ситуација извиру разлике у њиховим виђењима и представљањима очеве фигуре. У циљу да таква тумачења теоријски поткрепимо, користили смо неке поставке херменеутичке теорије Пола Рикера, у чијем су средишту појмови наративног и личног идентитета (разложеног на истост и ипсеитет), идентификације, лојалности и карактера, што је прилагођено поетичким особеностима дела која смо тумачили. Наша интерпретација Симеонових житија потврђује да аутор, причајући причу о другоме, чији је и сам део, нужно оставља сведочење и о себи, служећи се књижевним средствима која су му на располагању, те да се естетска успелост и уметничка уверљивост његовог дела темељи на вишку значења који проистиче из његових слика, насталих у додиру историјске приче, књижевног ума и личне егзистенције.

Овај рад представља један део нашег ширег истраживања о формирању идентитета у српској књижевности XIII века, те ће се његова основа надограђивати у неколико праваца: поређењем с Доментијаном и Теодосијем, прикључивањем химнографских састава и увођењем других теорија.

Тамара Г. Бабић  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
Српска књижевност  
Мастер студије  
tamara.babic.fil@gmail.com

ТОМИСЛАВ ЈОВАНОВИЋ

## ПЕСМЕ О СВЕТОМ САВИ

### САВИНА ЛАСТАВИЦА

Дружећи се са безданима  
и мирећи се са таласима  
узбурканог шестодневља,

исконом путује Свети Сава  
кроз начето старо царство  
носећи хододарном душом  
омивену цркву даровницу.

Са молитвене корабље шаље  
ластавицу у Студеницу  
да водом са реке Јордана  
напоји ожеднело богокњижје,

а игуману Спиридону  
да преда заветни камичак  
што га нађе ономислено  
у распореној стопи  
распетог небеског цара.

## КАРЕЈСКИ ВИНОГРАДАР

Са Псалтиром у руци  
седи Сава усред винограда  
пред колибом чуварицом,

час мотрећи на Кареју  
да се тиховање не помете,

час молитвом блажи птице  
да му грозђе не преволе.

На ризу му слећу цврнци  
да се трезне жегом опијени.

Низ лозје се слива благост  
разлистајног поветарца

излетелог из безазлене руке  
што грозд несмотрцом иште.

## САВИНА ИСПОСНИЦА

У одвуглој звезданој ноћи,  
док шапатам испија псалтирје  
из препуне чаше типикаре,  
прекогледно седи Свети Сава

у Карејској испосници  
и штаком палестинком  
пребира пустинољубне врлине  
по окрајцима загрљајног неба.

Са неисписаном благошћу  
анђели му са облака  
домећу преочишћену реч  
да осоли роду разазнај.

## САВИНА НЕЗАСИТ

Жирујући са свињама,  
босоножи Свети Сава  
атонско оштротрпље,

опија се незасито  
молитвом нечујницом  
незаспалих исихаста  
из пећина самотница.

У раселници душе  
улови младог јелена  
напојеног росом  
неметежне жудње.

## ПУТ У ЈЕРУСАЛИМ

Грбавим морем путује Свети Сава,  
молитвом кроти узбуркано разбрђе,

сторука разнебит присеже у дубине,  
корабна ветрила другују са птицама,

раздаљине гутају таму, румен и плавет,  
пучина стрепи од клетих разуздаја,

уловљена лимунова острва опседају око,  
у даљини патријарси точе радост,

Јерусалим дочекује жарку утруђеност  
пристиглу богопокретаним ногама.

Суза паде у старушну богоносну руку  
да обноћно лежи на Господњем гробу.

Небопарне очи смотрише арханђела  
што векује над Давидовим дверима.

У подножју милостивог погледа  
остави му ударје из западне земље.

Да занемарен не буде у судњи дан,  
оми се Јордан-водом расуднициом.

Са Маслинове Горе ороси му небо  
ризницу преочишћеног богоносја.

### ТЕОДОСИЈЕВА ВАТРОСТИШЈА

У Савином пиргу даноноћи  
витобради монах Теодосије.

На наковњу староизводници  
кује ватростишја литургијска.

Чемпреси му тропар хиландаре,  
цвркут птица ирмос намирује,  
стихире се јутром небосјате.

Нестајнициом моли кроз зуј пчела  
да се песме пронебесно гласе,  
да их Сава жезлом живозлати.

## УСПРАВНИ МОСТОВИ ЉУБОМИРА СИМОВИЋА

Радивоје Микић, *Песничка митологија Љубомира Симовића*, Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, Краљево 2025

Српско песништво однедавно јесте сиромашније за једног песника, али извесно је да неће дуго проћи док не будемо почели увиђати, постепено, колосалну сенку коју је Љубомир Симовић остављао у нашој култури, а сенке и јесу најдуже када се Сунце сасвим приближи линији хоризонта. Мало је, уосталом, песника, не само међу савременијим него од самих зачетака наше писмености, а на изванредан начин нарочито штампане, који су у тој мери могли без остатка бити названи народним песницима, као што је аутор *Боја на Косову*. Имајући у виду да Радивоје Микић у закључку студије о песнику, превасходно, али такође и есејисти и једном од наших значајних драмских писаца, што је род код нас унеколико периферан, говори о „једној грани српске поезије“ (којој би припадале личности уврштене у Симовићеву збирку есеја *Дуило дно*), могли бисмо успоставити и такву линију где би, једном страном свог дела, припадао и сам Симовић.

Сем њега сврстали би се ту у најмању руку и Јован Јовановић Змај (ког је Милан Кашанин, наш „аристократ духа“, први и прозвао тим именом), Ђура Јакшић, и Алекса Шантић: песници, уопште, чија песничка пракса бивствује и дејствује у извесном виду непоколебљивости и немирења, чиме се на посебан и посебно успео начин разрешава контрадикција између јавног и приватног живота интелектуалца, између уметничке уверљивости и универзалне препознатљивости, и наравно, што је најкарактеристичније, између индивидуалног припадника културе и народног, друштвеног колектива. У делу ових аутора таква подвојеност показује се, у ствари, као лажна. Иако би се, дакле, могла именовати још нека личност из наше традиције, мали је број оних који живе на самој граници, метафорички речено, на покожици културног и цивилизацијског живота.

Да ли се тиме васкрсава романтичарски идеал песника који отелотворује народни дух? Ипак, није реч о некој врсти метемпсихозе при

којој се дух древног настанује у вечном враћању истог, него о начину на који ново увек у блеску расветљава старо, показује га у новом лику. Наша култура је, извесно, једна од оних у којима се однос новог и старог константно ставља на дневни ред, не само у генерацијским полемикама него и у једном смислу реификације садашњег историјског момента и, такође, канонизације живих светих. Јер, као што „васкрсења не бива без смрти”, тако и лирика урања у дух макрокосмоса, а појединачности и појединости једног искушеног, наративизованог времена се објективизирају у профилисан тематски распон типичан за одређени опус.

Дотичући се тог аспекта, приметићемо да Симовић с једне стране иступа из елиотовске парадигме на коју смо, у афирмативном смислу, алудирали. Песнички субјект не мора нужно бити романтичарски геније да би успоставио сврсисходан однос према колективу и књижевном наслеђу, истина, али исто тако није услов индиректност објективног корелатива; може се, као Љубомир Симовић у оном дефинишућем делу свог опуса, бити динарски лаконичан и експлицитан, непосредан, а ипак тиме универзалан, као што је „Тањир пасуља” и озарење, и окрепљење. Тако је песнички субјект у дужности и слободи да омеђи границе свог лирског субјекта, персоне која разностраном конкретизацијом улази у историјски процес. Наслов студије Радивоја Микића, *Песничка митологија Љубомира Симовића*, може се, у светлу свега што смо рекли, посматрати двојачко, као митологија о песништву која се Симовићевим песништвом конституише, али и као митологија у песништву, те студија паралелно и функционише на оба плана, дакле са својеврсним дуплим дном. Истраживања су и до сада, између осталог, била на трагу веристичке репрезентације стварности у поезији Љубомира Симовића, где веризам представља с једне стране и деинтелектуализујућу депоетизацију израза.

На том трагу, важна одлика и, стога, једна од основних поетичких константи која се готово лајтмотивски истиче у току Микићевог истраживања разних аспеката песничког дела Љубомира Симовића представљало би веома често стање запитаности, зачуђености, која долази до (овом песнику такође изразито својствених) хиперболичних размера забезбедности, на шта аутор указује и позивајући се на андрићевска „поремећена времена”. Пословична реторичка одрешитост гласа лирског субјекта добија практичку, јер прагматичку, улогу: реч постаје готово делатна и материјализована. На пример, „изразита асиметрија вербалног материјала” између поенте сваке од песничких целина песме „Балада о Стојковићима” такође гестуално показује „истицање вредносне неравнотеже” између две опозитне стране. Исто тако, Симовић отвара проблем перцепције оног што промиче чулима, тако да и сасвим емпијско и децидно световно искуство добија призвук оностраног. Сократовска наивност „дуплог дна” се можда најизразитије појављује у том



контексту где се инсистира на оном што је подразумевано као један вид општег места, што испрва делује готово просто, али та простота отвара простор за обновљено тумачење стварности. Према речима Радивоја Микића, „лирски субјект на основно значење једног предмета [...] на-слања друга, изведена значења”, као у песми која се анализира у више наврата у току монографије, „Учитељица из Таора” (чиме добија изве-стан повлашћени положај), што је поступак који се нарочито види у стиху „Та врата, јесу ли сада то врата у подземље?”

Други аспект ког се аутор дотиче анализирајући ову песму, заправо аспект који представља једну од централних нити целокупног његовог истраживања, такође се тиче проблема перцепције, проблематизације питања на који начин се исправно односити према појавама које карактеришу савремени живот и свет. У том контексту, Радивоје Микић указује у поглављима „Љубомир Симовић, песник преокрета” и „Инверзија и лирски опис” на Симовића као превасходно дескриптивног и визуелног песника. Разложна и пажљива интерпретација песништва има у свом залеђу, свакако, бахтиновску књижевнотеоријску традицију и из тог разлога се имплицитно покушава потражити Симовићева „ревизија” класичног карневалског обрасца. Можемо рећи да, уопште узев, херменеутичка интерпретација почива на једној врсти разоткривалачког деловања које подразумева управо такву врсту проницања у централне принципе језичког или поетичког устројства књижевног текста, а потом и испитивања на који начин се поменути поступак уклапа односећи се према другим елементима књижевног дела. Није реч, дакле, само о испитивању семантике форме и у том случају односа целине и делова, већ исто тако и о истраживању распона значењских могућности које отвара један од конструктивних принципа текста, било да се ради о основним тоновима и расположењима, лингвистичким експериментима, или семантизованим формалним поступцима.

Тако, на пример, принцип инверзије у песништву Љубомира Симовића представља изузетно економичан поступак, утолико што отвара читав спектар могућих конкретизација, инверзијом традиционалних бинарних опозиција: своје—туђе, горе—доле, велико—мало. Посебно бисмо истакли у оквиру овог тематског плана студије проницљиву анализу инверзије вертикалне просторне димензије у одређеном кругу песама Љубомира Симовића, која, према аутору, сведочи о изузетној сложености лирског схватања света. Реч је о песмама попут „Преображења” или „Погледа са Тометиног поља према ваљевским планинама”, где се локално, сеоско и простодушно митопоетизује у готово утопијски простор, те Микић закључује: „Сигурно да и богови силазе у села зато што ће им тамо бити лепше уз оне 'домаћице бујне’.”

Прелазећи са поменутих поетичких аспеката на шире проблеме статуса циклуса и песничке трилогије, а најзад и дијахронијске еволу-

ције песничке збирке *Тачка*, у наредна три поглавља (насловљена, дакле, „Песничка митологија Љубомира Симовића”, „Песничка трилогија Љубомира Симовића”, и „Верзије песничке књиге *Тачка*”), полако увиђамо једну од неексплицираних али несумњивих намера настанка монографије. Темељним и утемељеним указивањем на систематску разрађеност песничке митологије Љубомира Симовића жели се успоставити његов статус савременог песника изузетног значаја; студија се показује тако као својеврсно лалићевско дело љубави. Полазећи од теоријских поставки Елени Апостолос Стерјопулу о „питањима морфологије књижевних текстова” и поетици лирских циклуса, аутор препознаје да се у песништву модерније провенијенције, где свакако спада и сам Симовић, јавља битна разлика у односу на традиционалне концепције песничког циклуса, јер „у новије време имамо посла и са много сложенијим облицима повезивања лирских текстова”, посебно се осврћући на потребу „појединих песника да већ објављене књиге песама накнадно повежу у једну целину”. Интерпретативни проблем који се тиме поставља јесте нова сложена семантичка мрежа значења која се ствара у комбинаторици појединачних песама и циклуса који су сви напосе стављени у потенцијално сасвим нов значењски контекст.

Цикличко устројство збирке је само једна могућа историјска форма поимања и конституисања песничког израза. Разуме се, ипак, размишљајући о тематским целинама у различитим песничким фазама Љубомира Симовића, аутор и у претходним поглављима барата тематским устројством циклуса, разврставајући, између осталог, циклусе који се баве ратном тематиком, од митолошких, или у ужем смислу интертекстуално заснованих на фолклору, али с друге стране, говорећи о циклизацији и формирању трилогија у Симовићевом песничком опусу, полази се у супротном смеру, у извесном смислу, те се говори о великим тематским круговима/циклусима епске народне поезије или класификацији лирског народног песништва које је понудио још Вук Стефановић Карацић, у тежњи да се циклизација у поезији Љубомира Симовића стави у један расветљујући традицијски контекст.

Примећујемо, дакле, како се стварају имплицитни лукови у предмету истраживања између ова два поглавља, о митологији и о трилогији, како се међусобно условљавају и дозивају. Дакле, као што је циклизација један од карактеристичних поступака формалног уређивања поетичког света у неосимболизму уопште, а конкретно и у поезији Љубомира Симовића, примећујемо, као што смо нагостили, и извесну тематску „циклизацију” у студији Радивоја Микића. Различити типови семантичке и лингвистичке инверзије, помиривање индивидуалног са историјским, индивидуалног према историјском, приземно-веристичког према трансценденталном и вечном, сви се помирују у двоструком поимању песничке митологије као митологије песништва, а с друге стране и митологије у

песништву, или, као што каже аутор, није реч само о настојању „да се у песму укључи неки садржај који има митолошко порекло, већ је реч о покушају да се изгради сопствени песнички мит”. Исто тако, свако од поглавља унеколико рекапитулира основне тематске одреднице претходног, показујући како су сви наведени проблеми – поетике, аутопоетике и есејистике, структуре и композиције – међусобно повезани у један, целовит, убедљив систем, чиме се Симовић смешта међу књижевне појаве на које се заиста може применити имплицитни мото студије, Хелдерлинов стих употребљен у наслову предговора: „Оно што траје заснивају песници”. Треба, дакле, приметити управо раније споменућу одлику да се у интерпретацији тежи извести основни структурални принцип дуплог дна у свим синонимним појавним облицима.

Другим речима, на структуралном плану књиге, запазили бисмо варијације и модулације на међусобно сродне тематске и поетичке аспекте Симовићеве поезије, којима се покушава разлистати његова песничка митологија, као једну битну одлику студије која несумњиво утиче на њену заокруженост, кохерентност. Приметићемо да у последњем поглављу, које носи наслов „О једној грани српске поезије”, Микић покушава да трасира процес настанка есејистичког метода Љубомира Симовића. Екскурс у есејистички опус личности која је превасходно усмерила креативне потенцијале на песнички рад одиста функционише добро на плану композиције књиге, као проширење интерпретативног контекста, чиме се омогућава уопштавање суда о његовом делу, а исто тако допушта и да се песник представи „њим самим”. Поново се можемо сетити елиотовског обрасца песника-есејисте, који Микић препознаје као један од типичних за модернички заокрет у српској књижевности у другој половини 20. века.

Митско и митолошко фигурирају у песништву Љубомира Симовића и у контексту бављења митолошким временом – Другим светским ратом пре свега – али и, како се то често каже, у контексту „митске узвишености тривијалног” на веристичком полу његове поетике. Испитујући овај слој песништва, који прати читаво доба стваралаштва Љубомира Симовића, Радивоје Микић се понајчешће позива на фолклористичке и антрополошке студије Мирче Елијадеа (поред Елеазара Мелетинског и Нортропа Фраја), препознајући га на једном месту и као необично утицајног теоретичара у нашем стваралаштву уопште. Из тог разлога нам је било важно указати на стваралачку самосвест имплицитно и експлицитно испољену есејима који, како каже Радивоје Микић, не спадају ни у „програмске текстове”, какве је писао „примера ради, Растко Петровић”, нити „текстове у којима се даје слика укупног модерног кретања у оквиру песничке уметности, као код Тодора Манојловића”, већ међу текстове песника који у постављању и интерпретирању одређеног проблема користе како „своје стваралачко искуство”, тако и „реле-

вантна теоријска сазнања и интерпретативне сугестије из новијег времена”. Уз то, интересно је запажање да наслов збирке есеја функционише и на плану другачијем од оног на који метафора дуплог дна упућује у оквиру поетичког система Љубомира Симовића, наиме, да „подразумева теоријско становиште о двосмислености песничког текста, становиште које је заступао један од најистакнутијих новокритичара, Вилијем Емпсон”. Ради се, додали бисмо, о есејистици која је и аутопоетичке природе, што јесте одлика поменуте генерације песника: тематизација увек представља селекцију, тако да узети у целини, есеји представљају антологију и апологију.

Као што је, уосталом, и сам Елиот на нов начин расветлио улогу метафизичког песништва у енглеској традицији, тако неосимболистичка тенденција у српској поезији ревитализује десетовековни континуитет наше књижевности. Селекција повлашћених дела и личности увек значи и њихову реинтерпретацију и ревалоризацију, али тиме есеј, у искушењу смо да кажемо, више открива о афинитетима аутора. Помало као што је Маларме рекао за Хамлета, да чита књигу о себи, или пре, у овом случају, исписује је, обраћајући се од себе часнијем витешком оцу и краљу. Није случајно што аутор студије издваја Миодрага Павловића као утемељитеља ове тенденције у нашој књижевности, који се налази у полемичком односу према првенствено скерлићевским позитивистичким афинитетима осећајући „потребу да своје тумачење повеже са читавим спектром дисциплина, од којих је у нашој средини у новије време посебно била утицајна она варијанта етнологије/антропологије” на трагу истраживања Веселина Чајкановића. Уосталом, паралела између антологије српског песништва коју је Павловић приредио, и његовог есејистичког дела – али и Симовићевог есејистичког дела – очигледна је, и као што „есеје о српским песницима повезује и нека унутарња веза”, исто се може рећи за афинитете песника поменутих генерација.

Полазећи од значаја који има митско у неосимболистичкој тенденцији наше поезије, што, у суштини, и јесте основна тема монографије Радивоја Микића, примећујемо не само да се на њу може применити одговарајућа етнoлошка теоријска литература која би помогла у интерпретацији текстова у извесном поетичком дослуху са народном књижевношћу или митологијом, него да од педесетих година 20. века и сами песници рачунају са научним сазнањима која су постигнута у тим областима. Реч је о свесно изграђеном дуплом дну значења, тако да, шематизовано речено, текстуално устројство песништва које ступа у однос према митском више није само екстерно и формално (нпр. фолклорни стих у романтизму, вуковски народни језик и употреба народних предања у прози реализма), већ на нов, интелектуалнији начин смисловитворно. Песници су се, да парафразирамо Владана Десницу, сувише прозлили да би им се фабулирало: изградњом канона, песничке мито-

логије, жели се, катабазом, сићи у саме подруме и крипте антрополошког смисла егзистенције човека.

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

## РАСТКО БЕГОМ БЕЖЕЊИ ПОБЕЖЕ

Драгиша Бојовић, *Кад је Сава био Расџко*, Центар за црквене студије, Ниш 2025

Објављивањем књиге *Кад је Сава био Расџко* Одељење за светосавске студије Центра за црквене студије обележава 850 година од рођења Растка Немањића – Светога Саве. Уредник издања је Јелена Стошић, а рецензент Кристина Митић.

Рад професора Драгише Бојовића на осветљавању живота и дела Светог Саве је дуг, континуиран, исцрпан и разноврстан. Осим предавања на универзитету, светосавских беседа и капиталне монографије посвећене Сави – *Свети Сава у српској књижевности и култури* (Службени гласник, 2022, 2024), ове године ће се завршити научноистраживачки пројекат од националног и међународног значаја под Бојовићевим руководством, „Свети Сава у српској духовности и култури”. Пројекат је крунисан научним скупом и зборником радова *Ог Раса го Никеје*.

Последњим радовима о Савином духовном, историјском и литерарном лику претходиће дубоко заорани књижевноисторијски темељи Драгише Бојовића: „Свети Сава и осам векова српске цркве – посебно издање тематског броја (16/1) *Црквених студија* посвећених великом јубилеју”; чланци и есеји: „Богоносни наставник Сава и његови богоносни ученици”, „Просветитељ отачества свога и измирител завађене браће: беседа са молитвом светом оцу Сави”, „О једној необичној симбиози јеванђељских прича у Савином *Житију Светог Симеона* и трагом њихових паралела”, „Медословенски језик Светога Саве”, „Савино измирење завађене браће у српској житијној књижевности”; зборник радова *Свети Сава и Доменијан* (2024); приређена издања: *Молиће Светог Саве* (2002), *Григорије Божовић, Сава Немањић – њрви архиепископ и просветитељ Србије* (2020) итд.

Својом новом књигом Драгиша Бојовић скренуо је истраживачку пажњу на истанчану сугестивну снагу младости Растка Немањића о

којој наша историографија, историја књижевности и уметности, наука уопште, нема много егзактних чињеница и података, али располаже бројним закључцима, синтезама и наговештајима. Основни задатак Бојовићеве књиге јесте сабирање снага свих досадашњих истраживачких напора о младости Светог Саве, како би се остварио систематичан и компаративан преглед, са темељима даљих читања. Аутор је сабрао најзначајније текстове о Савиној младости, различите по каквоћи, форми и тематици, али сродне у тежњи да се докучи овај важан елемент првобитника старе српске књижевности и културе. Аутори текстова су Теодосије, Доментијан, Владика Николај Велимировић, Григорије Божовић, Милош Црњански, Јованка Калић и Отац Јустин Поповић.

Књига садржи четири поглавља, омеђена ауторовим предговором и поговором. У предговору „Растко из Раса” Бојовић скреће пажњу на *рашки лик* српске књижевности и светосавског идентитета. Симеона и Саву видеће као *гецу Раса*, а сам Рас као својеврсну лествицу или вертикалу, *axis mundi* српске културе. Драгиша Бојовић покреће питање завичајности, односно завичаја Светог Саве – Дежеве, чиме ће Рас симболички сагледати као место завета, путоказа и водиље. Аутор ће поставити низ питања која нису реторска, иако смо свесни да на њих нећемо добити директан одговор. Могло би се рећи да питања која поставља, у основи лишена *баналности* непосредног одговора, симболички надилазе саму запитаност и продужавају је у креативну, стваралачку и, надам се, научноистраживачку запитаност о младости светитеља и идентитетског стожера. Бојовић каже: „Можда ће се најлепше слике појавити након неких постављених питања. Да ли су Ђурђеви Ступови били најважније духовно уточиште младоме Растку? Какав је био растанак са Расом приликом Растковог одласка у Хум? На ком су месту чували родитељи Расткову косу и рухо донето у Рас из Свете Горе? Какав је био Савин сусрет са завичајем када му се први пут вратио као монах?” (6) итд.

Бојовић покреће једно кривно натпитање, оличено у слутњи и потрази из задатих наговештаја. Свестан да мало знамо о Растку, а знатно више о Сави, аутор за поставку узима концепт *ујелењења душе* младог Немањића *уловљеној сирелом Христове љубави*.

Текстови у књизи жанровски су различити, хетерогени по саставу, и датирају од 13. до 21. века. У првом поглављу срећемо изводе из житија два Савина биографа, Теодосија и Доментијана, који се тичу периода младости и одласка, бега у манастир. Доментијанов строг, канонски опис Растка као *Божјеј анђела* и Теодосијев готово романескни приказ младића који ће *обући ризу анђелскога образа* заузеће иницијално место као најстарији и први помени младости Растка Немањића. Следи текст Владике Николаја „Принц Растко”, оличен живим и бритким приповедањем у духу хронике са посебним детаљима из Савиног живота.

Друго поглавље почиње драгоценим доприносом Григорија Божићића, који нам доноси детаљне изворе, литературу са уоквирењем у теологији, народној поезији и одјеку Светог Саве у писаној и усменој речи. Милош Црњански доноси нам језик свакодневице, меланхолије и стваралачке слободе лишене страхопоштовања, а уроњене у митско и историјско оличење Светог Саве у српској култури. Историографски оглед Јованке Калић осветљава егзактне чињенице из домена археологије, историје, повезујући их у компаративну спрегу с елементима народног предања.

Треће поглавље садржи огледе Владике Николаја и Оца Јустина Поповића. Текст Владике Николаја „Најлепше српско дете” изговорен је 1935. године за Савиндан, а због универзалности и безвремености поруке аутор га реактивира у контексту своје књиге. Владика Николај проговара о унутрашњој и непролазној лепоти човека, о Царству небеском и Божанској природи лепог. Текст Оца Јустина Поповића говори о духовном концепту бивствовања младог човека у савременим условима. О потрази за вечним кроз јеванђелску борбу као једину истинску и блиску *бунју* Расткове младости. Последњи текст у књизи јесте рад Владике Николаја Велимировића о двама љубавима – „Љубав што гони и љубав што бежи”. Владика Николај отвара нам гледиште *свељубави* која има задатак да надиђе њену појединачност као родитељску, љубав детета или сродника и подигне је у ареал спасења, васкрсења – у *живој будућей века*.

У последњем поглављу увиђамо беседу Драгише Бојовића „Кад је Сава био Растко”. С једне стране, својим прилогом аутор је извео детаљну синтезу најважнијих увида у детињство и младост Светога Саве који су заступљени у текстовима у књизи, а с друге је уобличио вертикалну спрегу концепта младости уопште. Аутор поручује: „Будите бескомпромисно Расткови – да се у нашем роду не би зацарио Јуда. Јер је Сава био само Христов и оставио нам је завет верности отаџбини и небу” (119).

Својом књигом *Кад је Сава био Растко* Драгиша Бојовић доноси српској књижевности нове читалачке и методолошке могућности, по систему дедукцијског левка у којем је младост првобитни арбитар из којег се даље чита поетички меритум. Иако се о детињству и младости Светог Саве зна веома мало, са новим приступом књижевнонаучне и књижевноуметничке *слушње истрајова и наповешијаја*, како нам показује ова књига, долази се до дубљих извора и сазнања који су највреднији залог даљих читања, истраживања и тумачења Савиног живота и дела, као и старе српске књижевности уопште.

Др Милан Б. ГРОМОВИЋ  
Научни сарадник  
Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет  
milan.grom@gmail.com



## ЈЕДИНСТВЕНИ ДУХОВНИ СПОМЕНИК

Милош Јанковић, *Сјоменик*, Удружење књижевника Србије, Београд 2025

„У временом и бурном жилишту, / човјеку је срећа непозната / права срећа за ком човјек трчи”, (Петар II Петровић Његош, *Луча микроkozма*).

Давно је највећи међу великима, а тако кратко боравећи под небеском капом, уочио ту вечиту жудњу човека за нечим што је тако флуидно и нестално, а нужно.

Да ли је срећа бити и остати у ономе што си створио, као што је то било са њим? Пронаћи смисао у одгонетању тајни какве су језик или људско биће, Божје књиге и закони или Творац и његова укупна творевина. Препознати се у њој и остварити се у том служењу тако високим циљевима. Додати Божјој креацији и споствени „рукопис”, створити нешто особено, посве другачије од свега што је створено. Бити свестан мисије у споственом избору, цене коју то остварење подразумева, изнедрити из себе оно што ти је промислом дато као задатак који мораш да реализујеш, иако тога понекад дуго ниси ни свестан. Неке одговоре на ове недоумице нуди књига плодног и неуморног поете Милоша Јанковића, *Сјоменик*, објављена поводом четири деценије његовог књижевног рада.

Опредељујући се за овако речит наслов књиге, врсни, можда и најпродуктивнији (без сумње већ класик) песник Милош Јанковић недвосмислено ставља на знање да сам себи подиже споменик сопственим радом, стварањем из себе, свим оним што он јесте, шта га је обликовало и развијало (а и разбијало) док је клесао овај јединствени духовни *Сјоменик*, у којем се као у огледалу види биће српског рода и језика, његов историјски пут који је био мукотрпан и духовност која је допринела да се такав пут превлада. Штавише, књига је споменик и укупном српском народу, ма где битисао, идеји слободе и правде за које се увек гинуло, најплеменитијем патриотизму који је нужен да би се очувао континуитет у трајању и духовности која је у сржи српског бића. Не мање и поезији као судбини, стваралачком чину, нужности да се прозре сопствена природа, падови, чежња за испуљењем.

Као што и приличи „споменику”, у строгом властитом избору из готово стотину књига Милоша Јанковића, под овим експлицитним и вишесмисленим метафоричним називом, прво се сусрећемо са тужбалицама сестара, мајки и невести, косовских великомученика који и по снази исказа и жалбеног тона одјекује попут оне у *Горском вијенцу* сестре Батрићеве, а на крају избора на узвишену молитву Богомајци за опрост и спас душе, чиме се заокружује суштина и мисија човека православног вере утемељеног у повесници свог народа.

Свој „споменик”, своју раскошну тврђаву духа, ума и душе, заноса, бунта, пркоса и дубоке вере и сумње у смисао стварања, Јанковић је



поставио на чврстом темељу Косовског завета, где се људски смисао и време мере небеским параметрима. Залелекао је као најпотреснија на-  
рикача над толиким губитком живота, косовским витезовима претво-  
реним у непрегледну хрпу костију, којој се вековима, и дан-данас, само  
придодаје, у почетној поеми „Велики мученики кнез Лазар Косовски  
(Видовдан)”. А како не крикнути над судбином народа који је толико и  
тако славно вековима страдао у тежњи за очувањем самобитности, вере  
и изабраног пута.

У име генерација и генерација жртвованих том циљу, сестре и  
кћери српских подвижника постављају питање смисла таквог циља спрам  
толиких губитака младости која је ненадокнадива. Но, *васкресења не  
бива без смрти*, а сам Свети кнез Лазар је поставио тај образац у име свих:

Што тужите младе деве, лица бела руг вам ружи,  
[...]  
Ко погину – тај се роди, састрадалник Владаоца,  
Архангел му душу води све до стада Благог Оца.  
Нек’ су просте свима ране, свима крици са врх коља,  
мртви Срби живе бране, јест и будет Твоја воља.

У овој петоделној поеми, згуснутом малом драмском спеву, споје-  
ни су прошлост, садашњост и вечност, оличење српске судбине. У дија-  
логу ожалостњених мајки, невести и сестара са Кнезом Лазаром градициј-  
ски се питањима и именима витезова који су с вером кренули за Кнезом  
постиге драмска напетост која креће од оптужби што уместо победни-  
ка остају само пепелишта поништених хероја, до преокрета у којем се  
снагом личног примера и *иџраја* на врату, као потврде смисла жртвова-  
ња, стиже до поноса јер се спознаје да су се мученици не само вазнели  
у крило Господње и остају као образац за будућа поколења већ да и  
*мртви живе Србе бране* јер су узор и путоказ. У том споју вечности и  
трагичне позиције данашњих Срба, на за њих и даље страшном *Крсио-  
йољу*, њихова жртва је темељ у који полажу све наде јер ако земаљске  
правде нема, а нема је, то векови потврђују, бар да вечност буде узвишена  
и достојна помињања. А језик ове поезије, да прафразирамо мисао Ре-  
ната Појолија о језику уопште, у *суштини открива историју*.

Уводећи нас у свет своје поезије, Јанковић своје песме дефинише  
као палимпсесте, што и јесу, по значењима, мотивима и симболима,  
обликовним поступцима, а за мото збирке узима стихове Љубомира  
Симовића:

Доро мој!  
Колики за њу изгибоше,  
Рекао би човек – царевина...

И би царевина, са излазом на три мора, и ту свест носимо у генима, зато нам њени губици и расточавање тако болно падају. Тиме је, заправо, у први план извучена криптопосвета Србији, иако је књига формално посвећена песниковим синовима. То потврђује други у низу од неколико пажљиво конципираних циклуса, којима као сажетак претходи мото других аутора сродних му по духу и идејама.

За разлику од многих песника који су окренути само себи, свом унутарњем свету, Милош Јанковић првенствено урања у колективно и актуелизује судбинске догађаје из српске трагичне геополитичке позиције. Као и Алекса Шантић, који је почетком прошлог столећа исписао оду отаџбини у којој у средиште свог бола поставља судбину свог рода, тако и Јанковић исписује модерну песму о љубави према отаџбини без идеализације и прећуткивања њених слабости и уз истицање разлога за безграничну љубав према њој. Примећујемо да то у савременој поезији није тако чест случај, јер је љубав према својој земљи и народу постало нешто што се овде омаловажава јавним оркестрираним дискурсом о важности онога што долази насупрот повесници на коју морамо бити с разлогом поносни. Међутим, сведоци смо да многи песници у светској савременој поезији с највећим усхићењем и даље певају на те теме, те одајемо признање овом песнику који се не обазире на површност и безличност нових трендова, јер „ако песма не каже, ко ће” (С. Ракитић).

У овој пунокрвној српској „повесници”, разнородни, можда у књижевној науци не и довољно апострофирани песник Милош Јанковић је забугарио снагом псалмопојца над претужном судбином своје земље, а у „Бројаници” је овековечио и посветио све оне, по јамама безименим и стратиштима, бројне сатрте појединце који се *не дагоше свезајти у ланце*, и које наша историја на сву срамоту и даље прећуткује, те шта би друго до *да ѝройоје њјесна од ужаса!*

Неким нам чудом Господ снагу узе,  
лиши нас ината, снаге наше хлапе,  
без отпора, редом, грла камом пузе,  
нама пуне јаме, вртаче и шкрапе.

Разбијајући српске илузије о братству са народима који га окружују, песник се, пратећи хронолошки историјски ток сукоба и помирења, дохватио и прилика и топонима у којима су се дешавали покољи, бестијалност из које је избијала мржња према српском роду, и то оних који у себи „још памте” Србина.

Бацају нас живе, сакаћене, мртве,  
пред оцем и братом, сестре нам погане,  
ми, мирни и тихи, *истјих истје жрјиве*,  
чекамо да крвник, уморан, престане.

„Шта радите, браћо, своји смо до јуче”,  
питамо их мокре од зноја и крви;  
ћускија нас тешка међу очи туче,  
секира комада, маљ потиљак мрви (курзив М. Ј. Л.).

А ми, већина нас, упркос свему и даље својата све њих и верује да смо исконски род јер смо поникли из истог корена.

Тумачећи историјске прилике у којима су се Срби одрицали православља или бивали присиљени на то, аутор оставља сведочанство о трагици свих који су у те процесе били увучени, однос Срба и Хрвата, или однос Срба и Бошњака („Братска песма”), потенцирајући одговорност свих који су чинили злочине без обзира коме припадају и ком Богу се моле. Служећи се асоцијативним методом, песник користи звучање да би апострофирао значење, те пописује знана и незнана стратишта, јаме у које су бацани, клани а и недоклани, у Босни и Херцеговини, Хрватској, Србији, те су многа места у којим је било Срба и опустела...

Над Хацовом јамом – хоџа очи вади,  
у Глушцима глуво, Дувном вапај дува,  
у Подваљу кољач у подваљку ради,  
језеро нам црно рану тајну чува.  
Љубиње, Требиње, Гацко, Невесиње,  
село Шиповица, Голубњача јама,  
Пандурица, Пужањ, Босанска Дубица,  
Дубничко поље, Врбања и Сана.  
Дикленички поток засушио нама,  
Клочевац више ни клокота нема,  
шарени се децом Шаранова јама,  
на Гргиним бријегу грч се грлу спрема.  
За село Завале – Делића јама,  
Боричевској иде Осредак село,  
Цазин пламти, а Бихаћ пролама,  
Медачке шуме чекају опело.

Но, песник у духу ироније закључује да се узалудно труде јер нас још увек има без обзира на толико затирање, те опстајемо, иако често у недужности усмрћивани:

Узалуд се труде, још увек нас има,  
велико смо племе за смрт ову честу,  
па логоре дижу, поносе се њима,  
вапај да нам здруже сав на истом месту.  
Разапете жице, страху куле граде  
сагоне нас тамо у низу бескрајном  
касапе нас дању, обноћ срца ваде,  
силују и кољу у бесу очајном.

„Шљункара”, „Циглана” – туку било чиме,  
у „Ланчари” ланцем телу маме ропач,  
овај ад земаљски нежно има име:  
јасен, сунце, сенка, трепет – Јасеновац.

И тако редом до у недоглед, само у поезији, у овом *Сјоменику*, и још понегде, почивши добише узвишену оду, одаде има се нужна почаст и потресно опело. Где су уџбеници из историје да то попишу и да пренесу млађима да знају и да се не заваравaju, као да опомиње песник. Божански је праштати, али није људски оглушивати се о истину, игнорисати све те страдалнике, и то сад кад фашизам охоло диже главу и размахује крила на све стране. Немамо више право на илузије, то нам недвосмислено показује ова књига. Нарочито не за оне који правду деле у име Христа или Алаха:

И стари су знали да потегну мач,  
на мегдану мушки да посеку главу,  
али нису палили у кућама нејач,  
поготово, Боже, не у Твоју славу.

Етика, част, шта то беше, у шта се свет претвара?

Кључа мржња, завист, отров врца из сваке речи непомирљивих ривала, до јуче сународника из исте земље, као да никада нисмо знали за великодушност, праштање, пожртвованост. Где је света дужност одбране рода и дома, на шта нас с прекором подсећа триптих „Војничка песма” која хронолошки бележи трагедије (Ваљево 1915, Шид 1945. и Београд 1995). У овај потресни триптих и виду писма водника са Цера Милојице, који је војевао и у Првом и Другом светском рату, кроз иронију која иде до сарказма, исписана је крвава епопеја наше храбрости и издаја.

Овако може певати само сензибилни, дубокоумни, национално освешћени апсолутни песник и рањиво људско биће свесно националног удеса, а притом распето и сопственим страстима и тајнама бића и бивствовања. Јер не ничу песме из мирне нутрине, нити без сапатништва са страдањима ближњих.

Творена на чврстом и добро промишљеном структурном јединству, збирка *Сјоменик*, склопљена из свих објављених Јанковићевих збирки, представља врло репрезентативан избор (уз мање изузетке песама у веристичком маниру) и најбољи је путоказ за разумевање укупног његовог стваралаштва, о чему је, на духовит али прецизан начин, изнео своје виђење песник Иван Лаловић у поговору.

Учи ме Писмо да држим Закон  
човек да будем и владам се људски,  
частан и поштен, греху несклон,  
Душом да жив сам у телу – љусци,

и сунце да не зађе а будем гневан,  
да праштам седамдесет пута по седам,  
*и мржњу на брајско зло да немам,*  
већ љубав своју да ближњем нудим,  
а себе животом чистим да спремам  
*за Христџов суд, ђо коме све судим* (курзив М. Ј. Л.).

У петоделној поеми „Распето Косово” песник нас прво уводи у свети Закон, у хришћанско „законоправило”, где се сажето срочена исказује суштина православне вере и есхатолошко исходиште које из ње следи. А шта се потом обелодањује, да сила зла и даље пориче Божје законе и након две хиљаде година по распећу Христа, који је на себе преузео људске грехе. Сlike пламена од спаљених цркава и манастира, од спаљених ћириличних књига, где се број два као симбол јединства, али и раскола, дуалности, понавља у виду цифре од два милиона спаљених књига, што још драматичније осликава зверства учињена над српским живљем, којем се на тај начин укида историјско памћење, духовност која је вековима цветала у манастирима који су били уточиште и темељ опстанка српског народа.

И опет узимам Писмо у руке,  
схватам колико ми се, скудоумном, даје  
*и све бих да не чујем злокобне звуке,*  
*цђђо одлежу ћамо иде срђско несћаје,*  
где пепео постају злаћане цветнине,  
и казна се врши за наша сагрешења,  
јер Писмо каже да је темељ истине,  
у Христосу Који све Собом мења,  
а да то што у датом часу гине  
заслуга је грехова бивших поколења (курзив М. Ј. Л.).

Песник у име свих проговара о патњи и испаштању, о греху и нужном искупљењу, праштању. Не можемо затварати очи пред истинама и чињеницама да смо се отуђили од светих предачких начела, правде, истине, поштовања другог. Стога преузима на себе да кроз молитву и плач окаје грехе и призове очишћење и преображење у име нових нараштаја. Но, иако савестан, лирски субјект признаје да је само слабо људско биће које тешко прашта, које не може да утиша гнев пред згариштима и злоделима оних који отимају наш *Светић крућ*, наш темељ, наше почело, Косово и Метохију.

Бела Хамваш говори о односу песника и народа на следећи, врло упечатљив начин:

Маларме је био први пјесник који је видео да је већ и планско скривање изгубило смисао. Јер тко затвара самог себе, пропада. прави живот

не може се живјети у зракопразном простору, у палачама духа, у костиму [...] Али затварање не рјешава ситуацију, јер поезија која се затвара пред народом постаје приватна ствар и обесмишљава се. Скривајући се и избјегавајући подсмјех, прогон или слом, пјесник жели избјећи крајњи корак судбине роете сасега. Жели се спасити као чувар Светог круга. Судбину чувара Теменоса испуњава се онда када се он жртвује. То је прави смисао живота роете сасега: када се сва људска величина повуче и свако божанско мјесто остане празно, када он стоји овдје, сам, као чувар Свете Ватре и за ту ватру и кроз ватру мора себе жртвовати... (Bela Hamvaš, „Poeta sacer”, *Strane*, portal za književnost i kulturu, 2015).

И жртвује се тако што јој безрезервно служи, као што је то у овој књизи предочено. Али како помоћи народу који сам себе раскућује, који свесно потиरे своју кулутру и историју, *који не љуби ближњеџа свој као самој себе*:

Србија је штене пребијених ногу,  
које тихо цвили, ране своје лиже,  
земља која душом беше блиска Богу,  
данас своју душу против Бога диже.

Сажимањем историје Јанковић показује фазе кроз које је Србија у вишевековном посртању пролазила и губила део по део себе, свог идентитета, својих предачких завета:

Србија је образ уснулог дечака  
који, сетан, сања ову стару бајку,  
Србија је тужна посустала мајка,  
која гробљем тражи синовљеву раку.

Србија је жица око руке жртве,  
сапета намртво, у месо урасла,  
у Србе се броје и све душе мртве,  
*које смрћ је Србије бесмислом њерасла* (курзив М. Ј. Л.).

Још давно је Ракић певао о смислу жртве за слободу, а сва наша епска поезија уносила тај свети идеал, нарочито прецизно дефинисан Косовским заветом. И он је, као и Јован Дучић у песми „Ave Serbia”, назива мајком, за чију се сваку *сузу морала дајти и кај крви*, но Јанковићева слика мајке Србије је драматичнија и трагичнија, јер она, заправо, тражи *раку свој сина*, свог подмлатка, јер јој уз сва зла прети и затирање, недовољан прилив новорођених а велики број младих напушта је у потрази за сигурнијом и удобнијом будућношћу.

Подсећамо да је један од најзначајнијих представника српског реализма, Лаза Лазаревић, недвосмислено указао на изневеравање идеала

жртвовања за домовину, у потресној причи „Све ће то народ позлатити”. И заиста, ко још данас, осим минимално и повремено декларативно, брине о толиким жртвама, њиховим породицама, те остаје поезији да се у име свих искупљује и опомиње да је тај пад предубок, да је пропаст која се назире, безизлаз савремене збиље Србије тако поразан, чиме су обесмишљене све те драгоцене и ненадокнадиве жртве. О томе најбоље говоре стихови песме Тина Ујевића „Србији”, (на Крфу 1918):

Јуче ти си била моћна и велика,  
и за усне деце млеко мед и вино,  
*док се скрхаше њод њрадом челика*  
*јруди њвоје деце, срјска домовино.*

*Ал’ ни нови народ, нијџи њонос међа*  
*никад више неће да џи овај врајџи*  
поносити поглед иза храбрих веђа  
што су знале дивски у понор гледати (курзив М. Ј. Л.).

У том смислу Јанковић у својим песмама пуним ироније и сарказма, тешке сатире, говори и о моралној посрнулости која је тако присутна у егзистенцији, у јавном простору, о наметању нових образаца понашања који су далеко од темељних постулата наше историје, при чему се формира модел „савременог” човека окренутог свету, Европи као једином исправном путу, а заправо све остало се потискује као застарело и безвредно.

Признајем да нисам присталица  
идеје уједињене Европе  
и признајем да не разумем  
све стихове Васка Попе;  
[...]  
Признајем да ми се не свиђа  
спољна политика Америке  
и признајем да ми се привиђа  
мапа Србије Велике;  
прихватам да ме због тога  
ставе на муке столице  
и да се моји потомци  
прогласе за Баш Челике.

Песник недвосмислено износи свој етички став, кроз њему својствен хумор, своје непристајање на оно што је актуелно јер му је цена превисока, одрицање од себе (и своје територије).

А како однос према себи и песми разрешава овај поета најбоље се види у циклусу „Аутопортрет”.

Занимљиво је како Јанковић тематизује постулате своје поетике у строгој форми а опет лако, врцаво, самоиронијски, али искрено и непоновљиво. Заправо, његов лирски субјект открива егзистенцијалну језу стваралачког бића пред парадоксима егзистенције и људске природе. Поноре у које се запада услед незадовољства собом и створеним. А опет, то је и општељудска драма човека који је располаућен на душу, дух и тело.

Самоникла, на зло свикла,  
ехо крика, јек урлика,  
облик свега ван облика,  
горка, пресна, зрела, гњила,  
свевремена страшна сила  
што разара све што ствара,  
што урнише све што дише,  
из усуда што се пише...

Али и што открива све о свима, те и о песнику, песма „Веровали или не”.

У сваком од нас су двије силе владарице и покретачице, за којима идемо, камо нас воде, једна, која је усађена жеља за насладама, а друга стечена, мисао која тежи на добро. Ове се двије у нама каткад слажу, а има кад се противе једна другој, те некад превладава једна, а некад ова друга (Платон, *Фегар*, XIV).

Циклуси „Аутопортрет”, „Дијагноза: *pesmitis*”, „Лунарник” (изванредни сонетни венац о поезији као смислу постојања, али и о проклетству тог пута пуног порицања, сујете, сумњи, трагању за савршенством), о чему би требало писати посебно и опширније. Тај урлик, крик, који је заправо вапај душе која тражи узлет, мир, самопотврђивање у написаном транспонује се у усрдну молитву у завршном циклусу „Молбеник”, у „Јектенијама”, њих десет, где се појнички приступа Свевишњем, понизно, са жудњом за његовим крилом, опроштајем и налажењем утехе, јер што је „човјек, а мора бит човјек”, превелика искушења заведу, узохоли се појединац и допусти себи и оно што не сме. Стога у име свих ова јектенија имају сврху самоосвећења и суочавања са греховним делом људске природе које је човек свеснији што је ближе крају овоземаљског пута, а идеологија, та моћна сила земаљских богова, учинила је све да до греха неминовно дође.

„Јектенија”, њих десет, вапај су душе која је стешњена оковима тела, свесна сагрешења, која моли за опрост и преумљење. Човек је како нас и филозофи поучавају, нешто што је подложно сумњи у себе, у све, а тек песник. У једном часу пун усхићења пред својом творевином, у другом спреман да је се лако одрекне. Но, без тог заноса и те жижне тачке



свог битисања, он се рашчињава, губи обресе, расипа се и тоне у ништавило. Стога су ова потресна јектенија, ови вапаји за писањем као сврхом, судбина готово сваког правог ствараоца у данима кад извори из бића занеме и не жуборе охрабрењем да се ствара нешто драгоцено што враћа самопоштовање. Истину да ниче опомињућа, језикотворна (много је нових речи у овом *Сјоменику*), преиспитујућа рефлексивна поезија пуна мудрости и самоироније, којом се одаје почаст и претходницима који су или апострофирани кроз цитате, или су уграђени у ткиво песама.

Врхунац у уметничком, етичком и значењском смислу свакако су завршне две молитве, обраћања Господу и Богомајци за помиловање и наду у опрост и божанско милосрђе.

Јанковић је, иначе, давно потврђени песник религиозне и духовне лирике, раскошних тематских и обликовних поступака, о чему смо својевремено опширније писали у есеју „Трансцендент као основни конструктивни принцип” (М. Ј. Л., *Етизакџносџи џајне*, 2012, 51–59), одакле преносимо цитат који илуструје завршницу *Сјоменика* на естетички и етички најбољи могући начин, и где се почетни историјски и завршни есхатолошки план певања сврсисходно и логично заокружују:

Смисао појединачног живота, бива сагледан кроз јединство са Христом, у свеколикој Божјој љубави која се огледа у давању духовних сила које држе човека на путу тешких искушења, којих је у свачијем животу превише. А да би се до те љубави дошло потребна је дисциплина духа, поштовање верских начела и живљење у складу са хришћанском догмом и то је исходиште поука које нуди ова поезија.

Једном речју, подвиг, служба, као уосталом и за стварање истинске литературе, чему управо сведочимо.

Мр Милица Т. ЈЕФТИМИЈЕВИЋ ЛИЛИЋ  
ТВ критичар РТС-а у пензији  
Београд  
milicalil@yahoo.com

## РАЗОРУЖАВАЊЕ ПРИЧОМ

Неда Бјелановић, *Црвени кровови*, Архипелаг, Београд 2024

Савјет великог писца дат Хасану Мекулију, албанском књижевнику, пјеснику и преводиоцу, посвједочен и забиљежен у облику анегдоте у Поповићевим *Казивањима о Андрићу* – савјет у којем се каже да Албанци у својој литератури треба да се баве „својим стварима” (својом културом,

идентитетом и историјским искуством), да граде своје, умјесто да имитирају Европу, јер оно што Европа има, она ће увијек дати боље од њих – мимо наведеног контекста, постаје универзалан савјет писцима и једноставна формула за пут доприноса како националној, тако и свјетској књижевности. Шта би, међутим, биле те „наше ствари” из Андрићевог савјета? То нешто наше је само оно што нас истински занима, нешто у шта смо инвестирани интелектом, емоцијом, неуморном радозналешћу, или нешто што је дио наше личне судбине, искуства и унутрашњег живота. Једино што можемо дати јесте оно што заиста имамо, те једино таквим давањем то нешто може (п)остати наше, а припадати свима, припадати цијелом свијету, богатити га, допуњавати и служити му на видљив и осјетан начин, као што служи нама, допуњава нас и богати.

Ако се, у вези с овим, на самом почетку романа првијенца Неде Бјелановић *Црвени кровови* – на самом почетку романа, али прије почетка приче – нађе цитат из *Полијике* у коме пише како је егзодус сарајевских Срба након потписивања Дејтонског споразума 1996. упамћен као највећи мирнодопски егзодус једног народа у свијету, онда се у контексту „својине ствари” о овом роману може говорити на најмање два нивоа. На првом, сасвим је природно што је ова и овако написана књига настала унутар српске књижевности, јер је немилосрдни историјски усуд расељавања српског становништва из сарајевских општина њен далеки, а опет трајно присутни виновник, присутан макар као сјећање, као одбљесак и у траговима. Разносећи један народ свуда по свијету, овај историјски догађај је по вртовима људских душа, које је захватио, распршио сјеме другачијих искустава и емоција какве у њима, на тај начин и до тог тренутка, нису постојале, укрстивши их са оним што су они били прије њега.

С тим у вези, на другом нивоу, унутар српске књижевности, тешко је замислити да је прича *Црвених кровова* „ичија ствар” више неголи човјека који тај рат, егзодус и, на крају, вријеме које након рата и егзодуса проводи тамо гдје није дошао својом вољом, носи као дио личног животног искуства. Да та искуства трају изнутра, (пре)обликујући идентитет појединца, говори чињеница да их је Неда Бјелановић, као дијете, понијела из Сарајева, носила кроз Касабу и донијела са собом у Београд као неотуђиви дио своје личности. Развијајући се, нагомилавајући, промишљајући и укрштајући се са другим искуствима, она су се, три деценије касније, у сусрету са приповједачком визијом, наративно артикулисала у имагинарни свијет *Црвених кровова*. Унутар тог имагинарног свијета, међутим, нараторка романа своја сјећања, активирана новом траумом, приповиједа наоружаном странцу-разбојнику који је пресреће на Бранковом мосту. Сјећање на предратно вријеме, рат, сеобу, Сарајево, Вишеград, Београд, јесу оно што ауторка и нараторка дијеле, али се овдје ипак не ради о аутобиографском роману. Ако би се нека жанровска одредница и морала додати уз *Црвене кровове*, онда би овај роман најтачније

било описати као породични, иако у њему и тематизација љубавне приче заузима значајно мјесто.

Слика, или би можда природније било рећи лик породице, представља посебну умјетничку вриједност *Црвених кровова*, зато што су њени женски ликови (баба, нана, стрина и мајка), у сагласју своје спољашње и унутрашње димензије, истинска ремек-дјела српске књижевности, ништа мање успјела од неких најбољих женских ликова Андрићеве прозе, иако сасвим другачије наративно дизајнирана. Обликовани кроз неколико врло упечатљивих слика – понекад до суза духовитих, а понекад до суза потресних – уз ванредно дочарану атмосферу међусобних породичних односа, ти ликови, толико груби у својој њежности и толико топли и њжни у својој грубости, тако крхки упркос својој стамености и тако стамени упркос својој крхкости, несаломиво истрајавају кроз живот носећи са собом комаде расуте, рањене душе, и даље способне за који удах радости, и даље одважне за понеки такт пркоса, и даље способне да изазове смијех. То су ликови који сваким својим гестом или поступком, сваком ријечју, шалом, животним мудростима, савјетима или пријекорима, обликованим у језгровитим, шкртим али потпуним формулацијама, успијевају о себи да кажу можда и више него што о себи знају. Од тог парадокса и контраста саздана је њихова љепота. Ликови *Црвених кровова* аутентична су здања језичке архитектуре Неде Бјелановић, као што је то и цијела породица којој припадају.

Парадоксално је, међутим, и то што је њихова аутентичност упоредива, а упоредива је због њихове животности. Та животност је могућа зато што је Неда Бјелановић грађу од које су настали њени ликови црпила из непосредног искуства, из стварних људи. Динамични фиктивни портрети *Црвених кровова* настају у додиру двије вјештине – вјештине да се, слушајући их и посматрајући, протумаче концепти личности и мапирају најважније тачке у којима се унутрашњи живот појединца додирује са оним спољашњим, а затим и вјештине да се то искуство литерарно преобликује тако да се креирају аутентични фиктивни јунаци које књижевност као да је украла из живота. Трећи важан чинилац који даје импулс животности ликовима овог романа представљају живе емоције као конститутивни елементи романескног текста. Ако „сентимент једне прозе није само пуки објект посматрања, него конститутивни чинилац што излази из оквира саме приче и шири се на стварни живот, што је била и остала најдрагоцјенија особина књижевности”,<sup>1</sup> онда су се емоције Неде Бјелановић у процесу њеног стварања првобитно уливале у текст романа, да би потом, унеколико преображене у ускомешаном врењу нарације, изнова потекле у стварност. Како се, међутим, упоре-

---

<sup>1</sup> Види: Недељка Бјелановић, *Наративни сентименти*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2022, 16.

дивост и животност ликова *Црвених кровова* провјерава? Тако што се у судбини измишљене породице која је, заједно са нараторком, најважнији лик романа, могу огледати све друге породице Срба из Сарајева које су имале сличан пут након егзодуса, али и оне које нису, јер роман оживљава и сентимент града какав је постојао прије рата. Све би такве стварне породице у *Црвеним крововима* лако могле да препознају неког свог, да помисле да је баш тај неко послужио као модел за одређени лик, да своје чланове пореде са романескним јунацима, али и да пожеље да роман допуне властитим сјећањима, па тако једна потпуно засебна прича постаје прича свих.

Сјећања су, уједно, важна тематска јединица *Црвених кровова*, али је њихово функционисање у роману онеобичено тиме што се она првобитно појављују као нараторкин непријатељ, као нешто што се доживљава као опасност и пријетња, а не као савезник. То се најјасније види из мјеста на којем нараторка тврди да је, у тренуцима узбуђења које не може да предвиди и контролише, „са свих страна и изнебуха опколе и нападну сећања”,<sup>2</sup> а то сјећање, како је наглашено у тексту романа, није процес као код других људи, већ нешто у шта нараторка упада, батргајући се, нешто у чему се дави, а затим плута као утопљеник, слијепа и глува за стварни свијет око себе.<sup>3</sup> Контрола над стихијом сјећања активираних траумом – сјећања из дјетињства и тинејџерског доба, премрежених емоцијама које не умиру, изукрштаних са свијешћу и искуствима одрасле, младе дјевојке – унутар романескног свијета *Црвених кровова* бива успостављена тек онда када она постану артикулисана приповиједањем, обликујући се у дирљиву причу која зближава и оснажује. Прича тако постаје нараторкин унутрашњи компас, иако је она аутоиронично коментарише, одричући себи и смисаону (настављам да блебећем) и естетску (нисам не знам ни ја какав приповедач, па ни рођену хронику не могу да учиним питкијом) и наративну (прича се сама прича) контролу над наратијом.

Приповиједање, међутим, не би ни било могуће да се – потпуно супротно неким Андрићевим јунацима – пред нараторком није појавио *слушалац њо невољи*, јер прича се унутар романа изненадно рађа пред наоружаним младићем који је пресреће на мосту у намјери да је опљачка. Кључна особина приповиједања у *Црвеним крововима* је, дакле, то да разоружава. Парадоксална позиција фигуре слушаоца у овом роману огледала би се у томе што он, за разлику од Оливера или терапеуткиње, ни у ком случају не би могао да буде нараторкин избор, али он то ипак постаје. Како? Приповиједање у таквим, потпуно бизарним околностима, добро је мотивисано, јер је везано за сјећање, а сјећање је унутар

<sup>2</sup> Неда Бјелановић, *Црвени кровови*, Архипелаг, Београд 2024, 36.

<sup>3</sup> Исто.

текста повезано с траумом, па је било неопходно осмислити трауматичну ситуацију која активира детонацију сјећања. Слушалац је, за почетак, битан као траума, па се као траума и појављује. Ипак, ако нараторка каже да велика узбуђења изазивају бујицу сјећања коју не може да контролише – а то не би могла да зна да јој се и раније није дешавало – умјесно је питати се изнова откуд одједном приповиједање као овладавање сјећањима. На нивоу имплицитне поетике романа, тај одговор се открива као истинска воља за слушањем која се може препознати. На једном мјесту нараторка ће пожељети да је види њена терапеуткиња, не би ли дознала како је човјека лако навести да говори, само ако хоћеш истински да га саслушаш. Оно што покреће сјећања није довољно да покрене приповиједање које их обуздава, па је трауму било потребно допунити нечим што би приповиједање можда мотивисало и без трауме. Ту вољу за слушањем „мали разбојник” демонстрира правим питањима, а потом и памћењем најситнијих детаља приче, памћењем које изненађује и ону која приповиједа, да би се промјена њеног односа према проблематичном саговорнику тихо одвијала на плану микројединица текста, у промјенама самог именовања онога који причу слуша. Други важан моменат о којем вриједи размишљати када се чита овај лик тицао би се идеје односа одласка и повратка, а та идеја представља слојевит тематско-мотивски чвор *Црвених кровова*.

Тематизација лика слушаоца, путем које се овај роман може довести у везу са Андрићевом прозом, складно се уклапа са природним али ненаметљивим присуством овог писца у тексту романа. За саму причу он је небитан, али је присутан у топониму (Сарајево, Касаба, Београд, мост), у броју поглавља (двадесет четири), у синтагми (целац снег), у мотиву (мост и прича), као стари знанац који се у душу познаје (Иво је покро нас) и у нараторкиној лектири, јер она своју ситуацију алузивно доводи у везу са завршетком приповијетке „Мост на Жепи”, да би нешто раније рекла како је Андрић једина вриједност коју загонетни Срђан никада није могао да јој одузме или доведе у питање. Ипак, премда повезивање овог романа са Андрићевом прозом не утиче на његов квалитет, тај тихи, ненаметљиви дијалог са животним сапутником треба читати кроз преосмишљавање заједничких мотива. Алузије на Андрића нису исфорсиране, оне су природне, јер је нараторка апсолвент српске књижевности, рођена у Сарајеву, а одрасла у Вишеграду, те би потпуно неприродно било лишити њено приповиједање било каквог контакта са прозом овог писца. Тај контакт је, међутим, дијалогски, јер читалац учествује у продукцији смисла, па се умјесто обожавања писца склапају пактови са књижевним текстовима, како то пише на једном мјесту *Наративних сенџименија*.

Роман *Црвени кровови* Неде Бјелановић специфичан је у (српској) књижевности по томе што потпуно другачије приступа теми која је у

савременој прози и есејистици, на идентичан или сличан начин, већ присутна кроз дјела Владимира Кеџмановића, Моме Капора, Горана Самарџића, Горана Петровића, Миљенка Јерговића, Дарка Цвијетића и других. На нивоу фабуле његови ликови и мотиви се појављују као загонетке које се, вукући кукицама својих упитника читаоце кроз приповиједање, разоткривају током романескне наратије. Када је ријеч о стилу, овај роман врви од снажно дочараних, ситних прозних детаља – такав је, на примјер, опис одваљеног ђона на очевим папучама који, као *неумољиви* знак сиромаштва, неуморно јеца пратећи ритам очевих корака – али и од реченица које би могле функционисати као стихови. Примјер једне такве стих-реченице могао би да буде онај када се, у сјећању на сеобу гробова након рата, нараторка пожали како и књиге које волимо често лажу: „Има и сеоба и смрти, има чак и сеоба мртвих”.<sup>4</sup> Мимо животне приче нараторке и њене породице, у чему је његова специфичност, те временског оквира у који је наратија смјештена, овај роман посједује и универзалну димензију, зато што кроз судбину једне породице поставља питања о срећи, патњи, љубави, успоменама, растанцима, трауми, породичним, пријатељским и љубавним односима, а та питања припадају свим људима, попут црвених кровова на дјечијим цртежима породичних кућа, као знаковима тежње за топлином породичног дома. Сем што су породични са израженом љубавном тематиком, *Црвени кровови* су и дубоко антиратни роман, јер показују како једна (српска) породица, која је због рата пропатила, није дозволила да себе и свој род затрује мржњом према другом. Поред тога, он је антиратни јер показује и какве последице једна породица, мимо своје воље захваћена ратом, након рата трпи. То су његове двије велике истине и то је оно због чега прича *Црвених кровова* разоружава на још једном нивоу, бритка и директна као непогрјешива дјечја интуиција. Ипак, и тај догађај, колико год суров и страшан био, учинио је да ове породице уђу у животе неких других људи, као што су и ти људи постали дио њихових живота. У жељи да слушам његове невидљиве наставке, његове ненаписане ликове, да чујем поређење неког из *Црвених кровова* са неким *нашим*, кад пођем за Вишеград, понијећу овај роман својима да га прочитају.

Мсп Марко С. ТОШОВИЋ  
Истраживач-сарадник  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
markotosovic.sk@gmail.com  
marko.tosovic.ist@fil.bg.ac.rs

<sup>4</sup> Исто, 136.

## ПЈЕСНИЧКО ТРЊЕ ГОЛОСОВКЕРОВЕ СУПРОТНЕ РУЖЕ

Бен Голосовкер, *Сујројина ружа*, Бока Ф, Подгорица 2025

Најновијом збирком поезије *Сујројина ружа* Бен Голосовкер отвара низ значајних тема које су захваљујући колективној летаргији успјеле да спокој сопственог изопачења очувају нетакнутим. То додатно оправдава овакав пјеснички излет и сугерише да је можда већ касно притиснути тастер аларма за узбуну. Накот колективне збуњености који егзистира у виртуелним и реалним мјехурима наилази на Голосовкерово поље трновитих ружа, као на минско поље, густо распоређено ободом истине коју вјешто заобилазимо.

Већ на самом почетку, у остварењу „Мој хотел”, аутор као да реферише на Ожеов концепт *немесџа* који је попут заразе почео да преузима тачку по тачку наше планете. На том фону, Голосовкер самог човјека, посјетиоца хотела (читај *немесџа*) види као будуће *немесџо* након судбинског контакта двије празнине – хотелске и људске. Пјесник пита: „Откуд се нађосмо нас двојица / У овом граду гдје нема кревета / Осим у теби проклетом и пустом”. Дакле, веће *немесџо* од *немесџа* у ожеовском смислу може бити (и јесте) само оно у самом човјеку. Поједностављено казано, пустош просторне и географске вањштине није ништа наспрам пустоши душевне.

Његова супротна ружа одолијева терору стварности, терору који није терор, оном који званичном терминологијом насумице ствари и појмове проглашава терором (остварење „Шта је терор”). Голосовкер стиховима као да покушава одржати што дуже будним људе око себе који, (не)свјесни сусрамља, остају међу његовим зидинама. Каже: „Пакујем се из проклете навике / Да живим у држави а не у животу / Хоћу да живим у животу / А не између папира и ножа” („Препоне лист ишту”). Дјелује да је пробуђена савјест и свијест о алату за терор, који служи да себе легитимише и усаврши. Отуда и његов вапај за умјетношћу долази у невријеме, у бунилу, бесмислу и злокобној неизвјесности вјештачке интелигенције (AI). За њега то није стање, већ пуки трансфер који се лани називао надом.

У низу стихова ове збирке пјесник уграђује рамове за слику одсуства живота, чинећи то као да се нада да ће у њиховој празнини изнићи и цијела слика, сама од себе. Његова путовања потрага су за сопством, за смислом и дефиницијом живота, која се из дестинације у дестинацију удаљава, окончавајући се управо у Бразилу, земљи без граница, као кулминацији неухватљивости и неистражености. Ништа код Голосовкера није случајно. У црnilу беспућа станује надлештво љубави: „Од свих боја, љубави / само је црна за наш случај надлежна” („Како да се загрли



пар ако је поље укрштеница”). Голосовкер на тај начин преиспитује мушко-женски несклад у свјетлу савремених хтјења која се из дана у дан изображавају.

Његова перманентна мисаона, идентитетска, а на моменте и тјелесна располућеност представљена је географијом: „Пола мене креће бусом – за Порто Алегре, а друго пола – бродом, ка Рио де Жанеиру” („Гаропаба”). Та располућеност черечи и развлачи мисао између Бразила и *колибе у Пиви изнад језера Пива*, а огледа се и у културолошком цијепању које је компримовано у питорескну пјесничку слику: *окован шјаџешама неки шамо Ибрахим из Плава*.

Реферишући на молитву (или молбу, у зависности од контекста) пјесник илустративно указује на механизам изопачења перцепције тражења и давања одговора. Одговор се јавља на миловање, на поглед, помисао, сан и питање, али готово без грешке изостаје уколико се за њега (по)моли, како видимо у остварењу „Одговор”. За пјесника је „дијалекат већа мистерија од језика”, зато га и не одаје, како се осјећање ријечи не би предало бесмислу који је наговијештен епохом вјештачке интелигенције. „Пријатељи / Куца вјештачка интелигенција на врата / Ја сам пјесник којег убија лично име / Зовем се АИ АИ АИ” („Жене на коњима”). Она, примјећује пјесник, неће никога штедјети, а цивилизација је пристала на правила машине. Међутим, дисидент у свему види простор за дисидентство.

Аутор потенцира свој дисидентски поглед на свијет пјевајући о свим режимима у којима је камен био мјера његовог става: „...Гледао је Бен / Голосовкер камен, плакао камен, / јео камен и његове режиме”, каже у остварењу „Хорда”. Камени режими су неумољиви, каже пјесник, и немају ниједну другу идеју осим глодања камена. Она је недвосмислена. У истом остварењу даје упутства за препознавање хорде: „Хорду ћеш намирисати: по вођи, по лажи / о антифашизму, и по нетрпељивости / према доброти и милости”. Она је несношљива, увијек је за петама, она је подла и диктира услове. Чини се да пјесник слугује како се АИ угледа на поредак хорде. Хорда је нечовјечна – „зове те по имену, а крвљу те кваси”, каже Голосовкер. Она се храни антифашизмом, а сама прогони све што је слободно.

Опијен чудима и парадоксима Бразила, аутор пјева упркос успомени на хорде и режиме који их гаје (и гоје!). Голосовкер се у том маниру дотиче и „сивог комунистолошког ЋУЗ-режима с коњином коју зову Криви”. Нespoјиво му дјелују АИ и неокомунизам на црногорски, племенски начин, чију хорду су, како тврди, правили слоновии комунизма, а опслуживали мишеви социологије. Овим стиховима стваралац као да спира гријех негдашњих заблуда, личних и колективних, питајући се да ли је касно за такав наум. Међутим, не допушта себи да стане са исписивањем текста из страха, јер „стати са текстом значи стати са дисањем”.



Стати са текстом, значи стати са дисидентством. У ту сврху посебно је упечатљив доживљај вјештачке интелигенције исказан стиховима: „Бен се обрати онда Вјештачкој интелигенцији (AI), / нахрањен пасуљем, ко право бразилско чедо: / Чуј ти, гадуро, врати казальке моје патње назад, / не могу више поднијети овакав живот!” Изриче то као да опрашта старој патњи, као да нову патњу жели замијенити за „добру стару”.

Исказује презир и неповјерење према књижевним утицајима и трендовима: „Књижевни утицаји су књижевни утицаји – / да се свијет бавио курвама колико су се руски / и амерички класици бавили курвама, / сви бисмо помрли од сифилиса”, што је још једна у низу детектованих ствари зрелих за промјену перцепције. Ни држава у ери глобализације није поштеђена: „Зашто би сила обраћала пажњу / на гадно племе опћинских шпијуна, / на гнусне институционалце завучене по шупковима / онога што либерали осамнаестог вијека зову држава?” Наведени стихови не реферишу само на феномен државе већ и на цјелокупни „нови свјетски поредак”, односно остатке међународног права и међународних односа у које Голосовкер и теоријски и практично остварује натпросјечан увид. Промјена перцепције, разумљиво, кулминираће употребом вјештачке интелигенције.

Аутор ове збирке, настале у Бразилу, говори из ерудитног искуства о питању које посматрач данас не би смио превидјети: о промјени перцепције (метаморфоза свијета). Голосовкер прати само мутације перцепције. Настала у драми – понегдје у мелодрами – сензитивне разлике од Сао Паула све до дивље Амазоније, у сјенци вјештачке интелигенције (AI), ова поезија говори само о једноме: о таленту који границе свијета меће на кушњу (укључујући земљу без граница, Бразил). Ко не зна да се иза псеудонима Бен Голосовкер крије Гојко Челебић, и обрнуто, помислиће да је ове пјесме написао бразилски пјесник на португалском.

У цјелости, Голосовкерова *Сујројна ружа* шиљи своје пјесничке и филозофске бодље како према вани, тако и према унутра. Отуда бјелине између стихова у овој збирци налице израђаваној кожи.

Александар ЂУКОВИЋ

## ОД БАЛАДЕ ДО SCIENCE FICTION РОМАНА

Драгана Бошковић, *С(и)удије фанџасџике*, Културни центар Војводине „Милош Црњански”, Нови Сад 2024

У *Речнику књижевних ѿермина* Тање Поповић присутне су три лексичке одреднице које обрађују појам фантастике. То су: фантастично, фантастика и фантазија. Све три подједнако истичу појмове чуде-

ности, маште и имажинације као „особине сваког књижевног дела”.<sup>1</sup> У *Речнику* још и стоји да порекло фантастике треба тражити у миту, легенди и предању, тачније у усменој књижевности, из које се кроз епохе фантастична књижевност развијала као засебан жанр. Тако се, услед развоја науке, а појавом нових научних открића, развила „специфична подврста” фантастике, научна фантастика. Књига Драгане Бошковић, која се, нимало случајно, зове *С(т)удије фантас(т)ике* говори о развоју фантастичне књижевности на јужнословенском простору, у контексту остварења на светској књижевној сцени.

Студија започиње „Предисловијем”, у којем ауторка открива своју страст према древним причама и фантастичним световима пониклим из бајки и легенди на којима је градила свој књижевни укус. У уводној речи осврће се и на структуру књиге, а своје обраћање читаоцима завршава захвалношћу професорима, научним радницима, али и институцијама који су је подржали у њеном научном раду и развоју.

*С(т)удије фантас(т)ике* чине четири поглавља: „Фантастика и мит”, „Фантастика на рубу”, „Искорак фантастике” и „Тријумф фантастике”. Структура научне студије Драгане Бошковић најјасније показује опсег њеног интересовања за тему фантастике у књижевности, која, сложили бисмо се са ауторком, сигурно није довољно истражена. Из ње се јасно види да је ауторка посебно научно занимање показала за фантастику у српској књижевности, с освртом на неке мотиве који припадају домену светске литературе (Брем Стокер, *Дракула*).

Истраживање фантастике Драгана Бошковић започиње поглављем „Фантастика и мит”, у којем већ у наслову указује да је мит као фантастична прича њена основна преокупација. Бавећи се темом мита ауторка полази од усмене књижевности, и то, кроз слику симболике биљака у песми *Смрт Омера и Мериме*, показујући тиме распрострањеност мотива биљака које имају изразито магична својства. У компаративној анализи ове баладе са бугарским баладама из круга песама са мотивом смрти растављених/састављених љубавника евидентно је да су биљке имале веома важну улогу у животу традиционалне заједнице. Ауторка показује да биљке прате човека од рођења до смрти, а у бугарским баладама сачуван је и „мотив претварања у биљке”, што евидентно упућује на њихову старост која чува митску слику света. Анализирајући песму *Смрт Омера и Мериме* Драгана Бошковић проналази везу између мита и баладе, указујући на аналогiju њихових расплета, која доводи до успостављања нарушене хармонизације животног циклуса. У биљкама, које према веровањима и предањима имају магијске моћи и које у различитим обредима бивају употребљаване, ауторка проналази

<sup>1</sup> Тања Поповић, *Речник књижевних ѿермина*, Логос Арт, Београд 2007, 210–213.

начине за успостављање „поновне космизације света”, која је у баладама обавезно нарушена услед неког оглушења о обред или обичај. Непоштовање обреда/ритуала обавезно доводи до трагичног расанка заљубљених, а на крају и до њихове смрти. Биљке које имају фантастичне моћи у ритуалима, у ствари, индиректно симболизују саједињење несуђених љубавника. Тако, *бор* симболизује бесмртност душе и вечност, *јавор* који израста на гробу момка симболизује смрт, јер се од њега праве мртвачки сандуци, док је *јела* која израста на гробу девојке према веровањима станиште вила, што такође указује на оностраност. Отуда произлази и недвосмислена веза између мита и биљака које због својих антрополопских моћи улазе у домен фантастичног.

Фантастичне моћи има и глог, о чему Д. Бошковић пише у тексту „Амалгам Књижевности: између мита и историје – вампир и гроф Дракула”. У овом тексту ауторка се дотиче митске представе о вампиру, наглашавајући колико је преобликовање овог мотива у роману *Дракула* Брема Стокера допринело његовој популарности у другим културама, али и уметностима.<sup>2</sup> Бавећи се темом вампира, Д. Бошковић полази од веровања због чега мртава постаје вампир. Вампир може постати покојник над којим се посмртни обред није у потпуности реализовао, затим онај ко је насилно умро, извршио самоубиство и сл. Ова веровања, наглашава ауторка, присутна су пре свега у словенској култури, али су и општепозната. Она посебно истиче она веровања према којима душе злогника и великих грешника не могу да нађу смирај у другом свету, међу мртвима, те се враћају и узнемиравају живе, показујући оправданост оваквог веровања кроз историјске чињенице о влашком владару Владу Цепешу (Дракули).

Фантастичне мотиве Драгана Бошковић налази и у делу *Роморанка* Ђорђа Марковића Кодера. Ауторка указује на дубоку везу Кодеровог спева и усмене традиције, што је и иначе одлика песника романтичара. Фантастику у Кодеровом спеву ауторка истражује у језику који обилује бајалицама, басмама и врачањима, затим у фолклору (мотив виле), те у присуству мотива биљака (девесиње) и животиња, чија симболика јасно упућује на онострано, магично и фантастично. Драгана Бошковић проналази да је мотив жене као сакралног и митског бића од посебног значаја за Кодеров спев, да је, верујемо, иновативан, с обзиром на то да су спевови најчешће певани у славу мушкараца, а Кодер је новим односом према жени у својој поезији ударио нове темеље перцепције жене у књижевности.

У тексту „Максим Црнојевић: историја, балада, драма” ауторка у Костићевој драмској обради усмене баладе указује нарочито на то да

---

<sup>2</sup> Први филм *Дракула* снимљен је још 1931. године по истоименом, већ поменутом роману.

песник својим ствралачким умећем домаштава дешавања којих у песми нема, те се из тог разлога и ово компаративно тумачење може схватити као читање фантастичних мотива у српској књижевности. Првој целини припада и текст „Митско и архетипско у роману *На Дрини ћуприја*”, у којем ауторка превасходно обрађује мотив жртве и њеног узидавања у грађевину, познат и ранијим културама. Поред тога, она се дотиче и мотива о уклетој лепоти, мотива ђавоље кушње и других, показујући овим колико је фантастичних елемената уткано у Андрићеву прозу.

Друга целина, „Фантастика на рубу”, садржи три текста у којима Драгана Бошковић разматра присуство фантастичних мотива у делу Јелене Димитријевић, Светолика Ранковића и Радоја Домановића. У приповеци Јелене Димитријевић *Ђул-Марикина ђрикажња* ауторка се осврће на магијско дејство које ружа има у обредима и у бајањима, па се, ако се погреша током обредног процеса, позитивно магијско дејство руже може претворити у негативно, што доводи до трагичних исхода. Анализирајући Домановићево дело, ауторка истиче како се у његовим сатирама чудесним збивањима и појавама нико не чуди, већ оне бивају прихваћене као истините и реалне у времену и простору где се појављују. Тако ауторка указује да се појави Марка Краљевића по други пут међу Србима нико не чуди, те да су сасвим уобичајена бајковита путовања у непознате земље у које су смештени приповедачи – сведоци друштвенополитичких прилика. У овом поглављу налази се и текст о роману *Горски цар*, у којем ауторка разматра особености књижевноуметничког стила Светолика Ранковића, с посебним освртом на тему психолошког стања злочинца, указујући на везе са светском литературом, пре свега руском.

Трећа целина, „Искорак фантастике”, садржи четири текста: „Експресионистички топос лудила”, „Поступак карневализације у роману *Херој на мајарцу* Миодрага Булатовића”, „Кап туђе крви” и „Фантастика и онирика у прози Станислава Винавера”. У првом тексту, „Експресионистички топос лудила”, Драгана Бошковић се бави темом лудила у српској књижевности 20. века, што је започела у тексту о С. Ранковићу бавећи се мотивом психичког поремећаја злочиначког ума. Кроз сажет преглед ауторка показује присуство мотива лудила још од књижевних остварења Саве Мркаља, преко Јована Стерије Поповића, Јована Јовановића Змаја, до Симе Матавуља, Вељка Петровића, Владислава Петковића Диса, Симе Пандуровића и др. Плодотворно интересовање за мотиве лудила, маничности па и параноје ауторка показује у компаративној анализи романа тројице писаца: Драгише Васића (*Црвене мајле*), Александра Илића (*Глувне чини*) и Сенише Кордића (*Необичан свей*). У подвојености ума главних ликова, у сукобима са сопственим унутарњим бићем, ауторка уочава одвајање из реалности и улазак у онострано и заумно.

Проза Миодрага Булатовића отвара свет изобличених ликова чија се судбина разобличава кроз поступак карневализације. „Слободним маштањем”, како каже Бахтин, један реалистичан, озбиљан свет добија ново рухо заогрнуто фантазмагоријама, захваљујући којима добија и нова значења. Отуда подругљив наслов *Херој на мајарцу* експлицитно наговештава гротескни па и скандалозни садржај романа, који је уједно испуњен низом фантастичних и гротескних слика, попут слике шпијуна којем уво од сталног прислушкивања почиње да расте.

У тексту „Фантастика и онирика у прози Станислава Винавера” ауторка истиче пишчев поступак који увођењем фантастичних мотива пружа читаоцу прилику да другачије доживи приче из давне прошлости („Прометеј”, „Пенелопе”, „Ниобе”, „Прича о прекрасном Јосифу” и др.), да им да нова значења и тумачења. Д. Бошковић показује да Винавер залази и у сфере ониричког својим причама „Смрт мог пријатеља”, „Жеља” и „Али се ништа нарочито није догодило”, па, анализирајући их, показује колико је Винавер допринео властитом стваралаштву и српској књижевности увођењем фантастике у тематске оквири свог дела.

Завршна целина, „Тријумф фантастике”, садржи само један текст, „Ко је био први: почеци научнофантастичне књижевности”, којим ауторка даје омаж почецима научнофантастичне књижевности. С обзиром на то да је цела студија превасходно базирана на компаративном изучавању фантастике у српској књижевности, и овај научни текст садржи неке одговоре на питање где је и када започела да се ствара научнофантастична књижевност. Драгана Бошковић овом питању прилази кроз анализу дела двојице књижевника, Х. Џ. Велса и његовог романа *Времејлов* (1895) и драмског дела Драгутина Илића *После милијон година* (1889). Разматрајући ова дела у контексту досадашњих истраживања, ауторка показује да је Илић шест година пре Велса написао и објавио дело које у том тренутку, од савременика, није било препознато као научна фантастика. Ауторка показује колико заједничких особина имају оба дела (неистражени предели, друге планете и сл.) чиме, а с обзиром на годину објављивања драме, доказује да Илићево дело представља зачетак научнофантастичне књижевности у српској књижевности и шире.

Значај монографије Драгане Бошковић огледа се у широком дијапазону фантастичних мотива које ауторка препознаје још у митовима, а касније и у делима аутора из епоха романтизма, реализма, као и код најистакнутијих српских прозаиста 20. века. Отуда се ауторкина интересовања везују не само за усмено предање и фолклористику већ и за савремене и модерне теме и књижевне поступке у којима проналази одјеке фантастике, заумности, чудесности и необичности. Текстови који чине ову научну студију настали су као синтеза проницљивог аналитичког уочавања фантастичних мотива у разнородним делима и жанрови-

ма и широко захваћених књижевнотеоријских знања. Овим спојем наша култура је добила важну књигу која данас и у будућности може бити драгоцен путоказ тумачима и читаоцима за упознавање токова фантастичне књижевности на јужнословенским просторима.

Др Елма И. ХАЛИЛОВИЋ  
Државни универзитет у Новом Пазару  
Департман за филолошке науке  
Српска књижевност и језик  
elmahalilovic19@yahoo.com

## МАЈКА КАО НЕПРИЈАТЕЉИЦА: ПСИХОЛОШКА ДРАМА И АУТОБИОГРАФСКА ОСНОВА РОМАНА ИРЕНЕ НЕМИРОВСКИ

Ирена Немировски, *Непријатељица*, превела с француског Катарина Ћирић Петровић, Академска књига, Нови Сад 2025

Романом *Непријатељица* (*L'Ennemie*, 1928), који је Ирена Немировски<sup>1</sup> објавила под псеудонимом Пјер Нерџ, ауторка је већ на самом почетку књижевне каријере показала способност да споји дисциплиновану и јасну композицију текста са немилосрдним разоткривањем унутрашњих психолошких истина. Контекст настанка овог дела нераскидиво је везан за париске *Луге њодине* међуратног периода, променљиве моралне хоризонте тадашње елите и руско-емигрантско залеђе саме списатељице. Управо та трострука перспектива одређује тон романа и његову унутрашњу напетост, јер се испод спољашње раскоши монденских престоничких ритуала открива мрачна студија породичних односа, трагедије, мржње и немоћи, у којој се преплићу лично искуство и биографско наслеђе ауторке.

Псеудоним, конструисан као анаграм ауторкиног имена, служио је да ублажи препознатљивост аутобиографских упоришта, фигуре мајке Фани, култа младости и стида због порекла. Тако *Непријатељица* постаје не само књижевно дело, већ и чин самоодбране, па и прикривене освете. Данашње читање, осветљено снажном ревалоризацијом ауторкиног

---

<sup>1</sup> Ирена Немировски (1903–1942), рођена у Кијеву у јеврејској породици банкара, након револуције емигрирала је у Француску, где је на Сорбони студирала књижевност. После доношења антијеврејских закона у вишијевској Француској депортована је у Аушвиц, где је умрла 1942. године. Постхумно објављена *Француска свијта* (*Suite française*) (2004) постала је књижевна сензација, освојила публику и обновила интересовање за њен опус. На српски су преведени романи: *Француска свијта*, *Животи Чехова*, *Случај Курилов*, *Давид Голдман* и *Непријатељица*.

опуса после постхумног тријумфа *Француске свиће* (2004),<sup>2</sup> потврђује да овај роман стоји као рани али потпуно зрео темељ поетике ове ауторке. У њему се на особен начин укрштају реалистичка нарација, оштрина израза и неуморно трагање за унутрашњим расцепима женског искуства, чинећи од *Нејријајтељице* дело које и данас зрачи снагом и актуелношћу.

Радња *Нејријајтељице* осветљава одрастање једанаестогодишње Габријеле Браганс у околностима подељеног дома између Париза и Бијарица. Породицу обележава одсуство родитељске бриге. Отац Леон, руски аристократа у егзилу, најпре је мобилисан у Првом светском рату, а потом одлази у Пољску да ради. Немоћан је и, рекли бисмо, неспособан да обезбеди топлу породичну средину. Мајка, Франсин, очаравајућа и друштвено амбициозна, присутна је само као друштвена фигура, никада као права мајка. Млађа сестра Мишет, стара свега шест година, страдала је у кући за време мајчиног изостанка. Дете је случајно просуло кључалу воду по себи, а Габријела ју је затекла на поду у тешком стању. Тај приказ, оштар и неподношљив, урезује се у њену свест као рана која никада не зацељује. Иако остатак породице убрзо заборавља Мишет, Габријела остаје једина чуварка сећања на сестру, претварајући тугу у морални и емотивни терет. Кућа, која би требало да буде огњиште, у овом се окружењу претвара у хладну сцену трагедије и кривице, у позорницу на којој се изводе ритуали без љубави. У таквом усамљеном свету Габријела улази у адолесценцију; кокетира, открива моћ погледа и тежину жудње. Међутим, искуство sazревања убрзо поприма трагичан обрт јер девојчица бива силована, што додатно потврђује разорну динамику детињства у коме су сигурност и нежност замењени насиљем, понижењем и прећутаним оптужбама. Након рата породица бележи привредни напредак захваљујући фабрици коју отац купује, али Франсин наставља расипнички, хедонистички живот, упуштајући се чак у аферу са рођаком Шарлом. Габријела одраста у окружењу лажног буржоаског сјаја и хладноће, све више осећајући растући бес према мајци. Прогоњена сличностима са Франсин и уплетена у породичне тајне, она осећа гађење и очај. У сцени на тераси, док мајка свира клавир, Габри нагло одлучује да скочи и тиме насилно и симболички прекида све породичне везе. Њена смрт је чин освете и ослобађања, последњи начин да пресече усуд који ју је везивао за мајку.

Ово дело, које можемо окарактерисати као роман који се бави тинејџерским бунтом и одрастањем, не задржава се притом на површном, натуралистичком опису породичног миљеа, већ прецизно сабира микроситуације понижења, зависти и тихе мржње између мајке и ћерке.

---

<sup>2</sup> Роман *Француска свића* Ирене Немировски, објављен постхумно 2004. године, доживео је изузетан успех: продат је у стотинама хиљада примерака, преведен на више од тридесет језика и овећан наградом Ренодо, први пут додељеном постхумно.



Тако се показује да у атмосфери емоционалне пустоши и ћутања сваки избор постаје погрешан, а свако сећање постаје неподношљив терет. Средиште романа је фигура мајке као „непријатељице”, што представља симболичну перверзију архетипа родитеља који старију ћерку види као супарницу и сметњу, уместо као биће коме је потребна заштита и љубав. Франсин опстаје у том свету кроз сталну потврду своје пожељности. Њен ерос постаје радно стање, друштвена валута и израз нарцистичке дисциплине. Габријела, с друге стране, осцилује између презира и чежње, између гнушања и потребе за признањем, што рађа токсичну дијалектику мржње и зависности. У том светлу, роман неретко проговара и кроз митолошки образац. Архетипски „Електра-момент” (ћерка која презире мајку због неверства оцу) овде није пуки кључ за тумачење, већ фигурација моралне трауме и повреде породичног реда која присиљава младу јунакињу да буде сведок онога што не сме да види и судија онога што не зна да пресуди. Роман ипак не демонизује Франсин до краја јер је старење и страх од времена обликују у трагичну фигуру, али ни таква трагедија не ослобађа је одговорности. Управо у том дијапазону између саосећања и пресуде наратив добија пуну психолошку напетост.

Из тог емоционалног чвора израста и мотив наслеђа, питање да ли ћерка, када одрасте, може избећи судбину да постане попут мајке. Тај мотив се огледа у низу ситних препознавања, у огледалу, у гестовима, у ситним лажима и прећутним прорачунима. Габријела гради свој идентитет и против мајке и кроз мајку. Сличност с њом истовремено је истина од које бежи и сенка која је неумољиво прати. Роман ту отвара трагичну перспективу херeditарног греха, не као метафизику крви већ као морални усуд једне породице.

Додатни слој текста чини двоструки културни идентитет породице Браганс, руско порекло уклопљено у оквире француског високог друштва, при чему се француски манири појављују као маска и амбиција, док изгнанство остаје тихи подтекст стида и чежње за припадањем. Текст ову двострукост не обрађује директно као засебну тему, али је дискретно уписује у сваку друштвену сцену, у манире, очекивања, ритуале балова и летовалишта. На тај начин породична драма добија шири оквир. Француска се, на површини, представља као да је заборавила рат, али у стварности остаје заробљена у властитим предрасудама и ригидним класним ритуалима.

Посебан слој приповедања односи се на третман женске сексуалности. Ирена Немировски јасно показује двоструке стандарде, да оно што се мушкарцима допушта као урођено и као темперамент женама се враћа као стигма и разлог за контролу. Франсин своју вредност мери способношћу завођења; Габријела пак у иницијацији доживљава амбивалентну моћ погледа, који јој дарује самосвест, али и онај поглед који прети насиљем. Роман алудира на тренутке када граница између при-



станка и принуде бледи, показујући како млада жена, покушавајући да овлада својом жељом као простором слободе, наилази на бруталност која је враћа у круг кривице и срамоте. Овако приказано искуство нема сензационалистички тон, изведено је наративно економично, кроз елипсе и померање фокализације, као низ „непријатних истина” иза којих нема реторичког уточишта. На том плану, супарништво мајке и ћерке постаје и борба за симболички капитал пожељности у патријархалном пољу у коме се женски живот мери старошћу и свечаним приликама.

Мотив усамљености прожима све јунаке романа и на тематском плану усидрује роман у егзистенцијалистичку ноту. Невидљиви зидови између укућана, хладне вечере, ритуали дома без топлине и ћерка која уточиште налази у читању. Отац је ту пример благог али немоћног присуства, које се, парадоксално, претвара у још једну одсутност; Франсин је пример друштвеног обиља које камуфлира унутрашњу празнину. Габријела тражи утеху у оцу, чак га моли да оду сами да живе у Ници. У таквим односима вечног одбијања роман не нуди никакав сентиментални излаз. Кућа постаје простор распршења, а не окупљања; породични идентитет низ прећутаних уговора, а не заједница. Насиље, најпре психолошко (понижење, игнорисање), а потом и физичко, избија као последица хроничне небриге и цинизма, а не као једини инцидент. Чак и Габријелино анонимно писмо којим разоткрива мајку представља симболичко насиље, језик на тај начин заузима место закона, а изговорена истина постаје пресуда.

У том кључу важно је ишчитати и метаниво нарације. Код Ирене Немировски писање постаје чин ослобађања. Ауторка претвара сведочење у нарацију, а нарацију у оружје, најпре псеудонимом којим штити приватност, али изнад свега ослобађа глас. Паралелизам између Габријелиног писма и ауторкиног геста објављивања наглашава да је језик једини расположиви закон у свету без поверења. Роман је у том смислу двострук, унутар приче раскринкава лаж и враћа меру, а изван приче представља ауторкин покушај да кроз фикцију изађе из зачараног круга међугенерациског понижења и да коначно успостави однос са својом мајком. Одатле осећај документарне аутентичности упркос литерарној конструкцији. Читалац у овом делу препознаје искреност приповедања која не тражи алиби.

Поетика романа прати његову амбицију. *Непријатности* не експериментише формом. Приповедање је остварено у трећем лицу, претежно из Габријелине перспективе, са линеарном, хронолошком композицијом. Овако класичан облик и сажет, економичан стил са ефектним дијалогима омогућавају да психолошка тензија дође до изражаја. Иронијски опис монденских ритуала, хаљина, балова, летовалишта, контрастира се са интимним, згуснутим приказима унутрашњих стања; управо та комбинација доноси хладну оштрину осуде. Дискретни мотиви попут

огледала (симбол страха од сличности), музике и плеса, или сећања на мртву сестру (стални подсетник на трагедију) утемељују семантичку мрежу романа. Франсин је била та која се упорно огледала, док је мала Габријела посматрала тај приказ и у њему учила о сопственој будућој сличности. Мајка је такође била та која је савршено свирала клавир, готово професионално, пред отменим друштвом, али није допуштала ћерки да дуго остане уз њу док свира, иако је девојчица обожавала музику. На тај начин огледало, музика и сећање на сестру обликују тро-струку симболику која везује страх, завођење и губитак у јединствену мрежу (породичног) значења.

На тај начин *Нејријаџељица* легитимно стоји уз дела међуратне француске прозе која су секла породичне конфликте и морално лицемерје. Због тога дело ове ауторке можемо повезати са Моријаком – јер с њим дели немилосрдност у разоткривању хришћанског буржоаског дома; са Колет – због разумевања женског искуства и протока времена; са Елзом Триоле – која је сличном оштрином сликала руске емигранте између два рата; па чак и са Монтерланом – због горке ироније иницијације младих девојака. Ипак, код Ирене Немировски иза сваког друштвеног приказа стоји породични лом, што обезбеђује специфичну дубину и препознатљив тон.

Место *Нејријаџељице* у опусу Ирене Немировски постаје јасно тек кроз њене касније текстове, нарочито романе *Бал* (*Le Bal*, 1930) и *Вино самоће* (*Vin de solitude*, 1935). У *Балу* се иста тема појављује у краћој и згуснутијој форми, обојена црним хумором, ћеркина освета поприма гротескне црте и завршава се самоспознајом. *Вино самоће* је готово отворена аутобиографија са панорамом која се протеже од Кијева до Париза, нудећи зрелији излаз из породичне трауме.<sup>3</sup> У том развоју *Нејријаџељица* остаје прва битка, онај најогољенији и најпробојнији литерарни удар, после кога наступа период поетске економије и моралног прочишћења.

И на крају, *Нејријаџељица* је композиционо сажет, али идејно и психолошки вишеслојан роман који се може читати и као интимна оптужница, и као универзална парабола о родитељском промашају. Истина овде не доноси хармонију, већ уводи одговорност. Управо због тога роман погађа и данас, не зато што је пука исповест или скандал, већ зато што остаје у потпуности књижевност. Дисциплина погледа и језика која показује како из наизглед малих, свакодневних гестова рађа се насиље, а из недостатка љубави израста трагедија. Његова актуелност потврђује се и у ширем књижевном контексту, јер теме породице, наслеђа и неисписаних страна унутрашњих односа нису пролазне, већ универзалне од

<sup>3</sup> Након Иренине депортације и смрти 1942. године, Фани Немировски (рођ. Левин) је покушала да се домогне наследства, занемаривши бригу о унукама.

античких трагедија до модерног романа. Чињеница да се француски *rentrée littéraire*<sup>4</sup> 2025. године управо фокусира на породичне тајне и међугенерациске ломове сведочи да Ирена Немировски није усамљена. У наредним годинама посматраћемо нове ауторе који, можда на сличан начин али кроз перспективу других генерација и у другачијим друштвеним контекстима, разрађују исте тамне тачке које нас у крајњој линији увек враћају на питање шта нас чини породицом и како, ако је то уопште могуће, изаћи из зачараног круга наслеђа.

Др Велимир Д. МЛАДЕНОВИЋ

Истраживач

Западни Универзитет Темишвар, Румунија

(Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie)

velimir.mladenovic@e-uvt.ro

---

<sup>4</sup> *Rentrée littéraire* је устаљени француски израз који означава период касног лета и ране јесени (отприлике од средине августа до октобра/новембра), када на тржиште излази изузетно велики број нових наслова романа, есеја и збирки прича. То је догађај од великог значаја за издаваче, књижевне критичаре и награде, јер се тада обликује канон текуће године и одређују кључне књижевне тенденције. Према подацима за *rentrée littéraire* 2025. године, објављено је укупно 484 романа, од чега 344 на француском језику (међу њима 73 првенца), док 140 наслова чине преводи са других језика.

НАТАЛИЈА АЗАРОВА, рођена 1956. у Москви, Русија. Песникиња, лингвиста, доктор филолошких наука, аутор више песничких и научних књига о поезији, преводилац, покретач више часописа, међу последњим и билингвалног часописа *Превод*. Зналац великог броја језика, научни саветник Института за лингвистику РАН, организатор научног семинара „Језик филозофије”, руководилац Центра за проучавање светске поезије. Приредила је више антологија кинеске и хиспаноамеричке поезије. Њени стихови су превођени енглески, шпански, кинески, француски, немачки, холандски, шведски, летонски, чувашки, пољски, румунски, српски, словеначки, македонски. Бави се филозофијом језика, узајамним утицајима поезије и филозофије, интермедијалним односом различитих визуелних уметности и поезије. Овде дајемо превод поема „Литургија” и „Револуција” из збирке *Револуција и групе њојме*, 2019. (К. И.)

БОЈАНА АНТОНИЋ, рођена 1991. у Београду. Завршила је основне и мастер студије српске књижевности на Катедри за српску књижевност Филолошког факултета Универзитета у Београду, где тренутно похађа докторске академске студије. Запослена је у Библиотеци Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима Филолошког факултета Универзитета у Београду. Њено поље интересовања су књижевност од ренесансе до рационализма и српска књижевност 19. века.

ТАМАРА БАБИЋ, рођена 2000. у Београду. Студент је мастер студија српске књижевности на Филолошком факултету у Београду. Бави се српском и словенском средњовековном књижевношћу, књижевном историјом, филозофијом и херменеутиком. Током студија добила је неколико награда за научноистраживачки рад. Пише студије и есеје, објављује у периодици.

ТЕОДОРА БЕЛИЋ, рођена 1999. у Новом Саду. Завршила је основне студије словачког језика и књижевности на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду, где је тренутно на мастер студијама из комуникологије и медија. Радила је као менаџер локализације превода

(2024). Преводи са словачког и на словачки. Разговоре и текстове објављивала у књижевним часописима на српском и словачком језику.

МИЛАН ГРОМОВИЋ, рођен 1988. у Чачку. Докторирао је 2022. године темом „Византијске теме и мотиви у српској поезији друге половине 20. века: Милорад Павић, Иван В. Лалић, Милосав Тешић, Слободан Костић” на Филозофском факултету у Новом Саду, где ради као научни сарадник на Одсеку за српску књижевност. Пише поезију, прозу, есеје и књижевну критику. Књига песама: *Сћирала*, 2020. Књиге научних есеја и огледа: *Зайиси из сћуденїтскої дома – йрема есејима о књижевностїи*, 2014; *Плаво йрозорје – оїлеги о византиїјској духовностїи и сродним асїектїиима срїпскої йеснищїїва ХХ века*, 2023; *Рацке очи срїпске књижевностїи – средњовековна есїейїїка у срїпској књижевностїи ХІХ и ХХ века*, 2025. Приредио више књига.

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 Месуја*, 2019; *Spina mundi*, 2024.

КОРНЕЛИЈА ИЧИН, рођена 1964. у Београду. Професор је руске књижевности на Универзитету у Београду, члан Академије заума, почасни научни саветник Европског универзитета у Санкт Петербургу, научни саветник Музеја обериута у Санкт Петербургу, добитник Награде „Андреј Бели” за изузетне заслуге у руској књижевности и медаље „Николај Фјодоров” за допринос у проучавању руске мисли и културе. Од 2013. главни је уредник *Зборника Маїїице срїпске за слависїїку*. Књиге: *Циклус „Плава звезда” Николаја Гумїїова*, 1997; *Етїуды о русской литературе*, 2000; *Драмско сїїваралащїїво Лава Лунца*, 2002; *Элегические раскопки* (коаутор М. Јовановић), 2005; *Поэтика изгнания: Овидий и русская поэзия*, 2007; *Лев Лунц, брат-скоморох*, 2011; *Авангардный взрыв: 22 статьи о русском авангарде*, 2016; *Бука руске аванїарде*, 2022; *Мерцающие миры Александра Введенского*, 2023. Приредила је више од 30 међународних научних зборника на руском језику посвећених руској филозофији, авангарди и концептуалној уметности. Дешифровала, приредила и објавила рукописе руских емиграната Јевгенија Ањичкова и Сергеја Смирнова, као и заборављеног руског песника Јурија Дегена. Објављује радове у часописима *Новое литературное обозрение*, *Russian Literature (Slavic Literatures)*, *Bonposы философии*, *Quaestio Rossica*, *Wiener Slawistischer Almanach*, *Europa Orientalis*, *Russica Romana*, *Toronto Slavic Quarterly*, *Slavic Almanac* и др.

МИЛИЦА ЈЕФТИМИЈЕВИЋ ЛИЛИЋ, рођена 1953. у Ловцу код Косовске Митровице. Пише поезију, прозу, приче за децу, есеје и књижевну критику. Књиге песама: *Мрак, избављење*, 1995; *Хибернација*, 1998; *Путопис коже*, 2003; *Чарање*, 2007; *Одвijaње свијка – сабрane и нове ђесме*, 2009; *Мистиерија љубави* (избор), 2011; *Жубор ума / Il gorgoglio della mente* (двојезично, на српском и италијанском), 2012; *Тејоважа ума*, 2012; *Мозаикoи на создaиeлoи* (на македонском), 2012; *Das Mysterium der Liebe* (избор на немачком), 2012; *По мери митa*, 2014; *Партиенон звездама зиган*, 2015; *Şehrezat'in yeni dansi – seçilmiş şiirler* (на турском), 2016; *Посланице Одисеју*, 2017; *О Косову oиeи* (и нове ђесме), 2019; *Когирaнo знaње*, 2021; *Моје најљубавније (cиo ђесaмa o љубaви)*, 2022. Књиге приповедака: *Сиже случаја*, 2002; *Очи у очи са судбином*, 2015; *Нејрегвиђен сусрeи*, 2016; *Скривено у cјају oчију*, 2019. Књиге критика, есеја, огледа и приказа: *Пoeиикa cлуђиње*, 2004; *Еиicиeмoлoцкa ocвeиђaвaњa*, 2007; *Еiзaкђиноciи ђaјиe – ђoниpaњa у ђoeзију*, 2011; *Пoниpaњa (у ђpозни ђиeкciи)*, 2015; *Лoicнo ђpеобиље cвeиa*, 2021. Приредила више књига.

ТОМИСЛАВ ЈОВАНОВИЋ, рођен 1949. у Београду. Филолошки факултет (Групу за српскохрватски језик и југословенску књижевност) завршио 1973. године. Магистрирао је 1977. радом „Текстолошка и стилска анализа књижевних дела о светом кнезу Стефану Штиљановићу”, а докторску дисертацију „Књижевно дело патријарха Пајсија” одбранио 1991. године. Од 2005. је редовни професор на Филолошком факултету у Београду. Гостовао са предавањима на многим универзитетима. Бави се старом српском књижевношћу. Приредио, превео и написао предговоре и поговоре за више хрестоматија, житија, типика, апокрифа и средњовековних записа, и објавио мноштво научних радова у стручној периодици.

АЛЕКСАНДАР Б. ЛАКОВИЋ, рођен 1955. у Пећи. Пише поезију, прозу, есеје, студије и књижевну критику. Књиге песама: *Ноћи*, 1992; *Засега*, 1994; *Повраћак у Хиландар*, 1996; *Дрво cлeиoи ђаврaнa*, 1997; *Док нам кров ђpокицђавa*, 1999; *Ко да нам вpaии лицa ycиуии изђубљeнa* (избор), 2004; *Heђeиц у ђeсмy*, 2011; *Силазак aнђeлa – ђoкocовски циклyс*, 2015; *Ко да нам вpaии лицa ycиуии изђубљeнa* (избор и нове песме), 2015; *Гласови неба ђoд зeмљoм*, 2016; *Хиландар, ђoвpaићaк у ceбe*, 2020; *Слoвo o рeчимa*, 2022; *Оiлeди из ђoeиикe*, 2023. Роман: *Кaд куђе нисмo зaкђyчaвaли*, 2017. Студије и есеји: *Од ђoиeмa до cpoдникa: миђиoлoцки cвeиђ Словeнa у срђскoј књижeвнocии*, 2000; *Хиландарски ђуђиoиicи*, 2002; *Токови ван ђoкoвa – aуђиeиицни ђeснички ђocиуици у cвpeмeнoј срђскoј ђoeзији*, 2004; *Јeзикoиђвopци – ђoиђоризaм у срђскoј ђoeзији*, 2006; *Дневник рeчи – eсeји и ђpикaзи срђске ђeсничкe ђpодуцкије 2006–2007*, 2008; *Дневник ђлaсoвa – eсeји и ђpикaзи срђске ђeсничкe ђpодуцкије 2008–*

2009, 2011; *Ђорђе Марковић Когер – језик и мит*, 2013; *Дневник стихова – есеји и прикази српске песничке продукције 2010–2012*, 2014; *Дневник песама – прикази и есеји српске песничке продукције 2013–2015*, 2016; *Речи у сенци – оједи о пређућаној српској поезији завршне прећине двадесетих и почетка двадесетих века*, 2018; *Хиландар и Света Гора, између мита и историје – њиховис у слици и речи*, 2018; *Поетички тејтрајих – њихике песника рођених између 1956. и 1965. године*, 2020; *Пева „Кућа поред њих“ – оједи о крајјевачком књижевном стваралачиву*, 2023; *Историја српске поезије Косова и Метохије: 1951–2022, 2024.*

ЈАНА МИЦЕНКОВА (JANA MICENKOVÁ) рођена 1980. у Кошицама, Словачка, режисерка, сценаристкиња, драматуршкиња. Словачки језик и књижевност завршила је у Прешову, а на FAMU у Прагу дипломирала на Одсеку сценаристике и драматургије. У Прагу је 2013. године покренула независни позоришни ансамбл Nekroteatro ([www.nekroteatro.cz](http://www.nekroteatro.cz)), у ком до данас ради као драматуршкиња и режисерка. За свој позоришни комад *Nekrogames* добила је Награду словачког литерарног фонда за најбољи драмски текст 2013, као и награду за младе драмске писце VEJK AP 2012. Истоимена кратка прича награђена је на конкурс за кратку причу 2012. године (*Poviedka* 2012). За текст новеле *Најкрајше року* (*Најлепше године*) добила је награду жирија на књижевном конкурс DEBUT 2012. Свој књижевни деби, збирку кратких прича, објавила је под називом *Слајки живој* и та збирка нашла се међу десет најбољих у конкуренцији за чувену словачку књижевну награду Anasoft litera 2018. Објавила је и роман *Крв је само вода* (2021). Снимила је четири краткометражна филма, а тренутно ради на сценарију свог дебитантског дугометражног филма под називом *Вабиче*. (Т. Б.)

ВЕЛИМИР МЛАДЕНОВИЋ, рођен 1989. у Смедереву. Завршио је основне, мастер и докторске студије француског језика и књижевности на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду и 2022. године одбранио дисертацију „Ратови Елзе Триоле: романи, новеле, чланци (1945–1957)”. Области интересовања су му француска књижевност XIX и XX века, рат у књижевности, савремена француска књижевност. Објавио је драмски текст *Друђи поред мене*, 2014. и био уредник збирке прича посвећене стогодишњици Великог рата *Приче бола и њоноса*, 2014.

ИВАН НЕГРИШОРАЦ, рођен 1956. у Трстенику. Пише поезију, прозу, драме, студије и књижевну критику. Од 2005. до 2012. године био је главни и одговорни уредник *Летовиса Матице српске*, а од априла 2012. је председник Матице српске. Од краја 2021. је инострани члан АНУРС. Књиге песама: *Трула јабука*, 1981; *Ракљар. Желудац*, 1983; *Земљовис*, 1986; *Тојло, хладно*, 1990; *Абракадабра*, 1990; *Хой*, 1993; *Везници*,







и босиљак, 1988; Косовски рв, 1989; Српски ђуџи, 1990; Гарез и суза, 1991; Србија у Грчкој, 1995; Фрушка звона, 1997; Живи ђирај, 1998; Запад над Србијом, 1998; Плави ђуџир, 1999; Камена таблица, 2000; Светљачник, 2000; Свеџли вилајет, 2000; Виноградац, 2001; Бели монах, 2001; То сам ја (песме за децу), 2001; Тројине, 2002; Човечац, 2003; Земни ђлач, 2003; Дан у слову, 2003; Знам човека, 2003; Плави уздах, 2005; Лирски бокор, 2007; Добро јуџро, јуџро, 2007; Азбучно ђеро, 2007; Мој Нови Сад, 2008; Јесења сеџва, 2010; Јаук васељене, 2012; Слово је моја кућа, 2014; Бројанице, 2015; Сабирак, 2016; Надзорник, 2017; Знам човечицу, 2018; Зимска жеџва, 2019; Дочек аџокалиџе, 2020; Робџи у ђољу, 2020; Српске ђешковиџице, 2020; Ја – лирска живџиџица: 1938–2023, 2024. Објавио Изабране ђесме у десет књига, са шест аутобиографских. Приредио тридесет пет тематских антологија и зборника.

**БОРЋЕ СИМИЋ**, рођен 1998. у Лозници. Завршио је основне и мастер студије на Факултету примењених уметности у Београду, на одсеку Примењено сликарство. Тренутно је докторанд Факултета примењених уметности, у оквиру студијског програма примењена уметност и дизајн. Од 2023. године ангажован је на предмету Акт на Факултету примењених уметности, са звањем истраживач-приправник. Од 2018. активно излаже на групним изложбама и учествује на ликовним фестивалима и колонијама у земљи и иностранству.

БОШКО СУВАЏИЋ, рођен 1965. у Драгињу код Шапца. Докторирао је на Филолошком факултету Универзитета у Београду, где предаје као редовни професор. Бави се народном књижевношћу, пише поезију, есеје, студије, драме и уџбенике, преводи с бугарског. Књиге песама: *Пућ крућа*, 1997; *Харманлија*, 2002; *Сонети. Вајре*, 2014; *Anima viva*, 2016; *Најрави ваздух*, изабране и нове песме, 2018; *Ко може да те сјречи*, 2021; *Умети Боја / Посићати Боја*, 2022. Књига изабраних драма: *Перијеорион*, 2015. Монографије: *Јунаци и маске – ѿумачења срјске усмене ејике*, 2005; *Иларион Руварац и народна књижевност*, 2007; *Певач и ѿрадиција*, 2010; *Дновиде воде – фолклорни елементи у срјској књижевности*, 2012; *Орао се вијаше: ѿредуковски зајиси срјске усмене ѿеозије*, 2014; *Књиа о Вуку*, 2018; *Како ујокојићи ијру*, 2018; *Кључ од Косова*, 2021; *Токови савремене срјске драме*, 2022; *Сунце сија – фолклорни и мијски обрасци у ѿеозији Десанке Максимовић*, 2023. Приредио више књига.

ВИТОМИР ГЕОФИЛОВИЋ, рођен 1943. у Врчину код Београда. Пише поезију, прозу, есеје, афоризме и књижевну критику. Књига песама: *Сунце изнујтра*, 1991. Књиге афоризама: *Доле црни ђењак*, 1978; *Примери ојџимизма*, 1989; *Државни циркус*, 1989; *Срби и осџајак свеџа*, 2006; *Орвел неће ђрођи*, 2008; *Од јуче до мало сујџа*, 2023; *Још мало*

ѿа саг ће, 2023. Књиге есеја: *Хиѿерборејци на Сумаѿри*, 2002; *Есеји – о афоризмима, о романима, о ѿесмама*, 2017; *Књижевни есеји*, 2020; *Од Змаја до наших дана*, 2022; *Поеѿика афоризма*, 2023. Књига приповедака: *Како сам усрећио сѿо жена*, 2025. Саставио више антологија.

МИРОЉУБ ТОДОРОВИЋ, рођен 1940. у Скопљу, Северна Македонија. Оснивач је и теоретичар сигнализма, српског (југословенског) неоавангардног стваралачког покрета и уредник Интернационалне ревије *Сиѿнал*. Пише поезију, есеје, дневничку и епистоларну прозу и бави се мултимедијалном уметношћу. Књиге поезије: *Планеѿа*, 1965; *Сиѿнал*, 1970; *Киберѿо*, 1970; *Пуѿиовање у Звездалију*, 1971; *Свиња је одличан ѿливач*, 1971; *Сиѿеѿениѿиѿе*, 1971; *Поклон-ѿакеѿи*, 1972; *Наравно млеко ѿламен ѿчела*, 1972; *Тридесет сиѿналистѿичких ѿесама*, 1973; *Гејак ѿланца ѿуљарке*, 1974; *Телезур за ѿракање*, 1977; *Инсекѿи на слеѿоочници*, 1978; *Аѿѿол*, 1980; *Textum*, 1981; *Чорба од мозѿа*, 1982; *Chinese erotism*, 1983; *Nokaut*, 1984; *Дан на девичњаку*, 1985; *Заћуѿим језа језик језѿро*, 1986; *Поново узјахујем Росинанѿа* (избор), 1987; *Белоуѿка ѿѿије киѿнициу*, 1988; *Soupe de cerveau dans l' Europe de l' Est*, 1988; *Видов дан*, 1989; *Рагосно рже Рзав*, 1990; *Трн му црвен и црн*, 1991; *Амбасагорска кибла*, 1991; *Сремски ѿеваѿ*, 1991; *Диѿцем. Говорим*, 1992; *Румен ѿуѿиѿер киѿу ѿреѿирчава*, 1994; *Сиѿриѿѿиз*, 1994; *Девичанска Визанѿија*, 1994; *Гласна ѿаѿалинка*, 1994; *Исѿљувак олује*, 1995; *У цара Тројана козје уѿи*, 1995; *Смрдибуба*, 1997; *Звездана мисѿирија*, 1998; *Елекѿирична сиѿолица*, 1998; *Реѿеѿи за заѿаљење јеѿре*, 1999; *Азурни сан*, 2000; *Пуцањ у ѿовно*, 2001; *Гори ѿовор*, 2002; *Фонѿи и груѿе ѿесме*, 2005; *Плави веѿар*, 2006; *Паралелни свеѿови*, 2006; *Рана, реч и ѿесма* (коаутор Д. Богојевић), 2007; *Злаѿно руно*, 2007; *Свиња је одличан ѿливач и груѿе ѿесме*, 2009; *Љубавник неѿѿѿде*, 2009; *Глад за неѿѿѿворљивим*, 2010; *Киборѿ*, 2013; *Пандорина куѿија*, 2015; *Ловац маѿновења* (избор и нове), 2015; *Из ока сновидећеѿ* (избор), 2018; *Изабране ѿесме Мирољуба Тодоровића (1959–2015)*, 2024. Књиге прозе: *Тек ѿѿѿо сам ѿѿѿорила ѿѿију*, 2000; *Доѿеѿало ми у уво*, 2005; *Прозор*, 2006; *Шаѿро ѿриче*, 2007; *Лај ми на ѿон*, 2007; *Шокинѿ-блѿ*, 2007; *Киснем у кокоѿиѿију*, 2008; *Боли ме блајбинѿер*, 2009; *Торба од врбовѿѿ ѿрућа*, 2010; *Чаробна ламѿа*, 2018; *Иѿѿака – краѿке ѿриче, снови, нађене ѿриче и слике ѿриче*, 2020; *Гајба за клебеѿане (ѿѿѿро роман у 277 жвака и 71 слику)*, 2023. Књиге есеја, студија, полемика и интервјуа: *Сиѿнализам*, 1979; *Шѿѿеѿ за ѿуминдере*, 1984; *Певци са Бајлон-сквера*, 1986; *Дневник аванѿарде*, 1990; *Ослобођени језик*, 1992; *Иѿра и имаѿинаѿија*, 1993; *Хаос и Космос*, 1994; *Ка извору сиѿвари*, 1995; *Планеѿарна куѿѿура*, 1995; *Жеђ ѿрамаѿѿолоѿије*, 1996; *Signalism Yugoslav creative movement*, 1998; *Miscellaneae*, 2000; *Поеѿика сиѿнализма*, 2003; *Токови неоаванѿарде*, 2004; *Језик и неѿзреѿиво*, 2011; *Дневник сиѿнализма (1979–1983)*, 2011; *Време неоаванѿарде*, 2012; *Сиѿварносѿи и уѿѿѿија – расѿѿѿи неоаванѿарде*, 2013; *Просѿѿо-*

ри сѣнализма, 2014; *Nemo propheta in patria* – ѿлемике, 2014; *Извори сѣнализма – иѿиѣреѿуи*, 2018; *Дневник сѣнализма (1984–1989)*, 2019. Приредио више антологија и зборника.

МАРКО ТОШОВИЋ, рођен 1989. у Сарајеву, БиХ. Бави се модерном, међуратном и савременом српском књижевношћу, посебно Пекићем и Андрићем, пише критичке приказе, есеје и хумористичку прозу и поезију, објављује у периодици.

АЛЕКСАНДАР ЋУКОВИЋ, рођен 1991. у Никшићу, Црна Гора. Основне, специјалистичке и магистарске студије завршио на Факултету политичких наука у Подгорици. Тренутно је докторанд филозофије на Филозофском факултету у Никшићу. Пише прозу, поезију, есејистику и књижевну критику. Књиге прича: *Сјоредни ѿоредак*, 2012; *Кад скидају крила*, 2018; *Писац у куйаѿилу*, 2019. Роман: *Омча*, 2013. Интервјуи: *Конѿѿуре хоризонѿиа*, 2015. Монографија: *Вријеме ријечи: Удружење књижевника Црне Горе од 1946. до 2020. ѿдине* (коауторка Милица Краљ), 2020. Књига поезије: *Херосѿраѿов асисѿенѿи*, 2021. Књиге критика: *Случај Даноноћник: један намјерни (у)ѿаг у заѿисе Мира Вуксановића*, 2022; *Челебић: искусѿво и ѿјесниѿѿиво (Евроѿски оквир црноѿорске књижевносѿи)*, 2022. Књига есеја: *Терор разоноде*, 2024.

КОНСТАНТИН ФИЛИПОВИЋ, рођен 2003. у Ваљеву. Студира упоредо компаративну књижевност и англистику на Филозофском факултету у Новом Саду. Главна интересовања су му из области уметности, религије, историје идеја и сензибилитета итд. Књиге песама: *Песме*, 2022; *Пијавице*, 2022.

ЕЛМА ХАЛИЛОВИЋ, рођена 1978. у Новом Пазару. Пише књижевну критику, студије и есеје. Бави се фолклористиком јужнословенских народа и савременом књижевношћу. Објављене студије: *Слеѿа Живана*, 2010; *Заѿонетѿке* (у коауторству са Енесом Халиловићем), 2015; *Фолклорна збирка Хусеина Дердемеза* (у коауторству са Љиљаном Пешикан-Љуштановић), 2023.

МЛАДЕН ШУКАЛО, рођен 1952. у Бањалуци, БиХ. Теоретичар књижевности, професор на Филолошком факултету у Бањалуци. Пише прозу, студије, књижевну критику и огледе и преводи с француског. Објављене књиге: *Народно ѿозориѿѿе Босанске Крајине 1930–1980* (коаутори П. Лазаревић, Ј. Лешић), 1980; *Оквири и оѿледала*, 1990; *Љубичасѿи ореол Данила Киѿа*, 1999; *Одмрзавање језика – ѿоеѿѿика сѿѿраносѿи у вјелу Миодраѿа Булаѿовића*, 2002; *Пукоѿѿина сѿѿварноѿ – одмрзавање језика, нуѿѿо*, 2003; *Ђавоѿи дукаѿ – о Иви Андрићу*, 2006; *Облици и иска-*

зи, оїледи, 2007; *Портрети – из срїске књижевности у БиХ*, 2015; *Крхотине и друїе їриче*, 2016; *Кулїурни идентитет Кочићевих јунака*, 2018; *Велике илузије (їїривостї, їеаїїралностї, сїїраностї)*, 2020; *Криїички оїїклони*, 2020; *Образовни їарадокси – фраїментї, афоризми, цїїаїї, схолије*, 2021. Приредио више књига српских аутора.

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](mailto: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.<sup>1</sup>

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”.<sup>2</sup>

### 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

---

<sup>1</sup> Миодраг Павловић, *Есеји о српским ђесницима*, Просвета, Београд 2000, 129.

<sup>2</sup> 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](mailto: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