



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

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Покренут 1824. године

Уредници

Георгије Магарашевић (1824–1830), Јован Хацић (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 Хацић (1859–1869), Јован Бошковић (1870–1875), Антоније Хацић (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)

Уредничтво

СЕЛИМИР РАДУЛОВИЋ
(главни и одговорни уредник)

БОШКО СУВАЏИЋ
(уредник научних прилога)

МИЛЕНА КУЛИЋ, ЈЕЛЕНА МАРИЋЕВИЋ БАЛАЋ, НЕНАД ШАПОЊА

Секретар Уредничтва
СВЕТЛАНА МИЛАШИНОВИЋ

Лектор
МИРЈАНА КАРАНОВИЋ

Коректор
БРАНИСЛАВ КАРАНОВИЋ

Технички уредник
ВУКИЦА ТУЦАКОВ

Корице
АТИЛА КАПИТАЊ

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

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

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

Издаје: Матица српска

Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин
Штампа: САЈНОС, Нови Сад
Тираж: 750

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Год. 202

Јануар–фебруар 2026

Књ. 517, св. 1–2

САДРЖАЈ

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА

Верољуб Вукашиновић, <i>Жива вода</i>	5
Зоран Ђерић, <i>Две необјављене ђесме</i>	9
Милутин Ђуричковић, <i>Бејунци</i>	21
Тихомир Нешић, <i>Лаке ђриче о смрђи</i>	24
Драгица Стојановић, <i>Град</i>	30
Катажина Шведа, <i>Лейљиве ђругве</i>	34
Валериј Сдобњакoв, <i>Сан</i>	41

ЕСЕЈИ

Нина Стокић, „ <i>И ђако све Тоно, ђа Тоно</i> ” – осврђи на кулђурно ђређалацђиво Анђионија Тоне Хађића	45
Весна Гајић, „ <i>У ђисаној речи увек мора да има мнођо ђиђе</i> ” – хер-менеуђичка ођледађа о Плађионовој криђици ђисма	56
Јелена Јовановић Костић, <i>Пукођине смеа у „Времену смрђи” До-брице Ђосића и Фројдово ђумачеђе досеђке</i>	70
Вук Трнавац, <i>(Не)видђиво(сђи) имађинације: Бађлар и Мерло-Понђи и ђодрђка Хајдеђер и Дерида</i>	80

СВЕДОЧАНСТВА

Јован Делић, „ <i>Жалац ђубави и жалац смрђи</i> ”	104
Бошко Сувађић, <i>Моравска розеђа Верољуба Вукашиновића</i> . . .	120
Милена Кулић, <i>Лиричар и кођница времена: диђалођ са ђрадицђом и ђесничко ђамђење Верољуба Вукашиновића</i>	130

Милица Миленковић, <i>Дейињсїво и завичај у збирци ђесама жалац</i> <i>Верољуба Вукаџиновића</i>	138
Славко Гордић, <i>О ѓромискуиџейу ѓоејској и ѓрозној ѓовора</i> . . .	151
Дејан Милорадов, <i>Окућавање и захлебљење динарских колонисїа</i> <i>у књижи „Кућа и хлеб” Милана Миџића</i>	159

КРИТИКА

Марко Недић, <i>Пејар Пијановић о срјској кулїури од најсїаријих</i> <i>времена до краја 20. века</i> (Петар Пијановић, <i>Крајка исїор-</i> <i>ија срјске кулїуре</i>)	165
Лазар Букумировић, <i>Чика Урош новосадској деци</i> (Урош Предић, <i>Писма ѓородици Милуџиновић</i>)	170
Драгана Јовановић, <i>Како (о)їисаїи „nihil”?</i> (Кристијан Олах, <i>Све-</i> <i>їлосїи из ѓейела: Холокаусїи и књижевносїи</i>)	174
Јана Алексић, <i>Подвиї херменеуїичкој уживљавања</i> (Милица Ћу-	
ковић, <i>Теолоџки ѓосїсїрукиїурализам: ѓоезија и ѓоеїика</i> <i>Драїана Боџковића</i>)	182
Лазар Милентијевић, <i>И ѓосле Арисїоїшела – Арисїоїшел!</i> (Никола Миљковић, <i>Мрвице са Арисїоїшелове ѓрїезе</i>)	190
Софија Ракочевић, <i>О свеїу у човеку и човеку у свеїу</i> (Владимир Коларић, <i>Досїојевски у филмовима Живојина Павловића</i>) .	193
Симонида Лончар, <i>Врело и букаїије</i> (Габријеле Д’Анунцио, <i>По-</i> <i>еїски блаїослови</i>)	197
Хелена Савић, <i>Ресїаурација краденој сећања</i> (Владимир Вујовић, <i>Разїовори с Вјеџїициом</i>)	205
Бранислав Карановић, <i>Ауїори Леїоїиса</i>	201
Упутство за припрему текста за Летопис	219

ВЕРОЉУБ ВУКАШИНОВИЋ

ЖИВА ВОДА

ПОЕМА

Давно већ смућен,
слаб и располућен,
надахнућа лишен,
хтео бих да пишем

недовршену поему
о Срему,
чије је прво слово
Стражилово.

Ту дом је песме,
трубадурски, лирски,
и ђачко доба
из студентских соба,

и Дунав моћни,
возови поноћни
возе ме у Атину,
у висину,

на Филозофски факултет,
чарни лет,
у Матицу српску,
још читам трску

која мисли у мени,
док се јесени
пролеће, и лето,
и доба свето,

карловачко, младо,
под виноградом,
где остаде ми дах,
а ђрах све је ђрах.

И нема растанка
док има Бранка,
ни снега лањског
све док је Црњанског.

И што сам старији,
у тој арији,
враћам се, још млад,
кроз Срем, у Нови Сад.

НОВОСАДСКА НОЋ

Била је блага ноћ
као „Ачански” вино,
некуд је требало поћ’,
за неком виолином.

Али ње нигде нема,
друга се музика чује,
понеки бирцуз дрема,
тамбура можда ту је.

А вино све је слађе,
из младости се знамо,
ако ту крчму нађем,
можда сам и ја тамо.

Испред сванућа петли,
тек да украсе причу,
у мени крчма светли,
у вину зрикавци зричу.

Била је ноћ још врела,
вино из Баноштора,
кроз мирис багрема бела
већ сванула је зора.

ЖИВА ВОДА

Осетим, блесне сјај у оку
кад се приближим водоскоку,

и када приђем понорници,
запонушаној реченици,

младом потоку што жубори,
врелу тајанственом у гори,

с кога се јелен воде напи,
а ја га видим у тој капи

кад се океан у њу сузи,
у тој последњој, живој сузи.

КОЛЕВКА

Сам у селу, крај гробљанског луга,
туга тешка, ко челична каса,
притисла ме, а гроб школског друга
шапуће ми стихове са часа;
оној песми, Чика Јови Змају,
гробови се стално надодају.

Нигде никог, утихнуло село,
становници углавном су доле,
и некад се живело, и мрело,
док је било људи, кућа, школе
у којој се срицала балада:
Бејасіе ли, браћо моја млада,

да л' бејасѝе ви на ģробљу када?
на том гробљу у Србији, селе,
на којем смо и увек и сада,
ка њему се моје мисли селе
кад ноћ падне, мисао зацвили,
сви су тамо што су овде били,

нараштаји, поколења, смене,
лишће, трава, пупољци и цвеће,
старо, младо, мушкарци и жене;
светлуцају воштанице свеће
у колевци од небеског сјаја,
и у песми Чика Јове Змаја.

СЛАМКА

Усред литургије,
на дан Светог Спаса,

У Призрену призрех
једну сламку спаса.

С неба су је снели
Свети Архангели.

Дављеник сам, схватам.
За сламку се хватам.

ЗОРАН ЂЕРИЋ

ДВЕ НЕОБЈАВЉЕНЕ ПЕСМЕ

ПОЕЗИЈА И ДУХ ЛАЗЕ КОСТИЋА

први пут сам се сусрео
са духом Лазе Костића
у Венецији на железничкој
станици Местре излазио сам
из воза који је настављао
даље копном
у правцу Француске
кад ме је нешто
снажно
повукло за косу окренуо
сам се спреман да
опсујем па чак
и да се потучем
са дрзником који
усуђује се
да ме почупа
али није то била
чак ни женска рука
моја Делила превара
и ноћ учинило ми се
ваљда од журбе
и умора
дугог путовања

дуго сам чекао воз
који ће ме одвести

до града на води
био сам чудесно
повезан са копном
лежећи на огромној
каменој клупи ошамућен
вредином узбуђен
близином мора и тог града
чије стубове његови таласи
запљускују

десетак минута касније
укрцавам се у поспану
композицију нервозан
због пртљага који ми је
отежао од умора
Лаза Костић се појављује
у лику кондуктера у том
возу који има само две
станице – прву
и последњу

у тренутку када се чврсто
тло измакло а под локомотивом
зашумела вода непрегледна
тамна
обратио ми се
српски:
још није потонула
Венеција!
разумео је моје
нестрпљење
карту није тражио
као да није желео
да ми поништи
могућност
повратка

стигао сам пред поноћ
у Венецију железничка
станица је велика спаваоница:
у врећама на душецима
на станичном степеништу
и клупама – спавају

они којима је хотелски
смештај прескуп
одлучујем се ипак
да потражим
какав хотелчић

у ово време врата
многих хотела за чије
кваке посежем су
закључана
ипак проналазим
одговарајући смештај
све је пристојно: цена
велика соба са купатилом
кревет поглед на трг чесма
која ће ме успављивати
и будити својим жубором
наредних дана
и ноћи

Венеција не леже
али и не устаје рано
одговор је на моје
чуђење што су до 9
часова ујутру радње
затворене а улице
пусте
господин који ми је
то рекао на чистом
српском језику
одевен је старински
али отмено – одело
од скупог штофа
доброг кроја
и ваљане израде
кошуља чиста
бела уштиркана
врат раздрљен
једино је коса
мало раштркана
и бркови
делује младолико
због општег држања

и погледа
мада би могао да има
и шездесет година
разгледа књиге
на енглеском и француском
расуте по тезгама
вајка се што нема више
издања на латинском
и старогрчком: зар су то
књиге (litterarius
litterate) данас непотребне?

не уmem да му одговорим
збуњен и самом појавом
он користи моје несналажење
па ме узима подруку
и води до рибарнице
пролазимо између тезги
мириси свеже рибе
и шкољки увлаче ми се
у одећу и косу
идемо према Риалту
па преко Трга Светог Марка
до кафане под сводовима
који нуде хладовину
освежавајуће напите
и звуке пијанина
и контрабаса
наручујемо две кафе
кад стигне рачун
цифра подиже на ноге
мог партнера који
узгред
своју шољицу
није ни такнуо:
срамота! које цене!
то некада
није било
тако

ту под копитима
коња Св. Марка
очи у очи

са каменим лавовима
такво задовољство
има своју цену

господин с којим сам
у друштву прича пуно
и неповезано
не поверава ми се
већ као да ме упозорава
на одређене ствари
и догађаје
оно што ми саопштава
стиже из неког
другог света
читав век нас дели
али не раздваја већ
спаја на неки
волшебан начин
слушам га
као да листам речник
помало архаичног
језика препун
каламбура и несмислица:

мамне танке домишљанке
израиљке израјанке

сад тек препознајем
ко је тај
и о чему ми пева
(а не говори
као што сам
претпостављао)
у некој другој ситуацији
на неком другом месту
уплашио бих се
побегао
или не бих поверовао
да видим духа
али у Венецији
која је сва нестварна
једна велика авет
где сваки лик прати

сенка
као што свака светла
страна има своју
тамну
такво откриће
причињава ми радост

библијска легенда
из уста Лазе Костића
била је тог лета
и моја коб
моја судбина
затечен
био сам Самсон
под ступовима храма:

у тамници је сужањ
окован
у тамници је глава
народа
у тамници је снага
народа
у тамници му судац
богодан

љубав је та тамница
у којој смо заточени
мржња је наш оков
обе су и наша снага
и наша немоћ
обећавају али и
обеснажују

и сам сам спознао
да је душа отровница
која ме обмањује
пољупцима
бриди ме без ње
у безњеници
годи ми угађа
али и гуши ме њено
тамно млеко којим ме

доји у танким млазевима
јер сам гладница
али и млекозаборавац

У Венецији, у лето 1990.

ПОЕЗИЈА И ТУРИСТИЧКО ПУТОВАЊЕ

Поновно успостављање железничког саобраћаја са Далмацијом била је прилика да резервишем кушет до Сплита, стигнем тамо на ручак и пиће код пријатеља, и, као што је то некад бивало, креном даље пут мора. Друго познанство, београдско, резултовало је укрцавањем на брод за острво Корчулу. Нисам се осећао као туриста, више као пират, који је кренуо у ново „освајање”, свестан да оно што је за мене било ново, одавно је већ било освојено.

Јадранско море је 800 км дуг залив Средоземног мора, увучен између Апенинског и Балканског полуострва и окружен планинским ланцима, преко чијих је превоја од најстаријих времена одржаван контакт Леванта са средњом и северном Европом. Источна, балканска обала, знатно је разуђенија од западне, па је због заштићених увала и канала била посебно привлачна за рану пловидбу бродовима на једра и весла. За такву навигацију биле су најповољније временске прилике лети, кад су ветрови довољно снажни, нема олуја, нити узбурканог мора и дуготрајних киша. Тада се ветрови правилно измењују с мора и са копна,

па се сморац – маестрал,
дувајући са запада, појављује
у 80% летњих дана. Таласи
не прелазе висину од 1,5 м,
док зими могу бити и виши од 8 м.

Дуж источне обале Јадрана
пловило се још од најстаријих
времена на путу од Отранта
према северном Јадрану, а том
рутом је ишао и тзв. Јантарски
пут којим се природна смола
од Северног мора и Балтика,
преко Чешке и Алпа, допремала
до Јадрана и даље до Леванта.
На том путу, у средњем делу
Јадрана, у групи средњо-
далматинских острва,
пружа се од истока према
западу око 40 км дуго,
пошумљено острво Корчула.
Источним крајем на 1,5 км
приближава се Пељешцу, а на
западу је од Хвара, с којим
паралелно лежи, удаљено
16 наутичких миља. Од средњег,
уздигнутог дела острва, спуштају се
према истоку и западу низови
крашких удолина с плодним
пољима. Клима је богата и угодна,
слична Грчкој и оној на Сицилији:
лета сува и топла, док се зими
смењују кишно (јужно) време с
хладним и ведријим (бурним)
данима; са 1000 мм кише и
2700 сунчаних сати.

Град је до XIX века био опасан
зидом, ојачан кулама. На
средишњем месту је катедрала
са звоником. Ова затворена
и упечатљива урбана композиција
приметна је до данас, мада не и

сачувана у некадашњем облику. Многе зграде су порушене, напуштене, док су преостале већином адаптиране, осавремењене за живот и туризам. Случајност, или нешто друго, свеједно, имао сам прилику да боравим у једној која је сачувала аутентичност: коноба у приземљу, собе на спратовима и кухиња (с дневним боравком) у поткровљу. Коноба је некад била спремиште, радионица. Испод ње је у стену укопана цистерна за скупљање кишнице. Отежана вентилација компензована је уским профилом улице која поспешује циркулисање ваздуха уздужно и тако „усисава” ваздух из просторије преко прозора.

Већина улица је широка око један сежањ (2,1–2,3 м). Просечна ширина блокова међу улицама је нешто више од шест сежања, око 13 м. Балкони, премошћења, стубишта, конзоле и картуше грбова оплемењују прочеља, обогаћују уличну перспективу, доприносе атрактивности улица.

Постојале су две компоненте градске структуре: лаичка и религијска, а улична мрежа је била по систему „рибље кости”. Према првом катастарском плану у граду је било 330 грађевинских јединица. Кад издвојимо јавне

и сакралне објекте: кнежев двор, житница, већница, цркве и свештеничке куће, остаје 310 стамбених делова на око 3 ха – где је, некад, максимално, могло да живи 2500 становника. Данас, наравно, није тако, осим у летњем периоду, када се домаћем становништву придружују бројни туристи.

Од XVII в. почиње се развијати Варош, део града изван зидина, на превлаци где су од давнина била бродоградилишта, а на западу, од XV в. Доминикански самостан, с ветрењачом подигнутом 1667. године, на рту пред њим.

Према корчуланским изворима, овде се, 1254. године, родио Марко Поло, чувени венецијански морепловац, који је открио Кину и Монголију. Други писани извори бележе податак да је 1298. Године, Марко Поло учествовао у поморској бици Венеције против Ђенове, код Корчуле, и после пораза, утамничен у корчуланској тамници. Кула још постоји, као и мермерна плоча са овим податком. Овај славни Корчуланац, умро је 1324. године у Венецији. У његову част Кинези су изградили велики камени мост дуг 250 м, са 489 камених лавова. Трагајући за пореклом породице Поло, историчари

су дошли до Корчуле, где је
такво презиме постојало
још у XIV в. Касније се
додаје Де Поло, па је то
данас корчуланска породица
Деполо. Кад је порекло
имена у питању, истиче се
и то да и Венеција и Корчула
имају истог заштитника – Св.
Марка Јеванђелисту. Отуда и
име будућем морепловцу, кога
сада и један и други град
својатају. Постоји у Корчули
кућа, с кулом Марка Пола,
запуштена, рушевна, али која,
без обзира на то, и даље
привлачи туристе.
Сасвим случајно био сам
сведок, јер сам становао
управо у улици Марка Пола,
две куће удаљен
од наводно његовог
родног дома. То, наравно,
није сметња туристичком
савезу, хотелима, ресторанима,
посластичарницама
да се послужују његовим
именом и тако добијају
на атрактивности.

Дом некад славног корчуланског
песника, Петра Канавелића (1637–1713),
сада је рибљи ресторан. Ништа чудно,
кад су и некадашње одбрамбене куле
претворене у дискотеке и кафиће.
Нису више употребљиве чињенице
да су Корчулу посетиле славне
личности српске историје и културе.
Вук Ст. Карацић је 29. 4. 1841. био
у Дубровнику, Оребићу и на
Корчули. Путовао је у друштву
два руска дворска саветника,
паробродом „Далмат”. Дочекали

су га Људевит Гај и Антун Мажуранић.
Свега неколико сати, али за историју
значајних, на овом острву и граду
провео је краљ Александар I
Карађорђевић, 1925. године.
Пар година касније, у обиласку
јадранских плажа, Милош
Црњански је посетио и Корчулу,
дивећи јој се у својим репортажама.

И сам странац (сасвим ми је
одговарала сенка), уживао сам
у винима („Грк” и „Пошип”),
уз рибе на граделе, јагњеће
и козје месо под пеку (сач),
бродет, или слаткише:
цукарине, клашуне, хроспуле...
А ту је и морешка –
витешки плес са мачевима,
симболично сукобљавање добра
и зла, да би, на крају, добро
извојевало победу.

Корчула, јул 2006.

МИЛУТИН ЂУРИЧКОВИЋ

БЕГУНЦИ

У сам освит зоре два мушкараца су бежала кроз шумске честаре и зелена поља пуна росе. Стрмоглаво су јурили кроз облак густе магле, који се тек спустио на спарушену земљу. Увијени у дебеле и тешке огртаче који су им ометали кретање, али их и штитили од јесење студи, ни сами нису знали куда иду. Док је ветар дувао свом снагом, бришући све пред собом – и лишће, и гране, и жбунове, њихова кожа је полако постала модра и ледена.

Нису много говорили. Стало им је само да се спасу и некако извуку живе главе. Мучила их је глад и жеђ. У даљини су се чули пуцњеви из пушака, снажан лавез паса и понеки крик птице који није слутіо на добро. Па ипак, нису посустајали у намери да се докопају чистине и пролаза преко стрмог планинског превоја. Кад би за тренутак одахнули и застали крај високих стабала, чинило се да их милују и грле, не желећи да се одвоје од њих. Шума је већ увелико тамнила, док су њих двојица опрезно корачали и гледали свуда унаоколо, управо онако као што то чини прогоњена звер коју хајка само што није стигла.

Превалили су добар део пута и били ван домаћаја пушкомента, али још увек нису били сигурни да су спасени. Газили су кроз хладну воду и бујице, прескакали густа шипражја и дубодоліне, придржавајући један другог наизменично. Иако су журили напред, стално су се окретали за собом не из страха колико од жеље да се још који пут нагледају лепоте родног краја. Бришући зној са чела, Милош снажно удахну и застаде.

– Шта је? – забринуті ће Ранко, висок и мршав човек, опорог лица и благог погледа. – Ниси се ваљда уморио?

– Нисам се уморио. Хоћу само још једном да видим ову равницу – узврати Милош тужног лица и сузних очију. – Можда се никад нећемо вратити...

– Немој тако – разuverавао га је пријатељ и сам свестан да је то, можда, сурова истина. – Ако се ми не вратимо, вратиће се наша деца или наши унуци!

– Дај Боже! Али ја никад више нећу видети Метохију...

Наставили су да силазе благом падином, обраслом густим шибљем и оштрим трњем, тетурајући се један за другим. Трагови људског живота и слободе били су далеко од њих. Зато је требало ићи још даље и даље, у непознато и неизвесно. То им је била последња прилика да се домогну спаса и пронађу своје породице, које су већ пребегле преко границе. Нису успоравали ход, упркос даху смрти који их је неумољиво пратио.

Зауоставише се испред неке висоравни, прекривене лишајевима и маховином, испод које је једна срна пила воде са потока. Ранко показа руком да ћуте, како би за тренутак уживали у погледу. Али то није дуго потрајало. Опазивши њихово присуство, животиња се уплаши и брже-боље отрча уском стазом кроз шумско грмље.

– Сачекај ме да се још једном напијем ове изворске воде! – завапи Милош молећиво, умивајући притом руке и лице. – Нигде нема овог раја, ове питомине...

– Пожури! – упозоравао је Ранко, гледајући испред себе.

– Не могу да жури! – оклевао је Милош, непомичан и одсутан.

– Боли ме...

– Шта те боли?

– Душа...

После кратке и неподношљиве тишине, Ранко изусту са горчином:

– И мене.

– Оставили смо отворене куће!

– Знам. Нисмо једини...

Док му се срце стезало и лупало потмулим ударцима, Ранко приђе и потапша сапутника по рамену. Покушавао је да га утешу, иако је обојици требала утеху.

– Како да оставимо све ово? – јадиковао је Милош у неверици, ширећи руке према небу. – Земљу, кућу, гробове...

– И ово ће проћи. Хајдемо сада! – одлучно ће Ранко, док се Милош окретао у страну, јецајући и скривајући сузе.

На ветру је лелујала његова разбарушена коса, док је однекуд допирала сетна песма чобана. Нечије стадо оваца клизило је стрмим путељком поред трновитих грмова и велике пећине, у чијој се унутрашњости налазио заклон као скровиште за путнике и намернике.

Пред бегунцима је пуцало непрегледно пространство, које је тек требало упознати. Наставили су даље, иако им се није ишло. Радије би се вратили назад – свом родном прагу и огњишту и по

цену живота! Али другог излаза није било. Свесни свега тога, поново почеше да корачају по камењу које се одронило на брдским забитима, над којима су лебделе сенке и одјекивали крици разних животиња. Ишли су знатно опрезније да не би изазвали одроне у јаруге и провалије.

Ранко застаде испред Милоша и невелик камен с пута стави у цеп.

– Да понесем бар нешто...

– Ја носим икону – рече Милош, држећи се десном руком за груди. – Само то сам успео да спасем.

У њиховим душама није било мржње, беса и жеље за осветом – колико чежње, патње и бола. Чинило се да њиховом бежању и мукама нема краја. Изнурени и опхрвани тугом кренуше у правцу истока, верујући ипак у избављење и спас. С времена на време опијао их је мирис смоле. Чуло се зујање пчела, док су се ковитлаци дима протезали скоро читавом долином.

– Чујеш ли музику? – упита Милош шапутавим гласом, показујући на оближњу крошњу дрвета.

– Теби се причињава – саосећајно ће Ранко, помало забринут за здравље свог суседа. – Можда је то од ветра или бунила...

– Не сећам се више ничега. Ни зашто бежимо, ни куда идемо – задрхта Милош одједном, подижући рамена. – Можда је ово само ружан сан који сањамо отворених очију...

– Још само мало и стигли смо. Нисмо залутали – бодрио га је Ранко, осећајући мучнину у стегнутом грлу.

Очајање је лагано освајало Милоша, који је посртао као обузет вртоглавицом или грозницом, док је Ранко био прибранији и смиренији. Стопу по стопу грабили су напред потпуно задихани, препуштајући се судбини и надајући се некаквом чуду или ускрснућу. Суморног погледа, повијених леђа и омлитавелих ногу, изгледали су као изгубљене утваре које су прележале неку тешку болест, па се сад тетурају и не знају шта раде ни куда иду. Скоро на измаку снаге, малаксали и клонули, једва су дисали од умора и исцрпљености.

После неколико сати хода и бесомучног бежања кроз шуме, пољане и планинске гудуре, одједном се све стишало. Као да је прошла велика олуја, сунце је поново заблистало на хоризонту. У струјању ваздуха осећао се неки други свет који охрабрује, успокојава.

Већ су се назирали први зраци јутарњег сунца кад су најзад могли да одахну, ступивши први пут на слободну и сигурну територију. Нека лепа светлост је заблистала небом, као да се нови живот поново рађа.

ТИХОМИР НЕШИЋ

ЛАКЕ ПРИЧЕ О СМРТИ

ЗВОНА ПАНТЕЛЕЈСКОГ МАНАСТИРА

Звоне звона Пантелејског манастира.

А ја се сећам како бих, заигран по манастирском дворишту, кад их чујем запевао: Опет бију, нека бију и треба да бију!

Звоне звона Пантелејског манастира.

А ја се подсећам како сам, загрљен с девојком, кад се огласе, на трен застао с питањем: За кога ли бију?

Звоне звона Пантелејског манастира.

А ја још боље памтим како бих, док сам шетао своју децу око манастира, задрхтао чим забрује: Није ли за неког од мојих ближњих?

Звоне звона Пантелејског манастира.

А ја сад, док лежим у родној кући крај Пантелејског манастира, промрсим: Чујем звона, значи, не бију за мене!

БУЂЕЊЕ

А зашто ти мене сањаш кад ја нисам мртав?

Ко каже да ниси мртав?

Па, ево ту сам пред тобом.

Тако си преда мном био и на твом погребу. Само што си тада лежао. Ниси се покренуо ни кад сам ти пријатељски спустио пољубац на чело.

Па, о томе ти говорим, о том сну.

Зар ја и сада не сањам? Ево лепо те видим.

Можеш и да ме додирнеш.

Ево ти рука... Видиш да не можемо да се додирнемо.

Како не можемо, кад ја тебе, ево, додирујем.
Али ја то не осећам.
Е, ту смо: да ли не осећа мртав или жив?
Знам да ја вас мртве, хвала богу, додиром не осећам. А да ли
ви мене осећате, не знам.
Да бисмо то разјаснили, ајде пробуди се.
Ја, ако хоћу, могу то, али ти, чик, пробуди се.
Како да се ја у твојем сну пробудим?
Па, ти само у мом сну можеш да радиш шта хоћеш. Без мог
сна си мртав.
Није тако. Ти мене сањаш да сам мртав.
Па, само тако могу да те видим. Данима, месецима, можда
годинама, не срећем те, нема те, нестао си.
Значи, ја постојим само ако се сусрећем с тобом?
За мене је тако.
А што ја тебе не виђам, то није исто?
Није. Ти си мртав.
О, како да се пробудим из овог кошмара!

Остало је непознато који се од двојице пријатеља пробудио.

СМРТ ПТИЦЕ

Птице не умиру у лету! – то вам гарантујем ја, најстарији
члан Клуба посматрача птица. Одмалена ја њих гледам, у свако
доба дана и ноћи, значи у свим приликама и неприликама. И сад
знам како се која из јајета излеже, како се мучи да први пут полети,
како се која храни, како се размножава и, јасно, како која умире.
Све је код сваке другачије, али у смрти су све једнаке.

Знам да се и за нас људе каже да се у смрти сви изједначимо.
То у смрти, али у умирању смо различити.

Птице не! Чак и ако у том часу лети, ниско или високо, споро
или брзо, ниједна птица из висине не пада као камен.

Свака птица, кад јој дође време, нађе још толико снаге да
полако слети на земљу. Тек ту покаже да посустаје. Још неколико
пута, све немоћније, замахне крилима. Потом покуша да се усправи
на ноге. Изврне се на бок. Умири се, прикупља снагу. Па још
неколико пута покушава да се издигне са земље.

Најзад положи кљун на земљу као да јој се извињава што је,
док је могла, све чинила да се од ње издигне у висину.

Тек кад се увери да више од земље не може да се одвоји, птица
тек тада клоне, опусти се, преда се...

ПРИЈАТЕЉ

Ноћас сам уснио стварно необичан сан.

Сањао сам да сам умро, положен сам на леђа, а руке су ми прекрштене на грудима. Али није то било оно најстрашније у том сну.

Док лежим у мртвачком сандуку, глава ми је мало уздигнута, па бацам – тако сам помислио – последње погледе на оно што ме окружује.

А онда изненада, пријатно изненађен, угледам међу мојим најрођенијима, најближима, међу малобројним преосталим пријатељима који су осетили потребу и обавезу да дођу на мој последњи испраћај, угледам свог колегу и великог пријатеља Невена Казазовића.

Сетим се да већ дуже време нисам знао да ли је жив, па се не зачудим да се није нимало променио.

Обрадованост што га видим увећа то што је, помислим, превалио тако дуг пут, чак од Сарајева, да дође на моју сахрану.

Застао је на вратима, освртао се загледајући сваког од присутних. Видим да очекује да му неко, у знак поздрава, климне главом, и притекне у помоћ. Збуњено, као да лута, прати церемонију која му није позната. Сусретне понеки упитни поглед: Ко је овај? И ништа више.

Није било заинтересованих за њега, а безуспешни су били сви мој покушаји да било како објасним да је он муслиман и да се зато не сналази на православној сахрани. Још мање сам могао да представим колико ми је он значајан: долазили смо један другом у кућу, породично заједно летовали у бококоторској Добри, деца су нам се играла. Поверавали смо се један другом. Сетио сам се како ми се током рата у Босни телефоном жалио да мора да учествује, јер је, из хобија, био све научио о свем светском наоружању. И у последњем разговору кукао да је и након тог његовог рата, као после сваког, испливао муљ, па коло води шљам и они који ратовање нису ни омирисали. А ти си ратну корист очекивао? – подружливо сам питао, и нисам стигао да му се извиним.

Ни сада није било прилике за извињење. Остало ми је само да забринутим погледом пратим његов унезверени израз лица, његово унервено понашање. Очигледно ми је било да не зна шта да чини: купљену свећу је, као да пита где да је запали, час прикривао, час нападно показивао.

Једино ја сам знао да је муслиман и да не зна шта се и како чини на православној сахрани.

Застао је пре изјављивања саучешћа, као да се питао да ли да се представи. Завршио је без представљања, а да, учинило ми се, није сусрео ниједан поглед препознавања.

Ужаснуло ме питање: Да ли је могуће да дође и то да немам више никога ко ће да препозна мог пријатеља?!

А он се осмехнуо кад се нагнуо над моје лице у мртвачком сандуку. Прошаптао је: Није то ништа, важно је да смо се ми видели.

Плахо се осмехнуо, па наставио да збуњеним погледом проверава како ко на његово понашање гледа. Да се прекрсти није могао. Склопио је дланове пред својим очима и климнуо главом. Осврнуо се, па као да је схватио да је нормално што на мојој сахрани он није важан, поклонио се, дубоко. То је поновио и кад је палио свећу, коју је, задовољан, сместио међу остале горуће.

Обзирао се да види шта даље, али у том часу је било само чекање. Његова сметеност је постала потпуна: збуњено се завртео у месту, па крајње обазриво почео да се издваја, понављајући: Извините, опростите.

Зауставио се по страни, усамљен као острво.

Постало је јасно: он је један мој живот, други су други мој живот, два моја сасвим одвојена живота.

Па, који напуштам? – пало ми је на памет

Толико ме то питање претрашило да сам се пробудио, усамљен у свом кревету.

ПОСЛЕДЊА ЖЕЉА

У великом градском парку љуљашка на којој се десетогодишњи дечак витла до што већих и већих висина. Мајка га с клупе гледа и опомиње: Немој тако силно, успори...

Пролазе два постарија шетача у озбиљном разговору. Један од њих се прекрсти и каже:

Смрт би требало да иде по реду, од старијих. Ужасно је кад најпре умиру млађи...

У том тренутку, кад је седиште љуљашке било на највећој висини, откачи се један ланац и дечак излети из седишта и, цичећи, још мало полети увис, па се, сад вриштећи, стрмоглави према асфалту, налети на човека који се управо по други пут крстио, силовито га удари и обори, остави без даха.

Придиже се малишан на непокретном човековом телу и понавља: Није ми ништа, ништа ми није.

Притрчава дететова мајка. Грли свог синчића и сагиње се да додирне образ обореног, протресе му главу, па кад под њом угледа повећу локву крви, цикне и прекрсти се, плачно промуца: Хвалим те боже.

Ето ти редоследа који си хтео – проговори, као да наставља прекинути разговор, покојников саговорник, док покушава да придигне свог мртвог пријатеља.

ЗАУЗДАВАЊЕ ПЕСМЕ

Свадба, српска. Двориште пуно сватова. Чекају да се крене по младу.

Два хармоникаша непрестано свирају. Најзад запевају:

*Ај, оно мајка сина жени,
Па се веселе...*

Стани! – подвикне стари сват: Немој ту песму, младожењи мајка није жива.

Музичари застану, па засвирају коло. Опет се огласи стари сват: Време је да кренемо, како младини не би помислили да смо се предомислили.

Трпају се у аутомобиле. Музичари имају свој, па заузимају место у колони, која се заустави на стотинак метара од зграде у којој је младин стан. Пошто лифт не ради, забрекћу уз степениште. Повремено се чује музика, колико то дозвољава ношење инструмената уз степенице. Кадшто одјекују весели поклици појединих сватова.

Сачекују се на одговарајућем спрату. Кад стигну и музичари, засвирају и запевају:

Весели се, кућни домаћине...

Не! – огласи се кум: Не ту песму, јер младој је умро отац.

Хармонике утихну, док се не отворе врата и не заврше се грљења, љубљења и усклици добродошлице. Крене песма:

*Насмеј нам се, њрелейа невесїю,
Чедна и честїиїа процветїала
И њоносна си свайїе дочекала...*

Промените ту песму, прошапуће музичарима полупијани сват: Нисте видели младу, стомак јој до зуба. Па није згодно.

Хармонике завезу коло, па схвативши да у скучености стана не може да се игра, запевају:

Добродошли, кићени сватови...

РАЗЛИЧИТИ ПУТЕВИ

Фотеља – кола, кола – фотеља, фотеља – кола, кола – фотеља, ето тако сам ти ја живео и, ево, где сам стигао! – јада се пацијент у кардиохируршком одељењу Института Дедиње.

А ја нисам имао кад да седнем, јуриш да не закасниш, журиш на време да посејеш и посадиш, благовремено да обереш и прибереш, тако ти је код нас сељака, нема кад да се седне, и ево мене поред тебе! – одговара му пацијент са суседне постеље.

ПОСЛЕДЊИ

Поветарац је изненада ојачао и почео с мање деликатности да струји кроз крошњу младе липе. Промена се осетила и на зеленом лишћу. Само искуснији су погађали да ће ускоро почети да опада.

Али нико није запазио када се први лист последњи пут заљуљао и откинуо. Много њих је, пажљивије или само у пролазу, пратило када је почело масовно опадање лишћа: Једни су га тумачили као почетак нечег новог, а други су у томе видели нестајање старог.

Али појединачно ниједан откинути лист није никоме ништа посебно значео. Опадање понеког листа је у понеком изазвало осећање да губи нешто у себи.

А кад је остао само један лист, свима је постао центар пажње. Полако је губио боју, бледео, дуго се сушио и све убрзаније се љуљао на сваки таласић ваздуха. Али опстајао је, није опадао, тако да готово није било човека који то није запазио, бацао поглед на усамљени лист, осетио сажаљење или се није питао, уз све чешће прижељкивање да га што дуже буде, колико ће тај још дуго издржати.

Мада је, људи смо, било и самозапиткивања: кад ће и овај лист да се откине?

Ипак, кад се то најзад догодило, нико није видео последњи падајући лет последњег листа. Тако да се, накратко запажен, и он утопио у заборављену масу отпалог лишћа. Доказујући да је сваки напор, у животу и у смрти, да се издвојиш, да будеш нешто посебно, другачији од осталих – ништа.

Све то је исто и код болесних и код здравих, с уздахом завршава своју причу покојни гимназијски професор Љуба Станојевић.

ДРАГИЦА СТОЈАНОВИЋ

ГРАД

ГРАД

Граде
Ја бих волела
Певати
Као Езра Паунд
У песми
N. Y.

САВА

Видиш ли Саву
Како тече
Свеједно је
Да ли њен ток гледаш
Из уџерице
Или са куле Београд
Сава само тече
Тече
То је њена лепота
И удес у исти час

РОСА ХОМОЉЕ

Слободану Јовићу

На крају добре књиге
Одаслане брзом поштом
Занимљиве толико
Да уз жаљење
Што песама нема више
Прочитах на корицама
Ко је мецена

Ево песме још једне
Чисте као платно за крштење
Песме још једне
Радосне као лелујаво
Дечије стопало
Орошено капљицом
Свете воде на Богојављање

Роса Хомоље
Роса Хомоље

ВИРПАЗАР

Све што сам у младости
Крајичком ока
Претварао у острво
Скадарско језеро
Пеликане корморане
Чапље ждралове
Док је воз шибао
Пругом Београд–Бар
Све што сам гунђао
Себи у подбрадак
Ослоњен о окно
Овде треба стати одмах и сад
Изути папуче и чекати смрт
Дође ми тек сад у старости
Да све је лаж

Ех више никада
Не видех Вирпазар

УЛИЦА ЈОРГОВАНА

Где сам све ишао
Какве жене љубио
Ал на крају као код Незвала
Уз Збогом
Остала је само бела марамица
У бескрају

Био сам кибицер
У преферансу шибицарењу
Тако је некако брзо
Пролазио живот сат по сат
Карта на карту
У једноставној игри Тач

Не могу се ни сад жалити
Пуно је остало прашине
На старим сандалама
Пуно Сунцем пожутелих
Ланених белих кошуља
Црвених трешања са планине Урала

Какве сам градове обилазио
Обигравао око каквих зидина
И после хиљаду година чврстих
Као груди бушманских девојака
Залазио у села са кућама
Од блата и Светих крава

У бисерном одсјају воде
Тражио залив костију

Али тек сад
Сад кад сам се вратио
У место одакле сам кренуо
Ситан као миш сив мршав и покисо
Кроз једва приметан
Прорез на мишоловци

Вребајући да грицнем бели сир
А избегнем помрчину

Опчињен фантазмагоријом
Светлости дана
Угледах скривени пролаз
Код самих очију:

Између цркве и куће за послугу
Најлепшу улицу јоргована

КАТАЖИНА ШВЕДА

ЛЕПЉИВЕ ГРУДВЕ

— васил —

сећам се како је корпом разбио баби главу

а вене које су у њему вијугале као река
осушиле су се за време летње суше

— стављамо себи —

— стављамо себи у уста комаде пурпура
можда смо стога овде
они се савијају премда род никада није био само заслуга земље

стављамо себи у уста лепљиве грудве
срчемо их деликатно као домаћу ракију
користимо све узајамно
на нас дува ветар иза тихе воде

можда смо овде само због тога да их не буде
стављам ти на очи пејзаж
велиш поток велиш хладан као пасји син

прагови уместо клупа и клупе уместо прагова
велиш да васил реагује само на базиле

— дом —

несигурним кораком враћаше се кућама
из далеких похода добровољних исељавања
место насељавања дрвена зграда
место рођења пећ

знам таква места

бејаш у таквим местима с погледом на планине
с погледом или без њега на таквим родним местима бејаш
од рођења обележавах их као пас

— !! —

велиш васил више не реагује на базила
ставио си му на прозор лавор хладне воде

— катранција —

пропих у себи последње побуде онај ветар ме трзао
ишчупао из мене последњи опрост држао сам се још увек грчевито
дрвени табурет климаше се на прагу
и већ једном ногом бејаш искупљен

старице запомагаше јер су такви греси само лепљива смола
кацу пуну пакла за живота возио сам колима с лотрама
осећао сам њихов предукус
попут прикачене грбе

не *поједе* хлеб али *испи* вотку
не *забризе* беду али *попи* тугу

шума мирисаше на катран а терпентин осмуђиваше му руке
испушташе клобуке дима меке попут јастучића
старији чешљаше перје сваке зиме
свих оних година

стављајте га опрезно да не поцрни

– намештај од црнила –

утопио се у селу он га је преко њега видео
приковао се целом својом тежином за земљу
за ону земљу

једини траг који је оставио без узбуђења
све могаше да прећуткује
било не желећи било у зависности од дана
израсли неуредно на челу као знак свога дела
обитовали у његовој црној бради
у инат правили себи гнезда

причали да се лагано преображавао из тела
да ћемо видети када га више не буде
клубу испред куће празну и нападну попут флашице

мачка се мазила са сенком
још дуго након...

– паперје –

грла гусана без завршетка
нагло откинута у двотактном гакању
патриотски снег растанак с главом
знак дисања на крају те фразе

замењен у бездах као мисао о пролазности
кад је глава на пањчићу украшена кљунићем
у последњем заносу препушта се тренутку

тело без главе с грчевитим покретима
још се точак окреће по оси дворишта
пере бело паперје перјаног јастука
а снови о умирању сањају се сањају се

а ја чак не знам откуд и због чега не знам
бојећи се машћу мажем колена лактове

– богиње –

душе старих праља у потоцима у непознатом
гацају до колена перу *риџе* млохавих грудију
кришом их посматрају момци из села
квасећи се

удубљују се у бело прање свештеник измилео испред куће
вечна му слава

устају котрљају точкове млохавим прсима
перу *гроњке* у сну носе мртвачки ковчег
момци из села

видели старе наге праље до колена у крви
њихове дуге врећасте груди
ударале у камен

старе наге праље не имадоше пракљаче

– жакетићи од порхета –

у дивљим баштама киселе папирнате јабуке
несигурном руком потписана четири хектара
наслеђа унукама

на плотовима сушиле се знојаве кошуље у виду полумесеца
изложене ветру с обзиром на разврат попут испупчених усана

деца се рађала у јеленским горама једно за другим у преступним
годинама
дозивао сам их као вукове из шуме освајао их као властите
јели ми из руке остатке одузете земље

појављивали се на прозорима означајући смрт
није било жртава осим у оним кућама
кунем се у овдашњег бога
далека им бејаху она места

— дивљи исток —

стари људи попут јабуке на стаблу које ветар
ишчекиваше
младе закопаваше испод дрвета
тамо ће их лизати земља излизаће им
ране по рањивом стрњишту

говорила му је мајка говорила му је бака
а нико ништа није рекао

они тамо су одлазили још полагаоније
као да су се бојали да ће им нешто одузети
да неће затрпати где треба

ишчекују

људи у шумама још дуго су урлали премда се већ смркло

— мајка —

бити дужан земљи да ли је могуће не бојати се тога
посејати у њу семе очекивати да изникне
да ће бити деликатна када у њу уђеш
бићеш дужан себи прегршт крхке материје
указиваћеш поштовање канапу на грани
у извесном случају
крашћеш њено корење крстићеш га очевином
потом оплодићеш плодове из утробе
отимаћеш
копаћеш
браздаћеш

гроб домом ћеш назвати у њему лагано сазреваћеш
вероваћеш да ће крајем лета они доћи
и потврдити да тамо сигурно постоји
нешто сигурно и да тако мора бити
слано горко јетко

– у туђини –

месни бог мазаше им машћу веће парче хлеба
лежаше у потоцима да се не би лишили сећања
посећивала их је као сенка која није скраћивала канап
који се продужавао
пунили су џепове зрневљем чежње
младима су смолом лепили уста да не сматрају
туђу земљу властитом нећеш имати
другу кућу осим оне једне
настајала су предсказања као током ивањданске ноћи
такве бајке приповедали су деци уочи спавања
да ујутру кад отворе очи
никада не буду на своме

– реке куја –

ти тренуци бејаху за нас најинтимнији
тихи гласови жена њихови одрази у води
имадоше еластична тела попут гране јасена
еластична као ружичаста леска без длачица

пси су желели да им лижу сваки прилив Висле

умиљаваше се лукаво у мраку
када бејаше светло излазише из мрака

ти тренуци бејаху за нас најинтимнији

тела нагих жена витка попут дивље трешње
вијугава као Швјежувка подлокана Вислоком
лишена паперја умиљаваше нам се

најчешће у сумрак

тела имадоше клиска као пастрмке у потоцима

– guacamayo –*

шарени врапци одлећу у хладне земље
опоре као што је наша мрачна од чађи
шарени врапци на крововима наших штала
и ближе им је него даље
и даље им је и више неће бити иза међе

држим у шапи и не испушта се одавде нико
даље него иза суседовог плота границу представља шума
не излазим изван свог лепљивог угла
границу ми представљају други

кључају испод снега оно што ми нисмо стигли

не прихрањујемо их јер сами имамо мало

хлеба и масти

– guajira –

ископанање последњи гео

лица русинске деце у пепелу деца с прљавим ноктима
такви дани вукли су се на коленима
прљави ходочасници пагански обреди

љубио сам се са земљом
стављао сам влажан језик у отворене бразде
троми ритуал тежња ка врху

тако су наложили редови
тако су нам налагале наше мајке тако су им налагале наше баке
сагнутим женама виделе су се груди

такви дани долазе к мени у њихово уобичајено време
скидају одећу мажу се лојем захтевају поштовање

Превела с пољског
Бисерка Рајчић

* Лековит јужноамерички чај популаран и на осталим континентима. –
Прим. прев.

ВАЛЕРИЈ СДОБЊАКОВ

САН

Боловао сам тешко, али кратко. Тако јака прехлада до тада ми се десила само једном, у раном детињству. Тада је баба пробдела неколико ноћи заредом поред мог кревета. Овог пута Прасковја Иљинишна је помогла да победим болест. Није ме ни на тренутак остављала: појила ме чајем од шипка, малине и којекаквих трава; грејала ноге слачицом; натирала груди јазавичјим салом. Мучни-на је постепено пролазила, нестала је сувоћа грла. Престали су да ме муче кошмари и коначно сам заспао истински дубоко и дуго. Тада сам и уснио овај чудноват сан-успомену. Он је много тога разјаснио и помогао да одгонетнем Кољкину тајну.

Уснио сам зимску шуму.

Тук, тук, тук... чуло се у мразној тишини. Звук се чинио пријазним, као да зове у чаробно царство, где је уместо неба над главом плетиво тамних гранчица бреза и трепетљика, уместо двораца густо засуте искричавим снегом куле од јела. Тупи звук детлићевог кљуна нагнао ме је да послушнем, осмотрим, а очи су упорно тражиле на непомичним залеђеним стаблима птицу.

Крећући се иза мене, по тек утиснутом трагу од скија у сипком снегу, Кољка ме је коначно сустигао и застао поред, ћутке. Још јутрос планирали смо да никуд не идемо, а онда смо одједном решили, стали на скије и правац – шума. Како другачије!? Сутра је Нова година, а ми без јелке. Дуго кружећи шумом, одједном смо чули звук детлића и тада, не договоривши се, окренули се ка звуку. Дошавши до пољане, поново смо се зауставили, очарани оним што смо видели, јер је снег на њој светлео прозрачним плавим сјајем – живим и титравим. И цела пољана је од тога, чинило се, била заогрнута облаком плаве магле.

– Идемо – не издржавши ћутњу, први је проговорио Кољка и померио се с места.

До колена тонући у плаво снежно сијање, прешли смо пољану. Идући дубље у шуму, још неко време смо ишли за звуком, док се Кољка није зауставио и прошапутао: „Ево га.”

– Где?

Нисам видео птицу, иако се по звуку који се чуо над мојом главом могло закључити – мора бити да је ту негде.

– Ево га, ево! Видиш, кора се круни!

И стварно, право пред нама, кружећи као мала елиса, пао је на снег, густо обливен сунчаним плаветнилом, танки делић борове коре. Одмах за њим, такође кружећи, летео је већ други делић коре и Кољка и ја смо га нехотице пратили, све док није пао на игличасто блескајући снег, као мала флека од цимета. Али где је детлић? Неизоставно сам хтео да га видим. Нешто познато страствено ме је вукло тој птици.

– Хајде да приђемо ближе, он се, мора бити, сакрио иза стабла бора – предложио сам Кољки.

– Немој, уплашићемо га – одмахнуо је главом и окренуо се назад ка ивици шуме.

– Где ћеш, да останемо још мало и слушамо.

Кољка ме је погледао најпре зачуђено, а затим прекорно, и на крају снисходљиво и... пристао.

– Добро, показашу ти једно место.

И опет смо кренули на пут. Прешавши залеђену Кљазму, Кољка се заустави да ме сачека. Даље смо кренули опрезније, газећи један другом по траговима. Схватио сам да, као и на пољани, упорно, до звоњаве у ушима, ослушкујем светлу и мразну тишину очекујући поновни звук детлића. Шта ми је? Зашто сам тако узнемирен? И само што сам на то помислио, кад се оно – чак сам се и тргао од изненађења – по шуми разлегло познато: тук, тук, тук...

Дрвеће испред било је високо, али осушено, поломљених грана, одваљене коре од стабала. Нека од њих су била су изваљена, ослоњена својим унакаженим крошњама на стабла оних која су и даље стајала. А негде међу њима вредно је радио детлић.

Кољка је опет први приметио птицу. Пробили смо се кроз мртви честар и застали. Као да се нешто усковитлало у мени, срце је немирно закуцало у ишчекивању чуда, задрхтале руке. Птица је будила у сећању не само успомену на нешто што се догодило него је даровала и неочекивани осећај из прошлости.

Не издржах већ, обишавши Кољку, кренух напред. Необјашњива сила вукла ме је птици. Хтео сам да је погледам изблиза, послушам. Нисам успео да направим ни десет корака, а птица се

већ одвојила од стабла осушеног дрвета и полукружно облетевши Кољку и мене сакрила. У том тренутку шума се ускомешала, оживела, завртела, заискрио је још блиставије снег и непојамни, свечани звон чуо се у ваздуху.

Застао сам. У исти мах навалише осећања срцбе, страха, ускићења и потпуно ме сметоше. Тад сам видео Кољку. Или не. Био је то неки други дечак, који је веома личио на њега, изникавши као привиђење на истом дрвету, на коме је до малопре био детлић. Дечак је носио стару, излизану бундицу, превелике ваљенке са сарама изнад колена, а изношена шапка била му је велика и падала до самих обрва. Дечак ју је свако мало намештао руком у јаркоцрвеној рукавици, која, за разлику од шапке, није изгледала смешно, већ весело.

Дечак ме је упорно, пун наде, гледао у очи. Осећао сам да очекује да га препознам. Звао ме је себи, загонетно се смешкајући, пружајући руку у црвеној рукавици. Хтедох да му похрлим у сусрет, али нисам могао да се мрднем с места. А дечак, иако непомичан, истовремено се све више и више удаљавао. У очајању, учинио сам последњи напор, али и даље нисам успевао да се покренем. Викнуо сам, покушавајући да га зауставим, задржим. Дечак је наставио да се удаљава. У свести су почеле да се нижу слике давне прошлости: железничка пруга, мало сибирско село уз њу, кућа допола завејана снегом, која је жмиркала на улицу сићушним прозорима, налик на играчке и преврнуте шинама нагоре дрвене санке поред високог стога прагова који су се масни црнели на снегу. Затим се зачуло клопаранье точкова воза, мирис ускислог теста удари у нос, а тихи, благи глас мајке шапну ми на уво: „Сине, устај, време је. Срећна Нова година.”

Сетио сам се, то сам ја, кренуо сам заједно с дедом у тајгу да изаберам јелку и накратко се изгубио. Деда ме је оставио на санкама замотаног у велики кожух, који је пријатно мирисао на мраз, на пустом друму, а сам се запутио у тајгу. Седео сам, опчињено гледао на све стране, на високи паперјасти снег око пута, на иње, које је блескало на дрхтавим сапима коњића, узетог у најам од шумске промхозовске коњушнице, на високо и слабо сунце. Свуда около је била мртва, окамењена тишина. И одједном: тук, тук, тук... тук, тук, тук... – детлић. Звук је мамио себи, звао, и ја, не издржавши, кренуо сам му у сусрет. До груди тонући у снег, пробијао сам се ка детлићу, али он је одједном заћутао, и ја сам се зауставио изгубљен, не знајући шта даље да радим, куда да идем. Стајао сам, ослушкивао и у тај час јасно осетио да се баш тада, у том трену, мора десити нешто сабласно, можда чак и страшно. Зажмурио сам, напрегнут у ишчекивању, а када сам поново отворио очи,

вриснуо сам од страха. Право ка мени, иза стаситог кедра, који је био петнаестак метара удаљен, долазио је високи брадати старац. Од страха сам опет чврсто затворио очи и тада сам осетио како се од срца отиснуо топли нежни талас, рашириле се у дубоком уздуху груди и у тренутку се срце ослободило лаког, тиштећег бола. Обузе ме горчина и туга, и не знајући зашто, бризнух у плач.

Када сам отворио очи, поред мене је већ био деда. Чврсто ме је загрлио, и све разумевши из моје збркане приче, стао да ме теши: „Ех, пања се старог уплашио.” Још дуго нисам могао да се умирим, да савладам сузе и претрпљену увреду, која се богзна на кога и због чега јавила у мени. Од тада ми душа никад више није била спокојна и мирна.

Пробудивши се усред ноћи, дуго сам лежао отворених очију, мислећи о Кољки, о себи, о животу. И тада сам схватио да ме је у то мразно предновогодишње јутро напустило моје детињство. Напустило заувек. Открио сам чиме сам мучио себе, а чиме Кољку. То је било откриће које ме је и обрадовало и уплашило истовремено. Схватио сам да је Кољки веома мало времена остало да живи у свом чаробном свету. Не схватајући још све до краја, осећао је то. Зато ме је и тако упорно звао себи. Није ли он схватио моју улогу, да ћу управо ја, кога је он тако искрено и чисто волео, отети од њега оно најдрагоценије – његов чаробни свет детињства?

А шта је мене мучило? Ја нисам имао шта да изгубим. Моје детињство је отишло од мене давно у снежној сибирској тајги, а сад... Ни сам не разумевши, трудио сам се да вратим унатраг време, да се вратим тамо где повратка нема и не може га ни бити, чути, видети, осетити оно што је човеку у животу дато само једном. Због дрскости и тврдоглавости, млело ме је време у својим жрвњевима.

Штитећи своје детињство, Кољка је откривао преда мном тајну за тајном, вукао ме у свој свет да бисмо остали у њему заједно. Ускоро ћу, иако то не желим, разрушити дивни свет Кољкиног детињства. То откриће натерало ме је да пожурим са одласком. Још сам се надао да ћу успети неприметно и без бола отићи из Кољкиног живота. Али судбину нисам успео да преварим. О томе су последње и најтужније странице моје повести.

Превела с руског
Слађана Субашић

НИНА СТОКИЋ

„И ТАКО СВЕ ТОНО, ПА ТОНО” – ОСВРТ НА КУЛТУРНО ПРЕГАЛАШТВО АНТОНИЈА ТОНЕ ХАЦИЋА

САЖЕТАК: У раду ће бити речи о књижевном и културном раду Антонија Тоне Хаџића (Суботица, 20. XI 1831 – Нови Сад 17. I 1916). У години у којој се обележавају два века Матице српске, чији је је био секретар (1859–1895) и председник (1896–1911), као и 110 година од његове смрти, говорићемо о различитим доменима његовог рада, првенствено имајући у виду његов ангажман у Матици српској и Српском народном позоришту. Сведочанства Хаџићевих савременика, али и судови потоњих књижевних историчара, заједно сагледани, стварају противречну слику о Хаџићевом управничком, уредничком и стваралачком раду. Циљ нам је да овим мањим освртом укажемо на потребу за целовитијим увидом у свестрану културну делатност Антонија Хаџића.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Антоније Хаџић, свестрани културни делатник, Српско народно позориште, Матица српска

Вишедеценијска посвећеност двома институцијама, Матици српској и Српском народном позоришту, обележила је живот Антонија Тоне Хаџића. У времену бројних друштвенополитичких превирања, Антоније Хаџић је био ангажован на више одговорних позиција, стога је упамћен као једна од најпреданијих личности у кругу културних прегалаца на задатку јачања српске националне свести. Хаџић је био секретар Матице српске (1859–1895) и њен председник (1896–1911), уредник *Лейхойиса Майице српске* (1859–1869; 1876–1895), Матичиног листа за књижевност и забаву *Майица* (1865–1870), као и *Младе Србадије* (1870–1871), значајног гласила Уједињене омладине српске, чији је био истакнути члан. Уметнички

руководилац Српског народног позоришта је од 1868. године, а његово готово пет деценија дуги управнички, преводилачко-прерађивачки и драматуршко-редитељски рад је неизоставни део српске позоришне прошлости. Покренуо је први позоришни лист *Позориште* 1871. године, чији је уредник био све до 1908. године. Писао је есеје, позоришне и књижевне критике, историјске чланке и расправе, некрологе и белешке о позоришту и глумцима, а објављивао их је у бројним српским и мађарским часописима. Ипак, због великог броја послова који су му били поверени, Хаџић је, у углавном парцијалним освртима на његов живот и рад, помињан и као немарни уредник, управник, али и кореспондент.

Млади Антоније Хаџић

Рођен у трговачкој породици грчког порекла, чији су послови били на различите начине повезани са хартијом, Хаџић наставља да дела у истој сфери, одређивши се за књижевни рад. Након завршене основне школе и шест разреда гимназије у Суботици, Хаџић седми и осми разред гимназије, односно вишу гимназију, похађа у Пешти код пијариста, од 1850. до 1852. године. Културна институција за коју ће његова будућност бити чврсто везана, Матица српска, налазила се тада у Пешти, смештена у Текелијанум, зграду завода за школовање српских студената. Правне студије Хаџић уписује 1852. године.

Након Мађарске буне 1848–1849. године, Пешта више није духовни центар угарских Срба већ то постепено постаје Нови Сад, коме се и млади све више окрећу. Изван Новог Сада и Беча, у коме су се обрели бројни српски студенти, „ко зна зашто и како, одређен за Пешту”,¹ Хаџић је био усамљен, те се полако и ненаметљиво својим прилозима јавља у *Србском лейтојису*, као и у новосадској *Седмици*. Чланак (саопштење) „Деклараторија Илирикума” Марије Терезије у *Лейтојису* му је објавио тадашњи уредник Јаков Игњатовић. У Пешти упознаје Јована Јовановића Змаја, што ће се пресудно одразити на његово одређење за рад на књижевном пољу. Лазар Чурчић, исписујући драгоцен осврт на Хаџићев допринос Матичином напретку, напомиње да је Хаџић можда по Змајевом наговору почео да преводи дела мађарског писца Мора Јокаија, па их је објавио у *Седмици* 1857. и 1858. године.² У последњој, 99. књизи *Лейтојиса* коју уређује Јован Ђорђевић, Хаџић објављује

¹ Лазар Чурчић, „Антоније – Тона Хаџић, секретар и председник Матице српске (сто педесет година после рођења)”, *Рад Матице српске*, год. XIV, бр. 21, Матица српска, Нови Сад 1984, 73.

² Исто, 71.

превод путописа по Босни Александра Фјодоровича Гиљфердинга. Чурчић износи претпоставку да је превод уврстио сам Антоније Хацић, будући да је аутор и других бележака и приказа у тој књизи, чиме је званично наследио посао Јована Ђорђевића.³ Дакле, нагло и врло храбро, Хацић преузима уреднички посао од Јована Ђорђевића, те постаје и секретар Матице српске. Две године након завршетка правних студија 1859. године, Антоније Хацић започиње свој рад у Матици српској.

На основу преписке са Јованом Јовановићем Змајем, још од 1857. године бива јасно да Хацић и он припадају истом кругу младих образованих интелектуалаца чија тежња јесте књижевни рад и привређивање српској култури. У децембру 1858. године Хацић из Пеште пише Змају о издавању његових песама, као и о намери издавања превода европских драма. Писмо започиње у анегдотском тону; није желео да се издају Јовановићеве песме, али су га наговорили. Он наглашава да би у издавању и штампању драма, осим њих двојице, био упуслен и Јован Ђорђевић. Потом, предлаже да преведе први део *Фаусџа*, јер му се чини да је за тај посао „са свим створен”. Свестан је Тона да немају „становите глумнице” за играње *Фаусџа*, те да би им тај преводилачки подухват вероватно био замерен. Ипак, много је важније било пружити публици могућност читања квалитетног штива: „Та то баш за сада и није главна цел, него да осладимо читање српској публици, и да јој укус, који би се са којекаквим беспослицама покварити могао, угладимо.”⁴ Тона се нада сарадњи, подстакнут њиховим разговорима у којима су се зачеле идеје културне мисије: „Е сад знаш и као што се надам уверићеш ме, да не беху само празне речи кад смо један другоме јаде казивали, који нас са нерадње и нехајања наших садругова задесише!”⁵ Поменуте јаде, али и однос према српској књижевности и култури, делили су са Јованом Ђорђевићем, који је стога био спреман да свој секретарски и уреднички посао у Матици српској препусти пет година млађем, двадесетосмогодишњем Антонију Хацићу. Као поборник Вукове језичко-правописне реформе, Ђорђевић је био у сукобу са управом Матице српске, те не могавши да истрпи притисак конзервативних схватања, напушта Пешту и одлази у Нови Сад. У писму Хацићу из 1859. године видимо да Ђорђевић, обраћајући му се с „драги пријатељу”, шаље свој опроштајни чланак намењен читаоцима *Лейпцига*, те га моли да га уврсти у

³ Исто, 71–72.

⁴ „18. Антоније Хацић Змају” [2. децембра 1858, Пешта], *Преписка Јована Јовановића Змаја*, I, прир. Младен Лесковац и Ивана Јовичић, Матица српска, Нови Сад 1957, 24.

⁵ Исто.

целини.⁶ Имао је у виду да би Хаџић могао изоставити Ђорђевићеву похвалу: „[...] а највећу признателност оддаемъ правнику г. Антонию Хаџићу, кои є уређиванъ ове свеске изъ чисте любви према народной књижевности у место мене довршио.”⁷ На главној скупштини Матице српске, 22. августа 1859. године, у Пешти, Хаџић је изабран за секретара Матице српске. Јован Ђорђевић је био свестан ће млади Хаџић прихватити захтеве доминантног конзервативног круга у Матици, што он више није могао, али да суштински припада групи подржавалаца Вуковог становишта.

Изузетну самосвест Антоније Хаџић испољава у свом уредничком предговору стотој књизи *Лейописца*. Свестан одговорности која му је поверена, он сагледава тежину задатка уредника: „А у толико тежій за мене, кои се єдва смемъ међу књижевнике брояти, и кои уредништво башъ из руку г. Ј. Ђорђевића примамъ, подъ коимъ се Лѣтописъ до оне высине узвио, кою никада пре достигао нїе.”⁸ Скромно сматрајући да се једва међу књижевнике може бројати, Хаџић наглашава да ће се старати да се *Лейопис* одржи у оном правцу који је његов бивши уредник означио, те започиње своју прву вишегодишњу етапу уредничког рада до 1869. године.

Књижевно стваралаштво и преводилачки рад постепено окупирају младе нараштаје у Пешти, те се оснива друштво Преодница 1861. године. Чланови Преоднице били су ђаци и студенти, углавном текелијанци, које Ђорђевић неретко помиње у својим писмима Хаџићу: „Чувајте ми моју омладину, да не поклизне.”⁹ Божидар Ковачек напомиње да Ђорђевић рачуна да ће Хаџић, који га је наследио и на положају управника Текелијанума, пазити на његове бивше питомце „да се не одроде”, односно да негују мисао о српској култури и књижевности на којој је он у Новом Саду посвећено радио. Светозар Милетић и његове идеје окупљају све већи број либералних интелектуалаца и постаје јасно да следи нова етапа у политичкој сфери али и културном напретку Срба у Угарској. Срби се више не ослањају на Беч, него настоје да са мађарским либералним круговима раде на успостављању независности Угарске од Аустрије, што би и српском народу обезбедило сигурност и могућност националног и културног опстанка. Обновљена Српска читаоница, 1861. године,¹⁰ означавала је превагу демократских,

⁶ I, Писмо Ј. Ђорђевића А. Хаџићу, Нови Сад, 12. јула 1859, *Прејиска између Јована Ђорђевића и Антонија Хаџића (1859–1895)*, СМП, Нови Сад 1974, 13.

⁷ Јован Ђорђевић, „Опроштај”, *Србски лейопис*, год. XXXIII, књ. 99, 207.

⁸ А. Хаџић, „Уредниковъ предговоръ”, *Србски лейопис*, год. XXXIII, књ. 100, 1–2.

⁹ IV, Писмо Ј. Ђорђевића А. Хаџићу, Нови Сад, 13. фебруар 1861, нав. дело, 24.

¹⁰ Три догађаја у Новом Саду који представљају ослонац у организованом, културном животу Срба у Угарској десила су се 1861. године: обнова Српске

либералних идеја, које је заступао Светозар Милетић, над конзервативним политичким струјањима, чији је представник био Јован Хаџић, председник Српске читаонице од 1847. године. У датом периоду, у *Србском дневнику*, Ђорђевић „звони” о потреби за оснивањем позоришта у Новом Саду, стога се у оквиру Српске читаонице конституише Позоришни одбор, који ће и основати Српско народно позориште. У писму у коме Ђорђевић пише да изнова „звони” за позориште исказана је и потреба за Хаџићевим доласком у Нови Сад: „Само нам још Ви требате, јер без Вас сви ови славни мужеви не могу ништа друго, до само ствар заподрети и почети.”¹¹ Ипак, Антоније Хаџић ће из Пеште подржати процес оснивања и прве фазе рада Српског народног позоришта.

На књижевној и позоришној сцени

У Пешти Антоније Хаџић, окружен младим људима једнако услићеним новосадским духовним полетом, помаже Српском народном позоришту у уметничком и финансијском смислу. Будући да је још као суботички ђак био ангажован у дилетантским представама, Хаџић одлучује да покрене Српско добровољно позоришно друштво, чији би чланови били пештански српски студенти. Играњем представа на српском језику јачала би се културна и политичка самосвест српског народа, а створен би био и простор за сакупљање прилога за Српско народно позориште. Осим што је био кључна фигура у организовању будимских представа, Хаџић је имао своју улогу у комадима *Пријатељи* Лазара Лазаревића, *Покондирена џињка* и *Кир Јања* Јована Стерије Поповића, као и у шаливој игри *Инкогнито* Јана Паларика, коју је посрбио Коста Руварац.

На основу драгоцене *Прейиске између Јована Ђорђевића и Анђонија Хаџића (1859–1895)* коју је приредио Божидар Ковачек, видимо да су у периоду од 1861. године, када је основано Српско народно позориште, па све до 1868. године, када Тона преузима уметничко руководство, основна тема драмски текстови које Тона преводи и набавља. Осим што помаже на репертоарском плану, Антоније Хаџић проналази позоришне реквизите, шминку, браду и носеве неопходне за маскирање глумаца. Упркос Хаџићевом

читаонице, оснивање Српског народног позоришта и свечана прослава 100-годишњице рођења културно-просветног мецене Саве Текелије. Види: Божидар Ковачек, „Обнова Српске читаонице и оснивање Српског народног позоришта”, *Српска читаоница – Градска библиотека у Новом Саду. Стоменица (1845–1995)*, Градска библиотека, Нови Сад 1996, 126–127.

¹¹ IV, Писмо Ј. Ђорђевића А. Хаџићу, Нови Сад, 13. фебруара 1861, нав. дело, 23.

вишеструком ангажману, Ђорђевић је сматрао да би он, близак позоришном свету у домену дилетантских представа и гледалачког искуства у Пешти, одговорио задатку редитеља: „Не смем да Вас зовем; али ако Вас матичари повијају, дођите нам за режисера, вама за љубав направимо од тог званија директорство и интендатуру, и шта год оћете.”¹² Хацић, као човек коме је претходно поверио своје послове, Ђорђевићу је деловао као најбољи избор за редитеља. У јуну 1862. Ђорђевић га директно позива:

Овде је за то обште мњеније само за Вас, и ја имам налог од целог славном управљајућег одбора, да Вас свечано позовем и да Вам круну диктаторску, управо директорску не на јастуку, већ на овом писму поднесем. Опуномоћен сам Вам и то јавити, да ћемо Вама за љубав и титулу режисера у директорску претворити [...] Сад Вас дакле молим и преклињем, да се изјасните, и то што скорије и што боље по нас, управо по мене.¹³

Божидар Ковачек наводи одломак изгубљеног писма Антонија Хацића, у коме појашњава да му околности не допуштају да прихвати његов позив: „Али помислите само приморан бити одрећи се чега ма и привремено, на што у себи и воље и позива осећам.”¹⁴ За Антонија Хацића, као што видимо, рад у Матици српској није био само посао већ позив коме се није могао одупрети упркос наклоности театру. Хацић је, уосталом, био свестан да се припрема прелазак Матице српске у Нови Сад, на чему је и сам радио, стога је знао да ће доћи прави тренутак у коме ће се моћи придружити Српском народном позоришту. У међувремену, Ђорђевић од Хацића добија помоћ не само у погледу репертоара и неопходних сценских средстава већ и у правном смислу, набављајући и превodeћи позоришне законе и статуте мађарских и немачких позоришта.

Конечно, 1864. године, заједно с књигама и Матичином архивом, Антоније Хацић прелази у Нови Сад. Прво седиште Матице српске у Новом Саду био је двор владике Платона Атанацковића, Платонеум, где се данас, у улици Николе Пашића број 6, налази Огранак Српске академије наука и уметности.

Антоније Хацић је посвећен секретарском послу у Матици српској, а осим уређивања *Лейхойса Майице српске* бива му по-

¹² XI, Писмо Ј. Ђорђевића А. Хацићу, Н. Сад, 27. фебруара 1862, нав. дело, 40.

¹³ XVI, Писмо Ј. Ђорђевића А. Хацићу, Н. Сад, 12. јуна 1862, нав. дело, 53–54.

¹⁴ XVIIa, Писмо А. Хацића Ј. Ђорђевићу, нав. дело, 61. Одломак из писма је цитирао Димитрије Кириловић. Види: „Српско народно позориште”, *Гласник Историјског друштва у Новом Саду*, књ. III, Српска манастирска штампарија, Сремски Карловци 1930, 267.

верен посао уређивања листа за књижевност и забаву, *Матица*. Након пресељења Матице српске у Нови Сад јавила се потреба за часописом који би више био окренут књижевности, за разлику од *Летописа*, у коме су се појављивали претежно научни прилози из области филологије, историје итд. Светозар Милетић је крајем 1864. предложио да се покрене забавно-поучни лист који би излазио три пута месечно и доносио краће, актуелне али једнако релевантне прилоге као и *Летопис*, што јесте реализовано већ наредне године јер излази лист *Матица*.

Да у сваком времену постоје људи који нису ни велики ни мали ствараоци, али су својом умешношћу, упорношћу и истрајним радом дали непроцењив допринос материјалном и духовном животу, а који су врло критиковани и незаслужено заборављени, напоменуо је Лазар Чурчић на свечаној седници Управног одбора Матице српске. Ова седница била је посвећена 150-годишњици рођења Антонија Хаџића, 15. децембра 1981. Кроз овај чланак Тона је представљен као велики радник, пажљиви уредник *Летописа Матице српске* и председник Матице српске у временима у којима то заиста није било лако. У другом периоду уређивања *Летописа Матице српске*, од 1876. до 1895, присутно је било много критика на рачун слабијег квалитета прилога, што није била Тонина кривица већ рефлексија тадашњих политичких прилика. Наиме, Милетићева Српска народна слободоумна странка се раздвојила на либералну и радикалну, те су стога политички сукоби учинили да напредак српске књижевне сцене буде нарочито успорен. Међутим, Тона је био доследан идејама које су од самог почетка биле заступане на страницама *Летописа*:

Што вреднијих књижевних остварења није било у *Летопису* није била кривица ни до А. Хаџића, ни до Матице. Њихов задатак је био да пружају највредније и то су чинили. Што у том времену није било вреднијих српских писаца није била њихова кривица. [...] А. Хаџић је чинио то веома одговорно. Ваљда је за све прилоге који су објављени тих година у *Летопису* А. Хаџић имао рецензије, које је све у широким одломцима и објавио. Толику објективност и толику јавност рада није пожелело нити остварио ниједан од уредника српских књижевних листова.¹⁵

Када се као дугогодишњи уредник *Летописа Матице српске* опраштао са својим читаоцима 1896. године, будући да је постављен

¹⁵ Лазар Чурчић, „Антоније – Тона Хаџић, секретар и председник Матице српске (сто педесет година после рођења)”, нав. дело, 77–78.

на место председника Матице српске, Хаџић говори о свом раду на *Лейџојису*, што се односи и на целокупан његов рад: „Мој досадањи рад књига је отворена. Ја немам да зазирем ни од чега. Што сам радио, радио сам целом свету на видик, увек као веран син народа свога, који је свагда и свугде савесно вршио дужност своју. Нека пресуђују рад мој други.”¹⁶

Када помиње критике усмерене на Хаџићев рад нарочито у Матици српској, Лазар Чурчић пре свега има у виду биографа оштрог пера, Васу Стајића. У књизи *Новосадске биографије* Стајић одмах предочава да ће дати само неколико бележака о Хаџићу, док ће целовиту слику дати неко други: „Приказ целокупне његове личности препустиће се другоме ком, који буде имао симпатије за овакву врсту људи и јавних радника.”¹⁷ Читав текст је исписан у намери да се оправда одређење „оваке врсте људи”, односно „несавесног плагијатора”. У осврту на некролог посвећен Антонијевом оцу, у коме се наводи да је сакупљао периодичне публикације, искористиће прилику да каже како то његов син, секретар Матице српске, није чинио.¹⁸ У чланку „Сто година Матице српске” у *Новој Европи*, Стајић долази до периода у којем су Тони биле поверене одговорне позиције, представљајући тај период као наличје Омладинског доба. Стајић напомиње да би се студијом о Хаџићевом животу, још непостојећом, осветлила природа растројства Милетићеве Народне странке.¹⁹ Чини се да Стајић, премда говори да неће писати о Тони у целини, настоји да допринесе целовитом сагледавању његове личности: „Ми треба да споменемо бар неке чињенице из Хаџићевог рада и нерада у Матици, чиме ћемо дати и прве прилоге за каснију израду укупне студије о том човеку.”²⁰ Васа Стајић је, упркос негативном односу према Хаџићевом раду, имао свест о важности његове позиције у одређеном историјском периоду, те да ће бити неопходно да се у будућности испише „укупна студија”.

Противречан став о Антонију Хаџићу изрекао је његов сарадник у Матици српској али и у домену позоришних послова, Милан Мица Савић. Будући да је као секретар Матице српске доста времена проводио са Тоном, доноси нам драгоценство сведочанство о његовој радној свакодневици након 1896. године. Тона је имао

¹⁶ А. Хаџић, „Опроштај уредников”, *Лейџојис Матице српске*, год. [LXV], књ. 185, св. 1, III–IV.

¹⁷ Васа Стајић, *Новосадске биографије: из архива Новосадској матицираја*, св. 5, С–III, Град Нови Сад, Нови Сад 1940, 212.

¹⁸ Исто, 213.

¹⁹ Васа Стајић, „Сто година Матице српске”, *Нова Европа*, књ. XVI, бр. 6, 26. септембра 1927, 193–194.

²⁰ Исто, 194.

више писаћих столова на којима је био једнак неред, а послужитељи их нису смели дирати, премда их је прашина покривала: „Тако да је на сваком његовом столу био таван хартије таван прашине, опет таван хартије па таван прашине и тако даље.”²¹ Како на његовом столу није било места за писање, писао је за великим столом, што Савић у сликовитом маниру описује:

Главу је наслонио на леву надлакћену руку, омот око главе је непрестано намештао, врат истезао, главу каткад вртио да су зглавци на врату чујно пуцали. И онда је опет писао, да пређашњу процедуру, с главом и с вратом понови, хватајући се с уздасима за чело, јер само тако су му навирале мисли.²²

Савић наглашава да је Хацић волео да се потписује, чак и када га је неко у томе могао одменити: „Потписивао се нисам готово никад. То сам оставио председнику, знајући његову грдну сујету да се пред светом покаже, као да је он и точак, и душа, и било целе Матице.”²³ Благонаклонији однос према Тони у Савићевим белешкама присутан је у сегментима у којима се дотиче новосадског позоришног живота, премда и у тој сфери указује на поједине мањкавости. Њих ипак правда чињеницом да је био истински посвећеник позоришту: „[...] а за позориште дао је господин Тона и душу. Тако, да сам га једном приликом назвао мужем Матице српске који је са љубавнице, Позоришта, постао венчаној жени, Матици, неверан.”²⁴

Симпатије према Хацићу Савић показује у погледу реконструкције живота и дела Лазе Костића. Први напис *Максима Црнојевића*, поједина писма и нештампане Костићеве песме Милан Савић је открио захваљујући Антонију Хацићу. Када помиње Костићева важна пријатељства, Савић не пропушта да помене Тону, „који је од Лазине ране младости стајао уз њега, њему почесто утирао пута и свагде био готов, ма каквој Лазиној жељи вољно и некорисно се одазвати”²⁵ Том приликом Савић ће, изненађујуће, скренути пажњу на захвалност коју заслужује Тона: „Има нас пуно који господину Тони, поред многих његових 'слабости', имамо много да захвалимо. Коста Трифковић није ниједно своје дело сматрао за готово, док

²¹ Милан Савић, *Прилике из мој живојџа*, прир. Миливој Ненин и Зорица Хацић, Академска књига, Нови Сад 2009, 61.

²² Исто, 61–62.

²³ Исто, 63–64.

²⁴ Исто, 85.

²⁵ Милан Савић, *Лаза Костић*, прир. Миливој Ненин и Зорица Хацић, Службени гласник, Београд 2010, 190.

га није Хаџић прегледао. Стеван В. Поповић није господина Тону друкчије ни звао, него својим учитељем.”²⁶

Због много већег броја сачуваних писама упућених Хаџићу него оних које је исписао, као и чињенице да су му кореспонденти замерали што им не одговара, Савић је закључио да је Хаџић тако сугерисао да је у „силном” послу. Ипак, Хаџићева расплинутост у погледу послова јавности је била позната. О његовој заузетости било је писано 1887. године, у Змајевом листу *Сйармали*:

Тоно, уређуј *Лейоџис* – Тоно, састављај скупштинске записнике, – Тоно, води кореспонденцију – Тоно, поучи дилетанте, – Тоно, ангажуј нову глумицу, – Тоно, говори надгробно слово, – Тоно, говори свечан говор, – Тоно сазови скупштину „дрвеног крста”, – Тоно, телеграфиши јубилару у Загреб, – Тоно, напиши за новине извештај о концерту, – Тоно, уређуј „Позориште”, – Тоно, набави венац за високог покојника, Тоно, држи пробе за позоришне представе, [...] Ја све мислим да ће и на небу бити: Тоно, иди поучи анђеле и аранђеле да аранжују концерт [...] и тако све Тоно, па Тоно, баш ка’ и овде на земљи.²⁷

Бројни послови нису Хаџићу били поверавани само због његове марљивости и спремности да преузме одговорност већ и због његове умерене природе, што је обезбеђивало мања ограничавања српских националних и културних стремљења пре свега у домени позоришног живота. Мађарске власти су након Аустроугарске нагодбе 1867. године отежале финансирање Позоришта, а од њих је било непоходно тражити дозволе за рад. Требало је, дакле, успоставити равнотежу између уметничких и политичких захтева, у чему је нарочито био успешан Хаџић, што је, између осталог, био извор критика усмерених на његове политичке ставове.²⁸

*

²⁶ Исто, 190–191.

²⁷ Гајдашевић [Илија Огњановић Абуказем], „Тако до века”, *Сйармали*, год. X, бр. 12, 30. априла 1887, 89–90.

²⁸ О његовом политичком „одметништву” писао је Васа Стајић. Милетићева Српска народна слободоумна странка га је више пута предлагала за новосадског посланика на државном сабору, а изабран је 1878. године. Ипак, он постаје „одметник од бечкеречког програма” 1884. године, тако што је прихватио кикиндски програм, чиме се приклонио „највећем мађаризатору Угарске” Калману Тиси. В. Васа Стајић, *Новосадске биографије: из архива Новосадској матисйарииа*, св. 5, С–III, 214–215.

Хацићева умереност у односу са мађарским властима, односно његове „опортунистичке скрупуле”,²⁹ захваљујући којима је обезбеђено спровођење културне мисије, биле су осуђиване али и оправдаване. Последњи дани живота Антонија Хацића, ипак, најпрецизније бацају светло на његову судбину. Када је 1914. године Тихомир Остојић, секретар Матице српске, интерниран у Стоном Београду, Антоније Хацић изнова бива неопходан Матици српској, упркос проневери Матичиних службеника због које се повукао 1911. године. У ратним данима Хацић је преводио извештаје о раду Матице српске на мађарски језик, а трудио се да пронађе начин да помогне члановима позоришне дружине. Преузео је позоришну имовину, архиву, реквизиту, костиме и старао се о њима у својој дворишној соби у Матици српској, предано одговарајући свом животном позиву, све до 17. јануара 1916. године.

Мср Нина В. Стокић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
Докторске академске студије
nstokic012@gmail.com

²⁹ Тодор Манојловић, „Политичка улога старог новосадског Народног позоришта”, *Сјоменица (1861–1961)*, СНП, Нови Сад 1961, 66.

ВЕСНА ГАЈИЋ

„У ПИСАНОЈ РЕЧИ УВЕК МОРА ДА ИМА МНОГО ИГРЕ” – ХЕРМЕНЕУТИЧКА ОГЛЕДАЊА О ПЛАТОНОВОЈ КРИТИЦИ ПИСМА

САЖЕТАК: Идеја критиковања писма звучи чудно савременом човеку, који се навикао на општераспрострањену писменост, и себи не поставља питање разликовања говора и писања док му се постојање и импликације те диференције отворено не предоче. Озбиљне замерке које Платон ставља писму, поред иницијалног изненађења, буде у читаоцу жељу за херменеутичким промишљањем, које је спроведено у овом раду. Како се, из тачке гледишта херменеутичке дисциплине, која представља умеће разумевања, тумачења и запитаности над текстом, приказују Платонове амбивалентни искази о писму и записивању, расути по његовим дијалозима, почевши од *Федра*, *Филеба*, *Еутидема*, *Крайшила*, до *Државе* и *Седмој књизи*? Уз релевантне цитате и њихову анализу покушаћемо да пружимо шири контекст Платонове критике писма, у оквиру транзиције грчког друштва из усмене у писмену културу. У том ће се прегледу врцави и често загонетни Платон показати као човек писмености *par excellence*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: језик, писмо, дијалог, усмена култура, херменеутика, Платон, античка Грчка

Грчки филозофски аутори, а посебно најгласовитији попут Платона, најчешће се читају са страхопоштовањем, које је често оправдано, али нас може и одвратити од извесне гипкости, запитаности и критичности која је у сусрету са овим текстовима неопходна. Тако можемо пропустити да приметимо да се Платон у својим списима поиграва разним питањима без намере да их трајно реши, или их пак решава на начине који се чине међусобно контра-

дикторним; понекад, (као у *Федру*), демонстрира да је у стању о истој теми срочити сасвим супротне беседе. Такође, од одређених тврдњи дистанцира се тако што их ставља „у уста” прецима, митолошким бићима или боговима, а не само Сократу, који је његов уобичајени „гласноговорник”, јер текстове не записује у своје име него у име свог учитеља, због чега ову двојицу и њихове ставове никад нећемо моћи јасно разлучити.

Тако Платон лично примењује степен „заиграности” који у *Федру* проглашава непходним при састављању сваког писаног текста,¹ па у том кључу морамо сагледавати и његову веома оштру критику писма, изречену кроз египатског бога Тамуза, а која најчешће збуњује савременог читаоца. Идеја да писмо и записивање могу бити нешто лоше звучи веома чудно данашњем човеку, који се навикао да је писменост општераспрострањена, па и да је мерило степена „цивилизованости” неког народа. Разматрање замерки које Платон ставља писму захтева ментални напор измештања из уобичајеног начина размишљања, па опет остаје чињеница да се велики филозоф амбивалентно односио према питању описмењавања својих сународника.

Проучавајући дијалог *Федар*, проналазимо да он сматра писани текст пуним мањкавости, зато што: 1) ослањање на писмо умањује способност људи да се сећају „изнутра, самим собом”; 2) написано говори „увек једно те исто”, па и када се од њега затражи појашњење; 3) текст се не може самостално одбранити од злонамерних интерпретација; 4) некритички се подаје свакоме.² Толико лоших особина на једном месту упућује на закључак да је Платон у потпуности омаловажавао писмо као изум, и текстове као извор сазнања, што је изложио у сегменту дијалога који представља коментар извесне (Лисијине) написане беседе. Но, нису ли Платонов Сократ и Федар у овом делу дијалога до свих својих важних закључака дошли управо током „разговора” са текстом, који Сократ назива Лисијом – аутором самим, као да је он кроз спис лично присутан? И нису ли, поред извесне ироније коју Сократ упућује састављачима писаних беседа, устврдили да писање није само по себи штетно, те установили правила истинитог писања?

Сем тога, недостаци говора и могућност лажног говора присутна су тема како у *Федру*, тако и у другим Платоновим дијалозима.³

¹ Платон, *Ијон; Гозба; Федар*, превод, предговор и напомене Милош Н. Ђурић, БИГЗ, Београд 1985, 179.

² Исто, 175–180.

³ Нпр. *Софист* и *Кратил*, у: Платон, *О језику и сазнању*, прир. Ксенија Марицки Гађански, превод са грчког Ксенија Марицки Гађански и Иван Гађански, Рад, Београд 1977, 45, 86–86.

Стога је јасно да његов Сократ „живу реч” не сматра свемогућом у долажењу до истине. Рекло би се да Сократ не даје толику предност свим врстама говора у односу на писмо, већ превасходно оним речима записаним у души, над речима записаним „мастилом”.⁴ Но, до истинитих речи записаних у души не може се доћи другачије него разговором – пре свега разговором са самим собом, а затим са пробраним, филозофији наклоњеним саговорницима. Говор, разговор, дијалектика односе превагу над писмом јер се кроз њих рађа и „записује у душу” право знање. Такође, разговором се може ефикасније распетљати нејасноћа или оголити неистина у тврдњама, а гледајући и читајући текст, на први поглед, то се не може (јер, „слова... свагда казују једно те исто”⁵). Увођењем барем још једног читатеља-саговорника у дискусију, као што то чине Сократ и Федар са Лисијином беседом, може се учинити да текст „проговори” и спровести херменеутички чин долажења до смисла. Стога *мртво слово на џишу* није тако бесповратно укочено – али се поставља питање можемо ли погодити намеру писца у тренутку писања, нашем интерпретацијом.

У оквиру своје критике, Платон тврди да је за писца срамота мислити како је у тексту оставио нешто велике поузданости и јасноће,⁶ као и да је написан текст користан само као подсећање ономе „који већ зна”. Тако постављена тврдња одриче могућност да нешто из текста научимо, у чему Платона демантује даљи ток историје, који је, по (готово) потпуном усвајању писмености, омогућио ширење разних знања и мисаоних хоризоната свих описмењених народа.

Ипак, ако ову опаску схватимо као неопходност допуне текста стварањем ширег контекста за усвајање информација које читамо с папира, могло би се рећи да је Платон у праву, јер текст неће много значити читаоцу ако се тиче њему непознате области. Овај је услов усвојен и у раним теоријама херменеутике (попут Кладенијусове⁷), у којима се, поред доброг познавања језика на коме је текст написан, истиче и неопходност поседовања позадинских знања, уз помоћ којих разумемо о чему се у тексту ради.

У овом духу, Платон тврди да без наставе филозофа који има, платоничарски речено, „знање уписано у душу” а вољан је кроз дијалектику (адекватно вођење питања и одговора) трајно усадити

⁴ Овај став износи и Ирина Деретић, у: *Лојос, Плајон, Аписјојел. Плајонова и Аписјојелова концепција лојоса*, Плато, Београд 2009, 175.

⁵ Платон, *Федар*, у: *Ијон; Гозба; Федар*, 176.

⁶ Исто, 179.

⁷ Жан Гронден, *Увод у филозофску херменеутику*, прев. Емина Перуничић, Академска књига, Нови Сад 2010, 89.

те информације својим ученицима, настају „многослушалице” и „назовимудраци,” а не прави зналци. Овде се можемо запитати где је започео тај ланац предаје правог знања – ко је према Платону први који је „знао” и од кога је то сазнао? У обрачуна са песницима и Хомеровим стиховима, често морално дубиозним, Платон се показује као нетрпељив према усменој предаји⁸ у којој се персонификују сви концепти планирани за трајно памћење и подучавање. Процес сазнавања који он одобрава можемо наслутити из *Седмој йисма*, које је, додуше, спорног ауторства.⁹ У њему се пише о интуитивном блеску у коме се права (са)знања јављају филозофу тек након дугог размишљања и „друговања” са предметом, што би се могло превести – након дугог разговора са самим собом. Размишљање у осами, чији ће се плодови предати достојним слушаоцима а сакрити од светине незаписивањем, у *Седмом йисму* делују као Платонов „рецепт” за сазнавање апсолутних истина, те ланчану предају знања.

Имајући на уму да „филозофска херменеутика најпре оставља по страни метафизичку опсесију надвременским”,¹⁰ Платоново упорно тражење апсолутних истина, намењених за селективну предају, у херменеутичким оквирима постаје ирелевантно. Ако је Платоново схватање интерпретације текста било такво да се у оквиру ње може само „разумети исказано, не знајући пак да ли је оно и истинито”,¹¹ данас морамо направити одклон од његовог појма истине и прихватити да то што не досежемо апсолутну истину не значи да не поседујемо никакву истину. Уколико се тексту приступи са одговарајућим ставом, о коме пише још Августин, а усваја га Хајдегер, могуће је у записаном трагати за „живом истином”, која можда није платоничарским мерилима апсолутна, али је за читаоца довољно релевантна. У трагању за разумевањем смисла и остављању могућности да он у тексту постоји, један део херменеутичара усмерава се, речником Пола Рикера, ка „херменеутици поверења”, насупрот „херменеутици сумње”,¹² у коју бисмо можда, на основу *Федра*, могли да сврстамо и Платона, тј. његову сумњу у истиносну вредност текстова.

Треба овде рећи и да у својој критици писма Платон не прави разлику између јасних и нејасних места у тексту, већ се стиче

⁸ Lawrence Hatab, „Writing Knowledge in the Soul: Orality, Literacy, and Plato’s Critique of Poetry”, *Epoché A Journal for the History of Philosophy*, Volume 11, Issue 2 (Spring 2007).

⁹ И. Деретић, *Лојос, Плајон, Аписџоџел*, 187.

¹⁰ Ж. Гронден, *Увод у филозофску херменеутику*, 27.

¹¹ Исто, 39.

¹² Исто, 32.

утисак да су сви текстови као целине подложни нетачним интерпретацијама и злонамерним извртањима. У овом подразумевању неспоразума са текстом Платона прати његов чувени преводац, теолог и херменеутичар Шлајермахер, који опрез од неразумевања свих места у тексту сматра полазном тачком интерпретације.¹³

Платоново упозорење на могућност злонамерних интерпретација текстова показује се актуелним у савременом тренутку, посебно у пропагандним материјалима разних врста. Цитати и тврдње упокојених аутора из свих области убацују се и искривљују у оквиру дубиозних агенди и слогана, у чему је Платонова напомена профетичка. Но, он сам у дијалозима расправља о заводљивости софистичких лажних и полуистинитих беседа које се усвајају слушањем а не читањем,¹⁴ тако да упозорење о томе да нека реч може завршити у погрешним „рукама” не мора бити ограничена на писани материјал. Многи су се беседници Платоновог времена обучавали и нападали знањима претходника, само да би их искривили у неистине на судовима или по скупштинама. У неком смислу, овде филозоф може да бира између могуће будуће злоупотребе својих речи или заборавља. Но, незаписивање му опет не гарантује да се његово учење неће (погрешно) препричавати у усменом предању и, тим горе, доспети до потомства у искривљеном облику. Уколико је Платон написао *Седмо њисмо*, имамо сведочанство да се лично жали на свог ученика Дионисија, који се дрзнуо да запише крње и слабо схваћене речи свог учитеља и да се размеће тим (не)знањем у јавности.¹⁵

С тим у вези, потребно је посебно размотрити део Платоново критике који каже да је тексту „увек потребна помоћ родитеља”, што би имплицирало да о њему вреди дискутовати само ако је аутор присутан, како би се отклонила евентуална скретања са ауторове намере. Слично резонување Платонов Сократ изражава и на крају *Федра*, где почасни назив љубитеља мудрости додељује само онима који уживо могу показати колико је њихов говор бољи од онога што су написали. Ова нужност допуне текста ауторовим личним објашњењима са херменеутичке тачке гледишта делује неodrживо на два начина. Пре свега, многи херменеутичари заузимају становиште да интерпретатор може боље познавати текст од аутора самог. Затим, присуство аутора који би суфлирао читаоцима како треба да схвате његов текст укида могућност продуктивне интерпретације, која за читаоца може бити кориснија од погађања *mens*

¹³ Исто, 115.

¹⁴ Нпр. *Федар*, у: Платон, *Ијон; Гозба; Федар и Прошјатора*, у: Платон, *О језику и сазнању*.

¹⁵ Платон, *О језику и сазнању*, 127.

auctoris. Ипак, као што је неколико пута напоменуто, не постоји једна од свих прихваћена херменеутичка теорија, па тако аутори попут Георга Фридриха Мајера или Емилија Бетија¹⁶ сматрају да свака интерпретација може и мора тежити искључиво изворном значењу које је интендирао сам аутор.

Вредело би сада вратити се на *Фегра* и позабавити се опаском бога Тамуза који, у критици Тотовог изума писма каже да ће људи, ослањајући се на спољашње знакове, запоставити „сећање самим собом”. То је у сагласју са препоруком Платоновог Сократа да се најважнија сазнања и размишљања морају похрањивати у сопствену душу и тамо неговати, без „оспољавања” записивањем. Има нечег у овим поставкама што наликује каснијој Хајдегеровој херменеутици фактичности, па се чак може рећи и да је са њом сагласно. Хајдегер, наиме, говори о фактичком постојању читавог сплета вештина и знања које човек у себи поседује и њима се користи а да их можда никад – или ретко – не вербализује говором, а још ређе писањем.¹⁷ Кад се, пак и сусретне са текстом, показује се да већина људи није свесна садржаја, платоничарски речено, сопствене душе, то јест не види у којој мери сопствене предрасуде учитава у текст, па чак није у стању ни да идентификује те предрасуде као „предструктуру разумевања”.¹⁸ У том смислу „судар” са текстовима може довести до некритичког усвајања наслеђеног, те следствено томе до самонеразумевања, ако се читалац не упозна са сопственим унутрашњим садржајима и њих не постави у дијалошки однос са текстом.

Ова поставка наводи нас да замислимо интерпретаторе текстова (и стварности) који нису освестили степен сопственог учитавања предрасуда у оно што тумаче, као Платонове „многослушalice без наставе”¹⁹ са којима је тешко комуницирати, јер мисле да су мудраци, а заправо су „назовимудраци”, који су се начитали књига, а нису имали прилике да о тим садржајима промисле у разговору са собом и другима. Таквим тумачима који само продужавају конфузију и самоотуђење Хајдегер и Платон – чини се – препоручују сличан лек, наиме – загладаност у сопствену душу, *залажење иза исказаноја*.

Занимљиво је осврнути се овде на Платонов дијалог *Алкибијад*, у коме се дешава изједначавање душе са говором, и говора са

¹⁶ Ж. Гронден, *Увод у филозофску херменеутику*, 94, 184.

¹⁷ У Платоновом *Тееиџу* читамо ставове који овоме наликују: „Када, дакле, човек стекне о нечему истинито мишљење без језичког објашњења, његова свест је о томе истинита, иако без знања о томе” (Платон, *О језику и сазнању*, 64).

¹⁸ Ж. Гронден, *Увод у филозофску херменеутику*, 146.

¹⁹ Платон, *Фегар*, у: *Ијон; Гозба; Фегар*, 175.

сопством. У Сократовом разговору са Алкибијадом искрсава сазнање да се говор не разликује од онога ко се њиме служи, а цела се расправа води у контексту могућности упознавања самога себе. Сократ затим закључује: „...зар није у реду да се сматра да оно чиме се ти и ја служимо у међусобном саобраћају чини говор душе са душом?”²⁰ У *Софисти*у се пак изједначавају мишљење и говор: „Зар нису, дакле, мишљење и говор једно исто, само што се у души јавља њен унутрашњи безгласни дијалог са самом собом... а звучна струја која од ње тече кроз уста зове се говор?”²¹ Тако изгледа да код Платона постоји централност језика као суштинског садржаја²² од кога се састоје наше мисли, те је и оно што се налази „иза исказаног” опет језик, као што касније доказује Шлајермахер, а усваја Гадамер.

Судећи по *Фегру*, тај се језик приближава истини (код Платона – „стварима по себи”) најпре ако је „уписан у душу”, а затим ако се у живом разговору нека тема дијалектички „претресе” са другим душама склоним филозофији. Тек на треће место долазе записане мисли, којима треба прилазити као да у себи садрже „много игре” и покоји подсетник на истину саму.

Платоново инсистирање на примату речи које су „записане у душу” над онима које су оспољене у говору или тексту примећује и истиче Ирина Деретић, која је велики део свог научног рада посветила Платоновом односу према језику. У свом приказу Платонове критике писма она ставља акценат на закључак да је писмо „лек уколико га исправно и дозирано користимо, док је у супротном отров”,²³ који изводи из Платонове одлуке да употреби многозначну реч „фармакон” за опис писмених знакова. Она Платону даје за право да је немогуће нешто истински научити без слушања усмене наставе, и сматра да је Платонова критика писма аутореференцијалног карактера, те да филозоф показује критички отклон према дометима сопствених записа. Сходно томе, у целом се потпоглављу њене књиге *Лојос, Плајон, Арисџојел* разматрају гледишта о Платоновом „ненаписаном учењу”, које многи истраживачи покуша-

²⁰ Платон, *Алкибијад*, у: *О језику и сазнању*, 7–8.

²¹ Платон, *Софист*, исто, 86.

²² На основу *Седмој њисма* могао би се умањити значај језика за Платона, али је ово писмо спорног ауторства. Ипак, навешћемо да тамо стоји како „појам, способност схватања... се не налази у елементима језика нити у геометријским и материјалним облицима, него у људским душама...” и даље „ни једна ствар нема сталан назив”, док филозофију „никако није могуће, као друге науке, исказати помоћу речи...” (Платон, *О језику и сазнању*, 121–127). Такође, код Платона постоји и велики значај математичког модела сазнања, у коме број, а не језик, фигурира као „парадигма ноетичког”, И. Деретић, *Лојос, Плајон, Арисџојел*, 181.

²³ И. Деретић, *Лојос, Плајон, Арисџојел*, 171.

вају да реконструишу, па и да му припишу већи значај од записане Платонове филозофије.²⁴

Опаску да је у *Фегру* „писмо као производ цивилизације... супротстављено како свету природе, тако и Сократовој усменој реторици”²⁵ потребно је допунити и уравнотежити чињеницом, примећеном од других аутора,²⁶ да Сократ себе назива човеком града, кога је изван зидина најлакше извести ако се испред њега носи каква беседа; дакле, није га могуће сагледати као човека усмености, већ, напротив, урбаности, култивисаности и цивилизације, са свим плодовима које она носи. Притом, овде не узимамо као мерило то да ли је Сократ записивао своја учења (јер знамо да није), већ у каквом односу према ритмичком, репетитивном, поетском језику и митским темама, које су чиниле срж усмене културе, стоји Сократов начин говора и одабир тема. На основу сведочења која нам је Платон оставио, већ је његов учитељ користио језик писмене културе, у којој се Платон само још више учврстио.

Проучавање Платоновог односа према интерпретацији текстова, које је Ирина Деретић спровела у неколико научних радова,²⁷ показује да Платон никад не одустаје од инсистирања на погађању ауторове интенције, као главне сврхе тумачења. Управо на закључку да се само уз помоћ текста не може погодити до краја та намера темељи се велика резервисаност Платонова према списима у корист (раз)говора. Па, ни сваки разговор није гарант да ће се до смисла доћи, због чега Платон инсистира на јасности, прецизности, консензусу око употребе термина, добром познавању језика и многим условима које испуњавају само образовани саговорници. Због тога је у *Фегру* стављен јак акценат на мудар одабир душа у које ће се сејати семе знања.

Занимљиво је напоменути да, поред оштре критике писма и скромних очекивања од интерпретације текстова, Платонов Сократ спроводи прави дијалогско-херменеутички чин на Симонидовој поеми у *Проїѡѡри*, мотивисан очекивањем извесног смисла,²⁸ понашајући се, дакле, као да текст не „ћути”, што му се у *Фегру* спочитава. Дијалог *Проїѡѡора* важан нам је и стога што се у њему

²⁴ Исто.

²⁵ Исто, 169.

²⁶ L. Hatab, „Writing Knowledge in the Soul: Orality, Literacy, and Plato’s Critique of Poetry”, 325.

²⁷ За потребе овог рада консултовани су следећи радови Ирине Деретић: „Да ли нам је херменеутика уопште потребна: Платон о умећу тумачења”, *Филозофија и друштво – зборник радова*, год. 22, бр. 2 (2011), 215–228. и „Платонов пример – херменеутика и реторика”, *Искусства – часопис за уметности и хуманистичке студије*, год. 3, бр. 9/10 (2001), 115–121.

²⁸ И. Деретић, „Да ли нам је херменеутика уопште потребна...”, 222–223.

јасно види да, према Платону, опасност од усвајања погрешног или бар крњег знања није „резервисана” само за текстове већ можда и више вреба у спретним а неистинитим беседама софиста. Чак се и сама душа, која се храни знањем, може „на коцку ставити” шкодљивим говором који, када се једном чује, иде „право у душу”.²⁹ Такође, у истом дијалогу се Сократ буну против предугачких реплика Протагориних, захтевајући да се ритму разговора одреди права мера, по чему опет закључујемо да је говор далеко од свемоћи у односу на писмо, већ да и сам мора подлећи разним правилима како би га Платон ценио. Али неспорно је да испред тумачења текстова, а поготово стихова, Платонов Сократ ставља разговор:

„...један каже да песник ово мисли, а други оно, те се разговарају о предмету који не могу да испитају... Оканимо се песника, па се сами разговарајмо један с другим, испитујући истину и себе!”³⁰

Интересантно би овде било поменути и Платоново поимање језика као деловања, делатности, чињења, а не предмета разматрања, на шта скреће пажњу И. Деретић.³¹ Ако је говор вршење радње које директно утиче на слушаоце и њихове душе, оно записано је тек „друга рука”, која не може рекреирати првобитну атмосферу и размену мишљења. Има нечега у овом што подсећа на перформансе концептуалне уметности, чији се главни уметнички акт и утицај на публику темељио на интерактивности, на присуству, на енергији у тренутку дешавања. Различити артефакти, самостално банални, попут столица и поцепаних папира, противно вољи концептуалних уметника накнадно су скупљани и излагани у музејским витринама, што је управо комерцијална апропријација коју су концептуалисти желели да избегну. Иако је поређење екстремно, и не указује дужно поштовање текстовима, ипак је сликовито поразмислити о односу живог разговора и текста као о односу концептуалног перформанса и за њим заосталих предмета. Овај перформативни контекст прикладан је прелаз на разматрање култура које нам је данас тешко и замислити, а које су цветале и развијале се без икакве употребе писма! Грчка култура дуго је била једна од таквих, а наслеђе које је оставио Хомер (ако је то уопште био један аутор), по свему судећи, преносило се с колена на колено преваосходно усменим предањем – певањем, рецитовањем и утицајем на ритуале и понашање заједнице – дуже него што су многи

²⁹ Платон, *Прошатор*, у: *О језику и сазнању*, 10–11.

³⁰ Исто, 50.

³¹ И. Деретић, *Лојос, Плајон, Арисџојел*, 23.

историчари спремни да прихвате. Где је Платон на тој размеђи између говора и писма, покушаћемо да прикажемо у следећем поглављу.

Платон као човек писмености

Упркос Платоновој критици писма коју смо разматрали у досадашњем току текста, добар део интелектуалних активности овог античког филозофа тицао се обрачуна са грчком усменом културом. У овом поглављу рећи ћемо нешто о томе како је Платон нападао песничко наслеђе и спорио право песника да буду учитељи омладине, те како се залагао за коришћење језика који се не исцрпљује у персонификацијама и ритмичким понављањима, већ својом исказном формом дозвољава филозофирање о апстрактним темама. Укратко, пробаћемо да дочарамо да се, на основу истраживања транзиције грчке културе из усмене у писмену,³² Платонова филозофија по форми и садржају чврсто ослања на достигнуће писмености, иако је сам био амбивалентног односа према овом медију.

Усменом културом, која је обухватала позоришна извођења уз песму хора, рецитовање рапсода, религијске ритуале и светковине, преносили су се или опонашали садржаји које је Хомер испевао у стиху, Хесиод забележио у форми која јесте прозна, но по стилу наликује на поетску, што се може рећи и за драмске комаде каснијих аутора. Противно данашњем поимању позоришних и песничких перформанса као забаве, усмена култура била је носилац културног наслеђа, идентитета, као и срж грчког образовања све до касног петог века, што значи да усвајањем писмености није нагло потиснут њен значај.³³ Одликовала се нужном економичношћу (да би били памтљиви, садржаји су се понављали а нови тешко додавали), као и моралном проблематичношћу, јер су песме, трагедије и драме приказивале бројне скаредне, сентименталне или окрутне поступке митолошких ликова.

Платон је у *Држави* силовито дигао глас против поетског језика, његовог садржаја и образовног значаја. Замерао је традиционалном грчком усменом наслеђу да је заводљиво, језички китњасто, да емотивно утиче на слушаоца, помућује ум и преноси лажна и штетна учења, која подстичу амбивалентан однос према моралности, јер се врлина декларативно хвали, а у пракси се под-

³² Ослањали смо се превасходно на Ерика Хавелока и његове две књиге: Eric A. Havelock, *Muza uči pisati*, Agom, Zagreb 2003. и Eric A. Havelock, *Preface to Plato*, Harvard University Press, Cambridge 1963.

³³ E. A. Havelock, *Preface to Plato*, 38.

стичу компромиси, прагматичност, „пречице” у стицању богатства и положаја. Сократ у *Држави* каже да песништво „гаји и залива оно што би требало да се осуши” и „одређује нам за господаре оно што би требало да нам буде слуга, ако хоћемо да будемо бољи и срећнији, место гори и несрећнији” и додаје да „између филозофије и песништва већ постоји нека стара несугласица”.³⁴ Чињеница да Платон може да направи овакав отклон од песничког наслеђа, да га анализира без емотивног поистовећивања, показује да сâм припада култури у коју је уведен нов елемент, која негује расправе о темама као што су природа морала, положај филозофа у друштву, идеална држава и сл.³⁵ Његов апел да се филозофи дистанцирају од светине која редовно посећује позоришта и да своја знања стичу по тачно утврђеном курикулуму који прописује у *Држави* припада писменој култури, без обзира на постојање учења која је у Академији излагао, а која се нису записивала. Однос према знању и избору тема је овде кључна разлика; уместо ликова који нешто у драмском наративу *page*, Платонов дијалози фокусирани су на разматрање тога шта нешто *jesīe*. Прелазак са чињења на бивање, са језика радње на језик рефлексije, према Хавелоку представља доказ завршне фазе промена у начину размишљања и изражавања, које су биле изазване изумом алфабета и преласком са усмености на писменост. Овај истраживач сматра да је „замрзавање” мишљења у исказима започео управо Платон, од кога су касније западну филозофију покушали да спасу Хајдегер и Гадамер:

Идиом састављен од исказа повезаних копулама у који непрестано упадамо, управо је оно у шта је Платон желио преобразити грчки језик, посветивши читав свој писмени вијек том циљу.³⁶

Тако из овог угла сагледавајући можемо да уочимо још једно степеновање у чину говорења и преноса изговореног. Тачно је да се Платон залаже за разговор, дијалектички процес који тече уживо међу саговорницима, и да њега сматра надмоћним над записивањем. Али исто је тако тачно да он прави отклон од оног изворног, колективног и емотивно набијеног усменог наслеђа које се назива „примарном усменошћу”, а које се од разговора писмених особа разликује по својим темама, по синтакси, (не)опширности, директности, апелу на изазивање емотивне реакције, позиву на имитирање

³⁴ Платон, *Држава*, прев. Албин Вилхар, Бранко Павловић, предговор Вељко Кораћ, објашњења и коментари Бранко Павловић, БИГЗ, Београд 1993, 309–310.

³⁵ Е. А. Havelock, *Muza uči pisati*, 116.

³⁶ Исто, 111.

ликова који су увек јунаци радње, за разлику од филозофских дијалога који се све чешће баве имперсоналним ентитетима. Да би се, дакле, говор нашао изнад писма, он не може бити било какав и било чији, већ мора потицати од описмењених којима владају „логос и закони”, а не Музе.³⁷

Можда је адекватно на овом месту се подсетити да Платон управо слова, слоге и речи користи као елементе који се анализирају зарад важних филозофских закључака, као нпр. у дијалозима *Крайтил*, *Тететид* и *Софист*. У дијалогу *Еутидем* Платон подразумева да су учесници филозофских дискусија писмени.³⁸ У наведеним дијалозима доста се пажње посвећује алфabetу. Значење речи повезује се за звучањем појединих слова, па се нпр. тврди да котрљајуће „р” подсећа на кретање, због чега је истакнуто у речима везаним за кретање,³⁹ уочава се значај самогласника, који као „каква спојница прожимају све, тако да је без неког самогласника чак немогуће да се остала слова повежу једна с другим.”⁴⁰

Раздвајање сугласника и самогласника и бележење обе врсте знакова чинило је кључну разлику између грчког писма и претходних система писама који су речи и реченице скраћивали и поједностављивали.⁴¹ Управо много већа подударност грчког, фонетског алфавета са оним што је заиста изговорено, у односу на ранија писма која су била мање или више пиктографска, навела је одређене ауторе да Платонову критику писма из *Федра* схвате као да је уперена конкретно на египатске хијероглифе, којима наводно супротставља супериорни алфавет.⁴² Сматрамо да је овакво тумачење натегнуто. У Платоново време још увек међу Грцима влада отпор према записивању и његовом увођењу у наставу,⁴³ па нема потребе ограничавати Платоново вагање и одмеравање користи и штете од писма на негрчки контекст. Сем тога, баш египатском богу Тоту, чији се изум писма у *Федру* критикује, Платон у *Филебу* приписује кључну иновацију која је алфавет ставила изнад ранијих система записивања – поделу гласова на врсте:

...има једна прича у Египту, која се приписује неком Теуту, који је први приметио да у том бескрају самогласници нису једно, већ више, а да затим постоје и неки други који не дају гласа, већ

³⁷ Платон, *Држава*, 310.

³⁸ Платон, *Еутидем*, у: *О језику и сазнању*, 15.

³⁹ Платон, *Крайтил*, исто, 41.

⁴⁰ Платон, *Софист*, исто, 80.

⁴¹ E. A. Havelock, *Muza uči pisati*, 72–75.

⁴² Ronna Burger and Plato, *Plato's Phaedrus: A Defense of a Philosophic Art of Writing*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa, Alabama 1980, 90–91.

⁴³ E. A. Havelock, *Muza uči pisati*, 102–104.

некаквог шума, и којих има, такође, известен број. Најзад је, као трећу врсту слова, издвојио и она која ми сада називамо муклим.⁴⁴

Прибегавање миту, као и у ранијим примерима, заодева савремену и актуелну причу из грчког друштва велом достојанства, али и врстом отклоне који Платону омогућава да износи час једне, час супротне ставове, и да их припише истом богу (сличну функцију у његовим дијалозима има и сан, затим приче старих, као што је речено на почетку рада). Видимо да је Платонов однос према писму много компликованији него што би се само на основу *Федра* могло помислити, али да овај филозоф дефинитивно припада култури писмености.

Једна од важних брига коју Платон исказује поводом усвајања алфабета јесте могући негативан утицај на способност памћења. Савремена истраживања, напротив, показују да учење писања стимулише мождани развој повезивањем неурона, што је доспело у жижу јавне расправе пре неколико година, када су поједине европске и америчке државе избациле наставу писања из основних школа.⁴⁵ Ипак, један аспект ове критике стоји, а то је да је описмењено друштво у целости постало површније, улажући мање напора да запамти нешто, јер се поуздаје у то да увек може посегнути за књигом, или сличним „спољашњим средством”. Затим, у савременом „бомбардовању” информацијама описмењених друштава дешава се конфузија коју Платон описује у *Седмом јисму*, где четири нижа облика сазнања, која се темеље на речима и сликама, „заглушују” суштинске увиде у „ствари по себи”:

...од две ствари, то јест од суштине бића и од неке његове особине, душа тражи да сазна суштину, а не особине бића, док сваки од она четири степена пружа души, помоћу речи и чињеница, оно што она не тражи, и чулним се утисцима увек може побити свака појединачна ствар коју они саопштавају или приказују души, тако да потпуном недоумицом и неодређеношћу испуњавају, тако рећи, сваког човека.⁴⁶

Дакле, чулни утисци – у које спада и читање, које поимамо видом – морају се подредити размишљању без потпомагања спољашњим средствима. Интелектуалне способности овде нису до-

⁴⁴ Платон, *Филеб*, у: *О језику и сазнању*, 98.

⁴⁵ Погледати нпр. <https://www.theguardian.com/world/2015/jul/31/finnish-schools-phase-out-handwriting-classes-keyboard-skills-finland>, затим <http://www.todayifoundout.com/index.php/2015/03/cursive-no/> или <https://www.todayparent.com/family/cursive-writing-in-schools/> – приступљено 04. 07. 2023.

⁴⁶ Платон, *Седмо јисмо*, у: *О језику и сазнању*, 125.

вољне, већ степен приближавања сазнању о оном што је савршено зависи и од „квалитета душе”, а у највећој мери се ослања на „саживљавање” са предметом размишљања, на свакодневни труд и константну тежњу да се друге обавезе подреде љубави према филозофији. Када, таквим животом, у души блесне светлост мудрости, она превазилази могућности записивања, па чак и исцрпног усменог саопштавања. Штавише, филозоф ће те најсјајније „варнице” знања и намерно сакрити, прво да их не би изложио подсмеху, а друго да не би остале овековечене у крњем облику. Зато „написане ствари не показују најозбиљнија схватања свог аутора, уколико је он иначе озбиљан...”⁴⁷

Ако је Платон заиста написао *Седмо њисмо*, у њему нас индиректно позива да све што је оставио у дијалозима схватимо с резервом, па и његову критику писма, којим се спремно користио. У сваком случају, увид у различите његове списе открива да је велики филозоф исказивао резерве према могућности да се суштина ствари по себи до краја испољи говором или писањем, при чему је овом првом начину признавао веће достојанство. Дијалог је, као што смо видели, сматрао разговором душе са душом, а говор нечим најсроднијим мишљењу самом. Зато је дијалектичком надметању међу саговорницима и неуморном рашчлањивању предмета о коме је реч Платон давао велику предност над читањем текста. Сходно томе, оставио је за собом разасуте исказе који омаловажавају значај записивања и могућности писма. Па опет, сам је био чврсто укотвљен у писменој култури, чије су промене у односу на стил и теме усмености омогућиле настајање филозофије његовог стила. Иако подозрив према изуму писма, постао је аутор без преседана по литерарној плодности у дотадашњој Грчкој.

Мср Весна С. Гајић

Матица српска, Нови Сад

Стручни сарадник Одељења за ликовне уметности и

Одељења за сценске уметности и музику

vgajic@maticasrpska.org.rs

⁴⁷ Исто, 126.

ЈЕЛЕНА ЈОВАНОВИЋ КОСТИЋ

ПУКОТИНЕ СМЕХА У *ВРЕМЕНУ СМРТИ* ДОБРИЦЕ ЋОСИЋА И ФРОЈДОВО ТУМАЧЕЊЕ ДОСЕТКЕ

САЖЕТАК: Аналитички фокус у раду је на осветљавању специфичног хумора у Ћосићевом роману *Време смрти*, са тежиштем на Фројдовом тумачењу досетке. Заступљене досетке су ненаметљиве, али имају функцију у превазилажењу свеопштег националног трагизма, ефектне су у погледу карактеризације ликова и призивања „расположења детињства”.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Добрица Ћосић, *Време смрти*, хумор, Фројд, досетка

Време смрти је романескна трилогија Добрице Ћосића (1921–2014) која прати и осветљава судбину српског народа захваћену вртлогом Великог рата. Судбина малог народа коме је у догађају светских размера додељена кључна улога обележена је жртвом епских размера, умирањем и нестајањем. Ћосић је осећао исконску потребу да сачува од заборавља племениту снагу са којом су се наши претходници борили за национални опстанак. „Преузео је тежак задатак да се са трагичношћу српског народа отворено суочи и да изврши својевремену одбрану права српског народа на опис сопствене судбине.”¹ Стварност која је окупирала Добрицу Ћосића била је Србија у епохи модернизационих процеса од краја XIX и током XX века. Стварност која је стално изнова била прожета ратном организацијом живота. Отуда је, како сам Ћосић, изјављује, „мој основни доживљај света и човека трагизам његове судбине”.²

¹ Иван Негришорац, „Корени Добрице Ћосића и стратегије читања”, у: Добрица Ћосић, *Корени*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2004, 294.

² Добрица Ћосић, „Реч аутора”, у: Д. Ћосић, *Корени*, 283.

За Ћосића је доживљај света и човека у њему трагичан. Његов романескни опис то потврђује. *Време смрти* је време страдања, умирања и нестајања једног народа. Први део ратне епопеје *Време смрти* прати почетне реакције европске и српске дипломатије, расположење у војсци и народу. Рат се води, али је однос двеју војски, српске и аустроугарске, неправедно неравноправан. Након три месеца ратовања војвода Радомир Путник ће председнику Владе, Николи Пашићу, дрхтавим гласом рећи „војска нам је пред катастрофом”,³ док ће на ванредној седници Врховне команде и Владе одржане у Ваљеву, непосредно пред његов пад, предложити повлачење војске и предају „судбине Србије у рукама дипломатије”.⁴ Влада одлуку о капитулацији не прихвата. Налази оправдање за наставак рата. „Ако већ морамо бити уништени, онда нам не преостаје друго осим борбе до краја”,⁵ сматра Пашић. Догађаји и расположење утемељени на трагизму међу властодршцима и војсковођама који се преливају и на народ прекинуће увођење новог колективног лика у ток приповедања. Реч је о Ћачком батаљону састављеном од добровољаца, ђака и студената. Присуство омладине, школске и универзитетске, унело је у општераспрострањени трагизам енергију снаге, воље, ведрине и спонтаности какву само младост са собом носи и преноси.

Пукотине смеха

Ћосић Ћачком батаљону посвећује целу четврту од укупно пет глава и велики део последње. У батаљону нарочиту пажњу привлаче поједини студенти београдског универзитета, попут Данила Историје и Боре Пуба, и студенти сорбонског универзитета, попут Ивана Катића и Сташе Винавера. Поред пријатељства које се развило међу њима током двомесечне војне обуке у Скопљу под командом потпуковника Душана Глишића, њих је везивала и жеља за знањем и доказивањем. Спајале су их солидарност, племенитост, духовитост. Пукотине смеха настајале су излагањем њихове перцепције ситуација, догађаја и људи, оплемењене образовањем и културом.

Смех се јавља кроз пукотину коју омогућава језичко средство означено као досетка. Досетки највише прибегавају припадници Ћачког батаљона, млади и оштроумни људи, али не само они. Путем досетке чује се какво је схватање света Владиног опозиционог

³ Добрица Ћосић, *Време смрти. Прерова иде у рай*, књ. I, Лагуна, Београд 2014, 60.

⁴ Исто, 151.

⁵ Исто, 155.

посланика Вукашина Катића, као и народа који има улогу колективног књижевног лика у приповедном току.

Карактер и врсте досетки

Посебну пажњу појму досетке посветио је Сигмунд Фројд у својој студији под насловом *Досетка и њен однос према несвесном*.⁶ Фројд је досетку објаснио из психоаналитичког угла, али је дао и шири одређења: изнео је теоријску дефинисаност досетке и дао њен преглед; пажљиво је класификовао врсте досетки према техникама језичке употребе; класификовао је и тенденциозне досетке и утврдио и истакао њихов значај; одредио је досетку према појмовима комичног и наивног. Ипак, чини се да је Фројд овако танано приступио досетки јер је у процесу сажимања уочио аналогију између процеса технике досетке и процеса рада сна; „нема сумње да [...] имамо исти психички процес који можемо препознати по идентичним остварењима”.⁷

„Рад досетке не стоји на располагању свим људима, а у издашној мери само малом броју људи за које се у похвалном смислу каже да су духовити (да имају духа).”⁸ Рад на духовном бићу за модерног човека неодвојив је од образовања и културе. Образовање и култура дејствују тако што у духовном бићу јачају моћ разума, критичког суда и потискивања. Тако досетка својом техником и тенденцијом нуди помоћ, самим тим и решење, да неке интелектуалне (мисаоне), сексуалне, агресивне, критичке тенденције које нису друштвено или културолошки прихваћене буду изговорене, показане, ослобођене из духовног бића заобилазним путем, путем духовитости.⁹ Тако, заправо, „досетке шапућу: Жеље и прохтеви човекови имају права да се огласе и поред свег строга и безобзирног морала [...]”.¹⁰

Квалитет досетке неодвојив је од начина њеног креирања, од њене технике. Техника досетке формулише се игром речи, али суштински се темељи на игри идеја. Тако Фројд као једну од дефиниција досетке прихвата дефиницију филозофа Куна Фишера: „Досетка је суд који се поиграва.”¹¹ Као важне карактерне црте

⁶ Сигмунд Фројд, *Досетка и њен однос према несвесном*, прев. Томислав Бекић, Одабрана дела Сигмунда Фројда, књ. III, Издавачко предузеће Матице српске, Нови Сад 1979.

⁷ Исто, 28.

⁸ Исто, 144.

⁹ Исто, 138–143.

¹⁰ Исто, 112.

¹¹ Исто, 9.

технике досетке наводе се и духовитост, краткоћа, оштроумност и вештина довођења у везу потпуно супротних представа света.

Досетке које су део приповедне нити првог дела Ћосићевог *Времена смрти* могуће је одредити и систематизовати према Фројдовој класификацији досетки. Фројд је начинио детаљну класификацију и свакој врсти посветио значајну пажњу. Најопштија је подела досетки на техничке и тенденциозне. На досетке без намере/тенденције, безазлене и досетке са намером/тенденцијом, мисаоне. Приликом одређивања техничких досетки Фројд је одступио од постојећих ставова и истакао да техничка досетка јесте безазлена, али да, насупрот дотадашњим уверењима, може „бити веома садржајна”, може „да исказује нешто вредно. Садржина једне досетке, међутим, независна је од досетке и она је садржина мисли која се овде изражава на духовит начин путем посебног уређења”.¹² Тенденциозне досетке је даље поделио на скаредне, агресивне, критичке (циничне) и скептичне досетке. При томе и техничке и тенденциозне досетке показују тежњу да из душевних процеса остваре уживање, а оно се постиже механизмом уштеде психичке енергије. Психичка енергија која се штеди различита је у овим врстама досетки.

Ћосић је досетку учинио једним од омиљених видова лежерније комуникације међу студентима и ђацима. Досетке изговарају Сташа Винавер, Данило Историја и Бора Пуб, а у појединим случајевима изговара је неко из групе. Досетке које изговара неко из групе приписују се колективном лику – Ћачком батаљону. Досетке се изговарају увек у друштву и на местима на којима се учесници осећају растерећено (спаваоница у касарни, кафана, воз). Заједничка одлика досетки је фина техника језичког израза којом се у везу доводе две различите представе света. Разликују се по тенденцији, врсти уштеђене психичке енергије и врсти смеха. Припадају техничким или безазленим досеткама.

Досетка колективног лика Ћачког батаљона језичком и мисаоном игром осветљава општеприхваћени став младих интелектуалаца о војним припремама, а посредно и о рату, као и о онима који најактивније учествују у томе, „милитарцима”: „Сутра ће нам Дон Кихот на 'Голготи' поразбијати јаја.”¹³

Нарочито вешто досетком влада Сташа Винавер, вероватно због дарованог му осећаја за лепу реч и продуктољену мисао: „Живело наше озлобођење!”, „Предлажем рузмарини да се наша земља отачбина назове правим именом *ојанџбина*”. На питање неког из групе: „А дисциплина, Сташа?”, одговориће: „*Дисциплина* је вој-

¹² Исто, 93.

¹³ Д. Ћосић, *Време смрти. Прерово иде у рай*, 217.

ничка *врљика* – то јест, врлина”.¹⁴ „Феникс више неће бити птица. *Српски Феникс* имаће лик *ђака*.”¹⁵ На ову Винаверову досетку одговориће Бора Пуб следећом: „Али ја, више волим да сам српски *йеџао* него српски *ђак*.”¹⁶

Када возом пристају на станицу у Лапово, где ће Сташа Ђачки батаљон поделити на два мања, и сутрадан поћи на фронт, знајући да је време њиховог заједништва прошло и да се вероватно виде и поздрављају последњи пут, Данило Историја и Бора Пуб ће на довитљив начин прокоментарисати трагичну истину: „Зар су све наше *йесме оџйеване*? – Јесу. Остало је само *Ојело*”.¹⁷

Техника наведених досетки може се објаснити праћењем Фројдове класификације и тумачења техничких досетки. Основа ових техника је умна способност брзог и ефектног довођења у везу две представе потпуно супротне по садржају и подручју којем припадају. Досетка из Ђачког батаљона грађена је техником двојаког значења (*Дон Кихот*: *књижевни лик* / *йоџйуковник Глицић*; *Голгоџа*: *месџо Христовој сџрагања* / *месџо ђе изводе еџерџир*). У Винаверовим досеткама примењене су технике сажимања с циљем грађења нових речи (*озлобођење*), употреба истог језичког материјала уз лаку језичку модификацију (*оџачбина*/*оџанџбина* и *врлина*/*врљика*) и техника игре речима, двојаког значења с алузијом (*српски Феникс* / *ђак*). Бора Пуб је техником бесмислице показао да је у том историјском тренутку бити петао већа привилегија него бити српски *ђак* (*йеџао*/*ђак*). У досеткама Данила Историје и Боре Пуба примењена је техника двојаког значења с алузијом (*йесме оџйеване* / *крај живоџа*; *Ојело*/*смрџ*). Дакле, умно умеће посредовано језичком техником довело је до уживања због уштеде мисаоне енергије. Уживање у духовитости исказано је пристојним, ненаметљивим смехом.

Поред техничких Фројд је у својој студији *Досеџка* и њен однос *йрема несвесном* издвојио и тенденциозне досетке. „Тенденциозна досетка [...] најјасније показује карактер рада досетке – да ослободи уживање уклањањем препрека.”¹⁸ „Разум, критички суд, угњетавање – то су снаге против којих се редом бори.”¹⁹ „Тенденциозна досетка је у стању да ослободи уживање чак и из таквих извора који подлежу потискивању.”²⁰ „Она задржава првобитне изворе

¹⁴ Исто, 216.

¹⁵ Исто, 320.

¹⁶ Исто.

¹⁷ Исто.

¹⁸ С. Фројд, *Досеџка* и њен однос *йрема несвесном*, 138.

¹⁹ Исто, 142.

²⁰ Исто, 138.

уживања у речима а на нивоу шале отвара себи уклањањем препрека нове изворе уживања.”²¹ Тенденциозне досетке Фројд је поделио на скаредне досетке, агресивне, циничке и скептичне. У приповедну нит *Времена смрти* уткани су примери сваке од наведених подврста досетки.

Скаредна досетка или досетка која разголићује тежи да заобиђе скаредност, потребу за „намерно истицање сексуалних чињеница и односа у говору”.²² Њихов циљ је да заобиђе разголићавање сексуалног. За разумевање постојања сексуалних нагона и њиховог разоткривања потребно је објаснити околности у којима се налазе млади људи који изговарају скаредне досетке у *Времену смрти*. Спољашње околности условљавају развитаку субјективних мотива неопходних за настанак тенденциозне досетке.

Завршила се њихова двомесечна обука и додељен им је капларски војни чин. Након ове ноћи одлазе на бојиште са кога се, велика је вероватноћа, неће вратити. Знају да представљају последњу наду у одбрану српске војске од аустроугарске силе. И реч је о јако младим људима који нису стигли да упознају жену ни у ком смислу. Тако близина смрти интензивира сексуални нагон. Досетку ће изговорити колективни лик Ђачки батаљон: „Откад је света и ратова, последње мирнодопске ноћи сви војници јуришају на Венерин брег, на његово подножје, у извор, Торо”.²³ Неколико оваквих досетки изговориће и Данило Историја након што није успео да финим завођењем освоји једну „даму” последње ноћи ван ратног вихора: „Недра ти нису патријаршија, мајку им божју.”²⁴ „Дај ми је. Није ти престоница, бога ти божјег. Није ти Шумадија, забога, жено.” На недоступност жене постаће агресивнији: „Дај ми је, није манастир Грачаница, није Жича!”²⁵

Техника ових досетки базира се на алузији и заобилазним путем подсећа се на нешто познато. У првој наведеној досетки присутна је фина алузија, у другој груба. Разлог томе налази се у веселом расположењу Данила Историје које је подстакнуто простором у коме се налази, кафаном, и онога што тамо конзумира, алкохолом. Фројд је схватања да „промена расположења је највреднија ствар коју алкохол може да пружи човеку [...]. Ведро расположење [...] умањује снаге кочења, критику, и тиме опет постају приступачни извори уживања, на којем је лежао терет притиска”.²⁶ Весело рас-

²¹ Исто, 142.

²² Исто, 99.

²³ Д. Ћосић, *Време смрти. Прерово иде у рай*, 249.

²⁴ Исто, 273.

²⁵ Исто, 267.

²⁶ С. Фројд, *Досетка и њен однос према несвесном*, 131.

положење „самој скаредности не поставља ниједан од формалних захтева који карактеришу досетку”.²⁷ Отуда су досетке Данила Историје технички мање умешне. Међутим, ни њима не недостаје техничке вештине, што се може закључити на основу садржинске и значењске удаљености појмова доведених у везу која представља предуслов успешности досетке. Фројд каже да „у финије образованог друштва [...] скаредност постаје духовита и она се трпи само ако је духовита”,²⁸ што у Даниловим досеткама јесте случај. Уживање у скаредности је постигнуто јер је досетка понудила своју помоћ. Заобилазним путем, путем духовитог језичког израза, отклоњена је препрека коју поставља културолошки притисак и критички ум и ослобођена је сексуална тенденција.

Тенденциозним досеткама припадају и циничне или критичке досетке. Оне су уткане у приповедни свет повлашћеног књижевног лика Вукашина Катића, сина Аћима Катића и оца једног од припадника Ђачког батаљона, сорбонског ђака Ивана Катића. И Вукашин је био париски студент и сам је део „српске интелигенције”. Из тока свести других књижевних ликова сазнаје се да је одувек озбиљан, уздржан и отмен. „Он је једини опозиционар који и паметно збори, а људи му верују.”²⁹ Са већ озбиљним животним искуством иза себе, његов поглед на свет није више наиван, него сумњичав и критичан. „Нарочито повољан случај за тенденциозну досетку ствара се када се намеравања критика побуне усмерава против [...] једне збирне личности дакле, народа.”³⁰ Вукашин ће естетски врло вешто, играјући се речима и смислом, баш као и млади интелектуалци Ђачког батаљона, изнети мисаоно врло дубоке и тачне критичке досетке о српском народу: „Вековним робовима постали први робови”.³¹ „Духовна грандоманија балканске беде.”³² „Народу су, Иване, свадба и сахрана једна поред друге.”³³ „Ратови нас равнају.”³⁴

„У служби циничке и скептичке тенденције, досетка разбија респект пред институцијама и истинама у које је слушалац веровао.”³⁵ Тако је народ као колективни књижевни лик у могућности да помоћу скептичне и критичке досетке изрази сумњу и незадовољство ситуацијом у држави: „Србија плаћа све балканске рачуне.”

²⁷ Исто, 102.

²⁸ Исто.

²⁹ Д. Ћосић, *Време смрти. Прерова иде у рај*, 59.

³⁰ С. Фројд, *Досетка и њен однос према несвесном*, 114.

³¹ Д. Ћосић, *Време смрти. Прерова иде у рај*, 128.

³² Исто, 131.

³³ Исто, 334.

³⁴ Исто, 192.

³⁵ С. Фројд, *Досетка и њен однос према несвесном*, 137.

„Сад судбина Србије од мишева зависи.” „Мишеви ће прегрести конопче за које се ухватила Србија.”³⁶

Из приложеног прегледа досетки може се закључити да је досетка заступљена у књижевном свету првог дела *Времена смрти*. Заступљене су готово све врсте досетки које Фројд тумачи у својој студији *Досетка и њен однос према несвесном* и могу се анализирати у кључу његовог тумачења. Након одређивања карактера досетке и њеног прегледа по врстама, треба указати и на њен однос према смеху.

Однос према смеху

„По Фројдовој теорији, смех настаје онда када је психичка енергија која је раније употребљена за ’запоседање одређених психичких путева постала неупотребљива’, тако да може слободно да се испразни”.³⁷ Фројдова теорија смеха показана на досетки као језичком изразу сврстава се у виталистичке теорије или теорије олакшања чији је зачетник Декарт. „Ове теорије објашњавају како смех помаже у олакшању животне напетости, попуштању стега, телесном ослобођењу из напрегнутог стања.”³⁸ С тим у вези, могуће је разумети Ћосићеву бескомпромисну верност досетки као једином језичком средству путем којег су створене пукотине смеха у првом делу *Времена смрти*.

Досетка је језичко средство путем којег се у Ћосићевој ратној епопеји превазилазе појединачни и општи културолошки и критички притисци једнако једноставно и међу млађима и међу старијима, међу образованима и међу необразованима. На почетку овог рада наведено је да рад досетке стоји на располагању малом броју људи за које се каже да су духовити. „’Духовитост’ се овде јавља као нарочита способност, отприлике у степену старе ’душевне способности’, и она се као појава показује као прилично независна од других способности: интелигенције, фантазије, памћења. Код духовитих људи треба, дакле, претпоставити постојање посебних склоности или психичких услова који омогућују или потпомажу духовитост.”³⁹ Чини се да припадници српског народа поседују посебне склоности и психичке услове потребне за стварање духовитости путем досетке. Тиме Ћосић досетку приказује као језичку форму својствену српском националном бићу, а духовитост као

³⁶ Д. Ћосић, *Време смрти. Прерово иде у рај*, 133.

³⁷ Игор Перишић, *Увод у теорије смеха: крајњиак преглед теорије смеха од Платона до Проја*, Службени гласник, Београд 2010, 123.

³⁸ Исто, 49.

³⁹ С. Фројд, *Досетка и њен однос према несвесном*, 144.

националну способност да се смешком превазиђу све животне брига и невоље.

Квалитет досетке зависи од степена развоја духовног бића. Финије образована досетка подразумева и финије изграђену духовну структуру. Тако су досетке које изговарају млађи интелектуалци, чланови Ђачког батаљона, и старији, које у првом делу *Времена смрти* представља Вукашин Катић, креиране на један технички игрован и мисаоно богат начин. Ефектне су и одмерене. Примери најуспелијих досетки су Винаверове и Вукашинове досетке. Прве су духовите и ведре, друге мудре и критичке. Увиђајући везу између умних способности и досетке као језичке форме, Ћосић је мајсторски препознао и показао умне способности „српске интелигенције” путем досетке.

Разлику у врсти смеха између „млађих” и „старијих” могуће је објаснити осветљавањем односа досетка–наивно. Наивно је код Фројда одређено као „врста комичног која је најближа досетки”.⁴⁰ Наивно је у вези са „првим корацима” рада досетке. „Игра речима и мислима, мотивисана одређеним ефектима уживања из уштеде, била би, дакле, први предступањ досетке”,⁴¹ сматра Фројд. Ово објашњење произилази из сазнања да се игра речима „јавља у детета када учи да употреби реч и да повезује мисли”.⁴² Дакле, игра речима и мислима датира из периода најранијег детињства. Идући за овим сазнањима, Фројд ће, попут Бергсона, све типове смеха (досетка, комично, хумор) везати за инфантилни тип рада мишљења. „Мисао која у сврху образовања досетке понире у несвесно тражи тамо стари завичај некадашње игре речима. Мишљење се за часак враћа на детињи ниво, како би се опет дочепало детињег извора уживања.”⁴³ Досетке из претходног прегледа могуће је посматрати и из овог угла, нарочито оне које настају међу младим интелектуалцима, студентима и ђацима. Брзина, лакоћа и наивност коју поседују краси управо младе људе још увек неокрњене животном стварношћу. Ђаци и студенти су заправо врло близу периода детињства, који се сматра најрадоснијим у животу сваког човека. Зато њима тако мало треба да смешом успоставе везу са „расположењем детињства” и зато је тај смех по правилима детињства ведар и наиван.

У вези са смешом који се пројављује у првом делу *Времена смрти* важно је напоменути и његов друштвени значај. По Бергсону, „смеху је потребан одјек”,⁴⁴ а Фројд каже да у досетки по-

⁴⁰ Исто, 187.

⁴¹ Исто, 132.

⁴² Исто.

⁴³ Исто, 175.

⁴⁴ Анри Бергсон, *Смех: есеј о значењу комичног*, прев. Срећко Цамоња, Лапис, Београд 1993, 7.

стоји нагон за саопштавањем. Она „захтева једно друго лице коме ће моћи да саопшти свој резултат”.⁴⁵ Претходни преглед досетки показао је да су оне изговаране у присуству слушаоца или читаве групе. Досетке упућене једном слушаоцу су на релацији Винавер – Бора Пуб, Данило Историја – Бора Пуб. Више досетки је изговорено у групи. Групе су том приликом биле стациониране или у касарнској спаваоници, или у кафани, или у возу. За настајање досетки важно је и да онај ко изговара досетку, као и слушаалац или слушаоци, буде у „веселом расположењу”. Већ је објашњено да је младима лако да то расположење постигну јер нису одмакли далеко од „расположења детињства”. Онда када није тако (Данило Историја), и код старијих који представљају народ, колективни књижевни лик, помоћ се тражи у алкохолу. „Ведро расположење, било да је проистекло изнутра или токсички изазвано, умањује снаге кочења, критику, и тиме опет постају приступачни извори уживања, на којим је лежао терет притиска.”⁴⁶

Закључак

Пукотине смеха у књижевној стварности Ћосићеве ратне епопеје начинила је досетка. И чини се да је само она то могла учинити. Неколико је разлога томе. Најпре, заступљене досетке производе духовите смеховне реакције које су пристojне и одмерене и не ометају, не умањују трагизам људског бивствовања у *Времену смрти*, него доприносе његовој узвишености. Затим, досетка се својим процесом рада лепо прилагођава и одговара српском националном бићу, док се духовитост показала као национална способност да се смешком превазиђу све животне бригае и невоље. Такође, уочавањем веза између умних способности и досетки као језичке форме Ћосић је вешто показао умне способности српских интелектуалаца које чине значајан део приповедне свести путем улога повлашћених књижевних ликова. И на крају, досетка призива „расположење детињства”. Од тог расположења Ћосићеви ђаци и студенти нису далеко одмакли и зато је у њиховом кружоку на уснама увек нека духовита мисао.

Мср Јелена З. Јовановић Костић
Универзитет у Нишу
Педагошки факултет у Врању
jelena.z.jovanovic@gmail.com
jelenajk@pfvr.ni.ac.rs

⁴⁵ С. Фројд, *Досетка и њен однос према несвесном*, 148.

⁴⁶ Исто, 131.

ВУК ТРНАВАЦ

(НЕ)ВИДЉИВО(СТ) ИМАГИНАЦИЈЕ: БАШЛАР И МЕРЛО-ПОНТИ И ПОДРШКА ХАЈДЕГЕР И ДЕРИДА

САЖЕТАК: Аутор у овом раду настоји да покаже како и код савремених аутора, као што је и код античких, *имагинацију треба доживљавати као свемоћу – (н)И тамо (н)и овде и поље имагинарној као бесконачно и неограничено*, али с обзиром на *домен видљивој не увек-свуда (и) постојано*. Другим речима, треба показати како за *имагинацију невидљиво ни не постоји, него нам је све видљиво*, али нам *није све* (те видљивости) *увек-свуда постојано*. У прилог овако постављеној тези иде и то што се она може бранити: 1. платонистички – *све смо већ у преетизистенцији душоом видели, али је постојаност њих садржаја души у некој конкретној етизистенцији са телом увек непостојана*, 2. аристотеловско-емпиристички – *у контексту реалних могућности није нам постојано да видимо све моћне објекте (иако их мањом све можемо замислити и конструисати)*, али и 3. феноменолошко-методолошки – (прет)постављајући ту нову категорију *постојаности* и покушавајући да је лоцирамо и објаснимо како се понаша у текстовима савремених истраживача (не)видљивог и имагинације, што и јесте основни задатак рада.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: (Не)Видљиво(ст), Имагинација, машта, фантазија, *имагинарно, постојано(ст)*, Платон, Аристотел, Кант, Блејк, Дилтај, Башлар, Хајдегер, Мерло-Понти, Дерида

Увод – како (ус)поставити проблем истраживања?

„Мада измиче сваком покушају класификације,
подручје имагинарног није подручје хаоса и
нереда... Символи међусобно саобраћају по зако-
нима и дијалектици који су нам још непознати.”
*Речник симбола.*¹

„Мудрост је неужурбано растуће органско
здравље моћне и добро испреплетене маште и
зависи од комбинације вежбања и опуштања.”
N. Frye, *Fearful Symmetry. A Study of William Blake.*²

Да су појмови виђења, *видљивост*, *невидљивост*, *видљивог*, *невидљивог* и појмови фантазије, маште, *имагинације* и *имаинарної* испреплетени и да се мисаоно прожимају, навестили су били још и антички филозофи. Парменид [Παρμενίδης ὁ Ἐλεάτης] нас је у својој *Појми* (Περὶ φύσεως) усмерио ка томе да *ιλεγαмо умом на одсујне сивари као да су ју сивално*, јер и упркос том процесу субјективног прегнућа: „нећеш раздвојити биће да држи се бића било да сасвим се оно и посвуда расипа редом ил’ да се напротив спаја” (Р. П. 118 а). Да је и „Платонов појам уметности, који се може дефинисати као *умеће (вештина) које јонекад вешто, а каикад и невешто подражава оно што (се) сивара*”³ недостатан ако му се не придода и *φαντασία*, упућује нас Небојша Грубор (1971–) у тексту „Уметност подражавања. Платонова подела уметности у дијалозима *Софист* и *Држава* (III и X књига)” (2010).⁴ Он овде сматра да овај појам код Платона [Πλάτων], макар и индиректно, јесте принцип објашњавања уметности, јер је несумњиво средство подражавања, „али такво које не представља само огледало којем се Платон руга у X књизи *Полијеје* (Πολιτεία) него и, ако се држи слике огледала и одражавања представљања путем имагинације,

¹ А. Гербран, Ж. Шевалије, *Речник симбола. Митови, снови, обичаји, јосиуци, облици, ликови, боје, бројеви*, Stylos, Нови Сад 2013, XXIII–XXIV.

² N. Frye, *Fearful Symmetry. A Study of William Blake*, Princeton University Press, New Jersey 1974, 87. Превод В. Т.

³ В. Трнавац, „Платонова vs. Хегелова естетика: Лепота истинитог и/или уметност привидног”, у: *Чему*, вол. 15, бр. 26, Удружење студената филозофије (УСФ), Филозофски факултет, Загреб 2019, 208. Линк: <https://hrcaak.srce.hr/232442>.

⁴ Уп. Исто, 209. Аутор овде упућује на текст који ће и у следећој фусно-ти бити цитиран: Н. Грубор, „Уметност подражавања. Платонова подела уметности у дијалозима *Софист* и *Држава* (III и X књига)”, у: *Ушницај естетике на уметности*, М. Новаковић, У. Поповић (ур.), Естетичко друштво Србије, Београд 2010, 153.

криво, деформишуће огледало и нешто што личи на калеидоскоп”.⁵ Ирина Деретић (1969–) такође, у тексту „Psyche as Biblion: Cognitive Dispositions and Pleasures at Philebus 38E12–40C” (2009) истиче да у Платоновој метафори „душе као књиге” из *Филеба* (Φίληβος), и фигурама *унушрашњеј њисара као умској доксографа менијалних садржаја и сликара као реинтерпретатора ових садржаја* (δόξαи и λόγοι), активности Ума и Имагинације имају кључну улогу у формирању „перцептивних судова и менталних слика” и „омогућавају јединство и потпуност нашег искуства”.⁶ Да је душа код Аристотела [Ἀριστοτέλης] *медијацијски просјор* између реалног и имагинарног, упућује нас и Тања Тодоровић (1992–) у свом хабилитационом спису *Феноменологија сећања и маште: свест о ономе што није ту* (2024). Она сматра да чувени антички мислилац, нарочито у спису *О души* (Περὶ Ψυχῆς), машти пририче „висок онтолошки дигнитет и везује за могућност ’виђења кроз’, као једну фундаменталну моћ у контексту фундаирања знања уопште”.⁷ То се заиста и јасно очитује на следећем месту: „А пошто је опажање превасходно виђење, онда је /представљање/ (φαντασία) и своје име од ’светлости’ добило, јер без светлости није могуће видети” (429a).⁸ Слободан Благојевић (1951–), преводилац и коментатор овог дела, у фусноти након издвојеног цитата напомиње да је етимолошка веза између светлости (φως) и маште/имагинације (φαντασία) у грчком схватању суштине бића несумњива, јер је бивство бића оно што се *види* и очима и умом. Он поентира ставом како „светлост не може осветлити ништа друго него оно што јесте – а Аристотелово укључивање представљања може бити схваћено само као још једно упозорење да се ова ’моћ’ душе мора посматрати као њена *средњиња моћ* уколико се децидирано оповргава платонистичка намера одвајања душе од тела. Phantasia је то *ни њамо ни овде*, јер нити је зависна од тела у потпуности, нити је схематизам разума или ума”.⁹ Овоме треба придодати и како Аристотел поготово у својим поитичким списима наглашава да имагинација као *идеално њоље моћућносћ* поседује вероватно и најуниверзалнији теоријско-(са)знајни статус, с обзиром на то да се циља на нешто опште, а не појединачно

⁵ Исто, 210; Н. Грубор, „Уметност подражавања...”, 176.

⁶ I. Deretić, „Psyche as Biblion: Cognitive Dispositions and Pleasures at Philebus. 38E12-40C”, in: *Theoria* 2, Y 52, 2009, 78. Овај текст се може пронаћи и на српском језику у ауторкиној књизи *Из Платонове филозофије*, Дерета, Београд 2010, 79–93.

⁷ Т. Тодоровић, „Феноменологија сећања и маште: свест о ономе што није ту” (докторска дисертација), Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду, 2024, 65.

⁸ Аристотел, *О души. Parva naturalia*, Paideia, Београд 2012, 173.

⁹ Исто, 173–174.

као у историографији.¹⁰ Осим што је био неизоставан тумачима античких аутора у средњем веку, познато је да је у ренесенси Леонардо да Винчи [Leonardo di ser Pietro da Vinci] (1452–1519) сликарству „као телу” приписује *јасносћ виђења здравој ока*, а песништву (књижевности), „као сенци тог тела”, тек „замишљање форми”, које се „рађају у помраченом оку”.¹¹ С друге стране, *imaginatio* код Парацелзуса [Theophrastus Philippus Aureolus Bombastus von Hohenheim Paracelsus] (1493–1541) била је наглашено *женска њојово безјранична сјособносћ – силовити најон воље – осјваривања замишљеној*,¹² док код Ђордана Бруна [Giordano Bruno] (1548–1600), уз идеје, Имагинација игра *кључну ејисџемичку улогу*, те „наше знање јесу слике које је наша имагинација формирала”.¹³

Када се све ово до сада речено узме у обзир, поставља се питање из наслова уводног поглавља. Шта на основу тога аутор настоји да постигне у овом истраживању, а имајући у *виду*, пре свих, савремене ауторе из поднаслова? Кључ је у *филозофски имајинаџивном новуму*, који ће бити понуђени одговор за бригаљивост о аутентичности и оригиналности овога истраживања. Наиме, тај новум јесте претпостављање категорије *досјџујносћи у њољу имајинарној*. Односно, ауторова теза јесте да покаже како и код савремених аутора, као што је и код ових античких, *имајинаџију ѡреба доживљавајџи као свемојџу – (н)И ѡамо и овде и ѡље имајинарној као бесконачно и неѡјраничено*, али с обзиром на *домен видљивој* не *увек-свуда (и) ѡѡјџуно*. Другим речима, треба показати како за *имајинаџију невидљиво ни не ѡсјѡји, неѡ нам је све видљиво*, али нам *није све* (те видљивости) *увек-свуда досјџујно*. У прилог овако постављеној тези иде и то што се она може бранити: 1. платонистички – *све смо већ у ѡреѡзисѡенџију дуџом видели, али је досјџујносћ ѡих садржаја дуџи у некој конкретной ѡзисѡенџију са ѡелом увек неѡѡјџуна*, 2. аристотеловско-емпиристички – у *конѡексѡу реалних мојџносћи није нам досјџујно да видимо све мојџе*

¹⁰ Уп. Т., Тодоровић, „Феноменологија сећања и маште...”, 65. Овде се наравно мисли на чувено место из *Поеџике (Пері поѡтѡкѡс)* – 1451a37–1451b26.

¹¹ Е. Хоровиц, „Књижевна невидљивост” у: *Лейѡис Мајѡице срѡске*, Нови Сад, књ. 516, св. 1, јул–август, 2025. Аутор даље овде објашњава: „Ова дистинкција између богатства насликане и оскудности менталне слике временом се добро учврстила у филозофији, па чак и у модерној когнитивној науци. Хобс је дефинисао имагинацију као ’чуло које се распада или је ослабљено’; Беркли је описао менталне слике као ’бледуњаве и неодређене’; Хјум је установио хијерархију интензитета, где је стварна перцепција на врху, похрањена сећања су у средини, а имагинарне слике на дну”, 59–60.

¹² Т. Гаврић, *Парацелзус: меѡафизѡчка меѡѡина*, Мирдин, Младеновац 2025, 70–71.

¹³ А. Ostojić, „Giordano Bruno i ars memoriae: između znanosti i magije”, у: *Filozofska istraživanja*, 39 (04/156), 2019, 926.

објектне (иако их маџијом све можемо замислити и конструиисати), али и 3. феноменолошко-методолошки¹⁴ – (прет)постављајући ту нову категорију доситиуности и покушавајући да је лоцирамо и објаснимо како се понаша у текстовима савремених истраживача (не)видљивог и имагинације, што и јесте основни задатак овога рада.

Башлар (1884–1962) о имагинацијама и имаинарном

„Материјални елемент одређује и болест и оздрављење. Због снова се разболевамо али њима бивамо и излечени. У космологији сна, материјални елементи остају основни елементи.”
– *Вода и снови* – 1942.¹⁵

„Песма је суштински сиремљење ка новим сликама. Она одговара суштинској потреби за новином која одликује људску психу”; „Видљиви свет служи томе да илуструје лепоте сна”
– *Ваздух и снови* – 1943.¹⁶

„Пјесникова имагинација ће увијек бити бржа од оних који је посматрају... Како ући у поетико-сферу нашег времена? Управо је започела ера слободне имагинације”; „Лијепе ријечи су и саме лијескови” – *Поетика сањарије* – 1960.¹⁷

Када се у савременом кључу говори о *имаинацији*, неизоставно, ако не и оно најпочасније место на листи аутора који су о њој писали заузима француски филозоф Гастон Башлар [Gaston Louis Pierre Bachelard] (1884–1962). Почетак његових објављених истраживања о *имаинацији* се датира на крај тридесетих и почетак четрдесетих година прошлога века, а међу њима се нарочито истичу

¹⁴ В. Трнавац „Од традиционалне ка савременој метафизици здравља”, у: *Лейойис Маџице српске*, Нови Сад, књ. 516, св. 1–2, јул–август, 2025 (линк: https://www.maticasrpska.org.rs/letopis/letopis_516_1/11%20Trnavac.pdf). У овом есеју се на страни 81. у фусности бр. 2 реферише на изворни текст (В. Трнавац, „Здравље других: Покушај успостављања једне методолошке здравља”, завршни (мастер) рад, Филозофски факултет, Нови Сад 2021 (линк: <http://repositor.ff.uns.ac.rs/?rad=3e700a399fc67e8b6fa47142507803bd>) у којем се, за сада најопсежније, објашњава овај појам.

¹⁵ Г. Башлар, *Вода и снови: ојлед о имаинацији мајерије*, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Сремски Карловци 1998, 10.

¹⁶ Г. Башлар, *Ваздух и снови: ојлед о имаинацији креишања*, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Сремски Карловци 2001, 6, 81.

¹⁷ Г. Башлар, *Поетика сањарије*, „Б. Кукић” – Градац К, Београд – Чачак, 2021, 46, 50. на којој се у фусности бр. 2 реферира на: Charles Nodier, *Souvenirs de jeunesse*, 2023, 18.

радови *Boga и снови* (*L'Eau et les Rêves: Essai sur l'imagination de la matière*, 1942) и *Ваздух и снови* (*L'Air et les Songes: Essai sur l'imagination du mouvement*, 1943). Када је реч о старијем од ових *есеја*, већ у његовој првој реченици Башлар истиче како се човекове имажинативне моћи духа развијају у *два веома различита њравца*. На трагу управо Аристотелове теорије узрочности, он разликује *формалну и материјалну имагинацију*, истичући да *ови њојмови, изражени у скраћеном облику*, по његовом суду јесу „неопходни за једно потпуније филозофско изучавање песничког стваралаштва”.¹⁸ За прву, која је по Башлару површинска, статична и устаљена у филозофској традицији, карактеристично је то што *осећајни узрок*, онај који потиче из срца и одговоран је за језичку разноврсност и променљиви живот светлости неког дела, треба да постане *формални узрок*.¹⁹ Друга се пак одликује *нејосредним сликама материје* које су заправо срце и имају тежину. Сlike материје „именује вид, али је рука та која их познаје”, јер Башлар сматра да о њима „сањамо супстанцијално, интимно, одстрањујући форме, некорисне форме, променљиве површине”.²⁰ Промишљање материје за њега „образује извесну *ођворену имагинацију*”, а оно зашто се он бави пре свега овим хилеоморфичким узроцима јесте да буде спреман „на једно целовито учење о људској имагинацији”.²¹ Башлар своја дела и назива на тај начин, верујући да је у оваквом *њорейку имагинације* неизоставно потребно да се успостави *закон чејири елементија* (ватра, ваздух, вода и земља) „који разврстава различите материјалне имагинације”.²²

Међутим, оно што је кључно за ову тему, а тиче се овог текста, јесте пасаж у којем француски мислилац наглашава да права – првобитна поезија, која има функцију буђења, јесте заправо *њрихвањање невидљивој*. Башлар овде заправо поентира речима Шарла Нодијеа [Jean Charles Emmanuel Nodier] (1780–1844) из *Сањаарија* (*Le Pays des Rêves*, 1831): „Мапа замисливог света црта се само у маштањима. Чулни свет је нешто бескрајно мало”.²³ Управо на овом месту Башлар потврђује тезу овог истраживања да су *чулно видљиво и имагинајивно видљиво* саобразни оном односу у којем су код Фихтеа [Johann Gottlieb Fichte] (1762–1814) и каснијих немачких идеалиста били домени *релној* и *идеалној*. Речју, Гастон Башлар би безрезервно прихватио тезу да нам је *једино имагина-*

¹⁸ Г. Башлар, *Вода и снови*, 5.

¹⁹ Исто, 5–6.

²⁰ Исто, 6.

²¹ Исто, 7.

²² Исто, 9.

²³ Исто, 26.

цијом – маџиџањима – све видљиво, док чулна видљивост осџаје да ђочива у својој недосџајности.

С друге, односно *џређе сџране имаџинације*, свега годину дана касније (1943), у свом наредном капиталном делу када је у питању ова тема, које носи веома индикативан поднаслов „Оглед о имагинацији кретања”, Башлар уводи и Аристотелов ефицијентни узрок као потку за трећи тип – *динамичке имаџинације*. Сматрајући да сада има све неопходне типове Имагинације за успостављање једног целовитог учења о њој, већ у уводном поглављу, „Имагинација и покретљивост”, он настоји и да је дефинише. Башлар овде истиче како се, насупротив устаљеним тежњама да се Имагинација одреди као способност *обликовања* слика, она ваља посматрати као способност „*изобличавања* слика које нам нуди опажање, а понајвише способност ослобађања од првих слика, способност мењања слика”.²⁴ Башлар реченом додаје да је за постојање Имагинације неопходно да *џрисуџна* слика наводи мисао на *одсуџну*, да случајна слика изазива мноштво распрсканих и тада постоји опажање и сећање на опажено, „уобичајено памћење, навикнутост на боје и облике”.²⁵ Француски мислилац затим поентира:

Реч која суштински одговара имагинацији није *слика*, већ *имаџинарно*. Вредност одређене слике мери се величином њеног *имаџинарноџ* ореола. Захваљујући *имаџинарном*, имагинација је суштински *оџворена*, *неухваџљива*. У људској психи она је право искуство *оџворености*, право искуство *новине*. Више од било које друге способности, она одређује људску психу.²⁶

Дакле, испоставља се како је *аксиолоџка делайности* *имаџинарноџ* у потпуној супротности са опажањем, јер се, *наџуџџајући оно џџо се види* зарад оноџа *џџо се замиџља*, чин имагинације чини *оносџраним* и истински стваралачким. Ако се поглед, као ментална имитација реалности, стави у други план, то заправо „даје слици могућност за *функцију несџварноџ*”. Овде наведена функција се тако испоставља као „имагинативна сила која допушта креирање нових слика уместо да се прилагођава већ затеченој – видљивој реалности, и као таква нас чини способним да креирамо оно што видимо”.²⁷

²⁴ Г. Башлар, *Ваздух и снови*, 5.

²⁵ Исто.

²⁶ Исто, 5–6.

²⁷ А. Вигњевић, „Феноменологија имагинације Гастона Башлара на примеру дематеријализације савремене архитектонске форме”, у: *Theoria*, 58, 2016, 69.

И када је читалац већ преплављен сазнањима о *имагинарном* и Имагинацији, Башлар не одступа од интензивног мисаоног ритма, уводећи у игру никог другог до аутора који је за тему имагинације потпуно есенцијалан, а то је Вилијам Блејк [William Blake] (1757–1827). Ни мање ни више, он цитира његову мисао из *Друје ѝророчке књије* којом се саопштава да „имагинација није стање, она је само људско постојање”.²⁸ Да је овај Блејков *ајсолутистичко-ејзистички* став о имагинацији утемељен на његовим уверењима која се тичу поља Трансценденције, потврђује се у његовим другим делима, попут *Јерусалима*, у којем Блејк саопштава да „БОЖАНСКО ТЕЛО је сама људска имагинација, која је Исус”.²⁹ Нешто веома слично Блејк изриче и у *Лаокоону*: „Вечито Тело Човека је Имагинација, која је сам Бог, Божанско Тело, Исус: ми смо његови Припадници”,³⁰ док својеврсну хијерархију претходно наведеног износи у *Визији Последњеј Суда* и *Кинсу*: „Све Ствари су садржане у својим Вечним Облицима у божанском телу Спаситеља, Истинској Лози Вечности, Људској Имагинацији.”³¹ Имајући у виду *ирансцендентну ијезину* Блејкових речи о имагинацији, као и то да га је Башлар одабрао за својеврсни *унуиращњи credo* првог одељка уводног поглавља поменутог дела, те да га је и касније тематизовао, нарочито у другој глави „Поетика крила”, може се закључити да управо Имагинација, а понајвише управо она *динамичка*, заузима централно место у мисаоним прегнућима овог француског филозофа.

Исказане ставове потврђују и на речено указују и његови каснији радови, међу којима је и онај из 1960, *Поеџика сањарије* (*La poétique de la rêverie*), који сада својем истраживању Имагинације претпоставља и методу, већ у свом уводу наговештавајући да је максимално феноменолошки инструиран. Сходно овоме, Башлар сматра да је и његов *феноменолошки захтев* у погледу поетских слика заправо једноставан: „он се своди на то да наглашава њихово изворно својство да се домогне самог бића њихове оригиналности и да тако извуче корист од изузетне психичке продуктивности која припада имагинацији”.³² За Башлара се тако поезија

²⁸ Г. Башлар, *Ваздух и снови*, 6.

²⁹ С. Фостер Дамон, „Из Блејковог речника”, у: *Градац*, год. 18, (39–57), Дом културе Чачак, 1990, 43. Аутор у загради наводи места стихова: (J 5:59; 24:23; 60:57; 74; 13). Он овде на крају додаје и цитат из тог дела: „Исусов Дух је непрекинуто опраштање Греха: онај што чека да буде праведан пре него што уђе у Спаситељево краљевство, Божанско Тело, тамо неће никад ући” (J 3).

³⁰ Исто. Аутор цитира (Лаок, К 776).

³¹ Исто. Аутор цитира (ПС, К 605–6), ПС – *Визија Последњеј Суда* (39), К – *Кинс* (*Коментари Цефрија Кинса*).

³² Г. Башлар, *Поеџика сањарије*, 26.

испоставља као *судбинско-суштински њуџ њовора*, док му *феноменологија као метод* налаже да на видело изнесе *свеукупну свесћ од које њошче и најмања варијација слике*. Он наглашава како се поезија не може читати мислећи на друге ствари јер:

Чим се једна поетска слика обнавља, макар у самој једној својој црти, она манифестује првотну наивност. И управо та наивност, коју систематски будимо, треба да нам омогући чист приступ поезији. У нашем проучавању активне маште, руководићемо се, дакле, феноменологијом као школом наивности.³³

Када Башлар наведено дода и да „пред сликама које нам дају песници, пред сликама које сами никад не бисмо могли замислити, та наивност дивљења је сасвим природна”,³⁴ постаје јасно да он идеју за *феноменологију као школу наивности* не проналази нигде другде него код свог сународника, чувеног прото-феноменолога, Анрија Бергсона [Henri Bergson] (1859–1941). Наиме, он уводи појам *наивности* у своју филозофију управо фигуром *сликара*, чије опажање треба да се *преобрази*, односно изнова поврати на ово *природно*, о којем као *имагинативном* управо говори Башлар, готово сирово, елементарно *опажање стварности*, које ће *vice versa* и саму филозофију дефинисати као један специфичан *преображај опажања*.³⁵ Свакако да овај *лајтмотив феноменолошког начина мишљења* Башлар продубљује стављајући га у контекст *иминације у јесништву*, те подсећајући како је *учешћивање у њом продубљивању њворачке иминације* немогуће остварити без нашег активног (динамичког) учешћа у њој. Овом аутору је такође кристално јасно да сврха сваке феноменологије јесте да то освешћење буде назочно *up to date*, сада и овде, у време-простору, како он каже *крајње њензије*, те сходно томе Башлар закључује да „што се тиче карактера иминације, не постоји феноменологија пасивности”.³⁶ Он и у делу о којем је сада било речи поентира следећим ставовима:

И какво би то било блаженство од читања кад бих могао, уз пјесникову помоћ, живјети *њоејску инјенционалност*! Управо

³³ Исто, 27.

³⁴ Исто, 28.

³⁵ Уп. П. Адо, *Филозофија као начин живљења*, Федон, Београд 2011, 193. Овде Адо објашњава како је појава да филозофија као и у антици обликује субјекте, а не да ствара системе, као што је то био (чест) случај у новом веку, поново почела да буде актуелна тек са појавом *филозофије животиња*, наводећи да се тиме бавио у свом матурски раду из 1939. у којем је писао о теми једног Бергсоновог текста: „Филозофија није конституисање система, већ једном донета одлука (то јест за сва времена) да гледамо наивно у себе и око себе.”

³⁶ Г. Башлар, *Поетика сањарије*, 28.

интенционалношћу поетске имагинације пјесникова душа налази свјесни почетак сваке истинске поезије.³⁷

У поетском сањарењу сва се чула буде и усклађују. Ту полифонију чула поетско сањарење слуша, а поетска свијест мора да региструје. Поетској слици одговара оно што је Фридрих Шлегел говорио за језик: то је „креација из једног потеза”. Феноменолог имагинације мора покушати да оживи управо те имажинативне елане.³⁸

Из свега до сада реченог може се јасно закључити како је управо Башлар био основна инспирација аутору, како за ово истраживање, тако и за успостављање идеје *досиђуиносии видљивој у имаинацији*. Исказано се једноставно може објаснити тиме да иако свестан да Имагинација „није у потпуности аутономна, већ претпоставља детерминизам и ограничење у слободи маштарења”,³⁹ управо су Гастон Башлар, његов целокупни рад и појмови попут *крајње шензије* и *йоейске инијенционалносии*, као и подсећања на *имаинаиивне елане сиварања у једном йошезу*, сведочанства мисаоне ревности и њеног борбеног жара за довођење(м) Имагинације на *аисолуијну свейлосиј духа* и привођење(м) у *йошйуно душевно виђење*. Сада је ред проучити и нешто млађег али за ову тему такође веома релевантног Башларовог колегу, чувеног немачког савременог филозофа.

Хајдегер (1889–1976) о уметничком, машти и (не)видљивом

„...Помрачење света никада не сеже
до светлости бића.”
„Чим нам је ствар пред очима, а у срцу имамо
слуша за реч, ми успевамо да мислимо.”
„Ми никад не долазимо мислима.
Оне долазе нама.”
„Само слика чува лице. Али слика
почива у песми.”
„Песничка природа мишљења још је
скривена... Али поезија која мисли заиста је
топологија бића. Та топологија каже
бићу где је његова стварна присутност.”
„Певање и мишљење јесу стабла у суседству
поезије. Она расту из бића и сежу у
његову истину.”⁴⁰

³⁷ Исто.

³⁸ Исто, 29.

³⁹ А. Вигњевих, „Феноменологија имагинације Гастона Башлара на примеру дематеријализације савремене архитектонске форме”, 70.

⁴⁰ М. Хајдегер, „Из искуства мишљења”, у: *ПЕВАЊЕ и мишљење / Хераклиј, Хелдерлин, Ниче, Хајдегер*, прир. Игор Марковић, Модерна, Београд 1990, 100–103, 108–109.

„Хајдеггера филозофија је херменеутичка феноменологија или херменеутичко-феноменолошка онтологија”,⁴¹ речи су Небојше Грубора, које могу упутити на откривање како феноменолошких, тако и херменеутичких извора на основу којих је касније овај мислилац положио рачун о *изворности оној уметничкој*. Када су у питању ови први, познато је да је Хајдегер [Martin Heidegger] (1889–1976) потпуно прихватао појам *интенционалности* (као *само-усмеравања* на нешто) Франца Брентана [Franz Clemens Honoratus Hermann Josef Brentano] (1838–1917) из *Психологије са емпиричкој стајановишта* (*Psychologie vom empirischen Standpunkte*, 1874), као и његово касније структурно богаћење од стране Едмунда Хусерла [Edmund Gustav Albrecht Husserl] (1859–1938), за *конституивној означивања стварности психичкој животи уопште*.⁴²

Ипак, када је посреди разматрање извора за место херменеутике у саобразју са феноменологијом или *херменеутичке фактичности* код Хајдегера, ствари нису сасвим јасне. Међутим, ако се има на уму да је Вилхелм Дилтај [Wilhelm Dilthey] (1833–1911) 1877. године објавио књигу веома индикативног назива за ову тему, *Песничка имагинација: елементи за једну њојку* (*Die Bildungskraft des Dichters*), могући источници Хајдегерове заинтересованости за филозофску рецепцију *оној уметничкој* (феномена) постају нешто белоданији. Када негде при крају ове књиге Дилтај каже да „*принципи њојској стварања као и њојској дејства су његова својства врло сложених процеса за која је, код ствараоца и уживаоца, везано једно трајно задовољење; тако, они произилазе као бројно неодређена разноликост унутар које мисао не може да успостави везе једној логичкој системи*”, то више него јасно, а што признаје и сам аутор упућује на нове принципе „емпиријске и, зато психолошке”,⁴³ али зашто не и *херменеутичке естетике*? Ако управо по Дилтају „крајњи циљ херменеутичког поступка јесте да се аутор боље разуме него што је сам себе разумео”, притом додајући да је овакав став „неминовна консеквенција о несвесном стварању”,⁴⁴ да ли се онда може у *херменеутичком кључу* рећи да је Хајдегер у својем тумачењу *њезије* можда боље разумео и оно што је Дилтај о принципима њеног стварања рекао у свом делу из 1877?

Хајдегер већ у својим ранијим радовима попут *Херменеутичке ситуације* (*Anzeige der hermeneutischen Situation*, 1922), сугеришући

⁴¹ Н. Грубор, „Хајдеггера херменеутичко-феноменолошка онтологија”, у: *Архе* IV, 8/2007, 85.

⁴² Уп. Исто, 88.

⁴³ В. Дилтај, *Песничка имагинација: елементи за једну њојку*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци 1989, 206.

⁴⁴ В. Дилтај, „Настанак херменеутике”, у: *Поља: месечник за уметност и културу*, год. 19, бр. 171, мај 1973, 10.

да оно *што* смо свакада ми сами, *јесте онтолошки оно што је најдаље*,⁴⁵ наговештава да би и када је о видљивости, присутном и одсутном и у крајњем и уметности реч његов приступ могао бити радикално онтолошки. Када се овоме придода његова методска решеност присутна и у чувеном *Бивсјивовању и времену* (*Sein und Zeit*, 1927) да категорији *моућности* додели највиши онтолошки ранг,⁴⁶ постаје сасвим јасно да ће мисаони хоризонт са којег он настоји посматрати уметност бити један специфичан новум у до-тадашњој естетичкој рецепцији.

Међутим, још пре него што је створио своје најзначајје дело о уметности, Хајдегер је положио рачун о машти, која јесте темељни предмет овог истраживања. Наиме, он је већ у својим читањима Имануела Канта [Immanuel Kant] (1724–1804) из 20-их година 20. века, а поготово у својој чувеној „Кантовој књизи” (*Kant und das Problem der Metaphysik*) из 1929. године, проширио традиционално разумевање имагинације „као моћ(и) слика (Bild, Bilder) (или ре-презентација)”, тако да се она „поклапа са његовим сопственим схватањима о онтолошком отварању човековог *џубивсјивовања* (Dasein)”.⁴⁷ Када се проучи још једно Хајдегерово дело, овог пута из 1929. године, *Vom Wesen des Grundes*, може се закључити да је његово тумачење Кантовог појма имагинације засновано на неодвојивости коју је Хајдегер разликовао између егзистенцијала *бачености* (Geworfenheit) и појма *пројекције* (Entwurf) људског постојања у *Трансценденцији* (Transzendenz). С једне стране, човек се одувек проналази као ограничен *чињавим* *скујом* *услова* *окоline* односно *свејом* *у којој смо љако* „*бачени*”, док, с друге стране, *ми* *као људи* *понашамо* се према стварима у погледу слике или одраза света (Welt-Bild) коју пројектујемо и која даје смисао ситуацији у којој се налазимо. Дакле, оно што Хајдегер назива *Трансценденцијом* управо су ова два аспекта нашег *бића-у-свеју*, јер филозофирајући о бићима, ми се увек једновременно крећемо изван, односно трансцендирамо их, ка самом бићу, претпостављајући саму *смисленост* (*смисао*, Sinn) бића које лежи у основи тих самих бића са којима се усаглашавамо. Стога, иако Хајдегер проширује појам маште и изједначава је са тим *онтолошким* *отварањем* *наше* *бића-у-свеју* *означеним* *као Трансценденција*, овиме се и Кантов појам имагинације, у строгом епистемолошко-репрезентативном смислу, утемељује у „једно хармонично уклапање спонтаности и рецептивности у спознаји”.⁴⁸

⁴⁵ М. Хајдегер, „Херменеутичка ситуација”, у: *Поља*, исто, 11.

⁴⁶ М. Хајдегер, *Бићак и време*, Службени гласник, Београд 2007, 59–60.

⁴⁷ J. W. M. Krummel, „Representation and Poiesis: The imagination in the later Heidegger”, in: *Philosophy Today*, Vol. 51, No. 3, 2007, 261.

⁴⁸ Аутор додаје и о каснијим делима: „У својим каснијим делима – за која бих рекао да такође превазилазе пуко спуштање осећаја бића на време као

Да није само машта него и целокупно подручје оног уметничког обухваћено оним онтолошким, у највишем степену се и експлицира у предавањима из 1935–1936. која Хајдегер објављује под називом *Извор уметничког дела* (*Der Ursprung des Kunstwerkes*), где већ у једној од првих реченица тврди да је *извор нечега порекло његове сушћине*, те да стога и *ишћање о пореклу уметничког дела ишћа о пореклу његове сушћине*.⁴⁹ Нешто касније Хајдегер даје одговор и на питање о *сушћини саме уметности*, која је за њега *самостављање у дело истине постојеће* (бивствујућег – прим. В. Т.),⁵⁰ док за *извор уметничког дела* опредељује *уметност* саму.⁵¹ Одмах затим он упућује аутопитање – „шта је уметност?“, *инстички* одговарајући: „уметност је збиља у уметничком делу”.⁵² Даље у овом делу, Хајдегер изналази целисходније дефиниције појма уметности, те је одређује као „стваралачко очување истине у делу. *Уметност је онда неко бивање и збивање истине*”.⁵³ Међутим, Хајдегер овде додаје да та „Истина као светљење и скривање постојећег (бивствујућег – прим. В. Т.) збива се уколико је спевана. *Сва уметност* је, као пуштање да се догоди долазак истине постојећег (Исто) као таквог, у *сушћини њесништва*”.⁵⁴ Недуго затим, Хајдегер *њесништво* (*ноесис*) као *сушћину све уметности* једини пут у овом делу доводи и у везу са кључним појмом Имагинације, истичући да и њему остаје нејасно колико су чврсте њихове везе:

Али песништво није лутајуће измишљање произвољног, нити лебдење пуког представљања и уобразиље у нестварном. Оно што песништво као расветљујући пројекат (пројекције – прим. В. Т.) развија на нескривености и набацује на нацрт лика, јесте отворено којем песништво допушта да се збива, и то тако што сад отворено тек усред постојећег (бивствујућег – прим. В. Т.) доводи ово до светљења и звучања. У суштинском погледу на суштину дела и његов однос према збивању истине постојећег (Исто), остаје нерешено да ли суштина песништва, а то значи истовремено и пројекта (Исто), може да се замисли на основу имагинације и снаге (моћи – прим. В. Т.) уобразиље.⁵⁵

нашу онтолошки коначну смртност – Хајдегер тај почетни догађај бића назива, између осталог, Ereignis”, исто.

⁴⁹ М. Хајдегер, *Извор уметничког дела*, Слово, Врбас 1996, 9.

⁵⁰ Исто, 34.

⁵¹ Исто, 40.

⁵² Исто.

⁵³ Исто, 81.

⁵⁴ Исто, 82.

⁵⁵ Исто, 82–83.

При самом крају дела, а пре поговора, Хајдегер долази до крајње дефиниције *суштинине уметности*, понављајући да је то за њега „песништво, а суштина песништва је установљење истине. Установљење овде схватамо у троструком смислу као: даривање, као утемељење и као отпочињање.⁵⁶ Уметност допушта истини да извире”.⁵⁷ У самом поговору Хајдегер уметност у коначници повезује и са Истином и Лепотом:

Истина је нескривеност постојећег као постојећег (бивствујућег – прим. В. Т.). Истина је истина бића. Лепота се не јавља негде поред ове истине. Ако се истина поставља у дело, она се појављује. Појављивање је – као то биће истине у делу и као дело – лепота. Тако лепо припада самодешавању истине. Оно није само релативно према допадању и само као његов предмет. Лепо почива у форми, али само зато што се форма једном осветлила из бића као постојанства (Seindheit) постојећег (Исто).⁵⁸

Дакле, Хајдегер овде поставља питање да ли савремени појам продуктивне маште заиста може објаснити креативност, са хипотезом да је за то у *традицији мейтафизике* коришћена концептуална дуалистичка хилеоморфичка структура.⁵⁹ Након оваквог тумачења Имагинације у многоцитираном делу, у његовом предавању из 1938. године, *Доба слике светла* (*Die Zeit des Weltbildes*), Хајдегер и историзује машту као станицу у „историји заборављања бића”.⁶⁰

Стога, може се рећи како Хајдегер није имао конзистентан однос према Имагинацији, као што је то нпр. случај са супстанцијалнијим појмовима као што је *логос*, те 1949. у оквиру предавања он наводи: „Говор је првотна димензија, унутар које је човекова бит уопће истом у стању да од/говара битку и његову наговору и да у том од/говарању припада битку. Ово првотно од/говарање, особито испуњено, јест мишљење.”⁶¹

С друге стране, када је реч о појму видљивог код Хајдегера, Уна Поповић (1984–) сматра да је по овом мислиоцу скривеност та која је „била видљива на нивоу онтичке истине, па је стога и нескривеност била наглашена – по истом моделу по ком закључујемо

⁵⁶ Исто, 85.

⁵⁷ Исто, 89.

⁵⁸ Исто, 93.

⁵⁹ Уп. J. W. M. Krummel „Representation and Poiesis...”, 265.

⁶⁰ Исто, 264. Аутор реферира на: (HW101/QCT 141/OBT 76).

⁶¹ M. Heidegger, „Okret”, у: *Uvod u Heideggera*, Centar za društvene djelatnosti omladine RK SOH, Zagreb 1972, 128. Предавање је у оквиру теме „Увид у оно што јест”.

да је свака сенка могућа тек уколико претходно имамо неко светло. Према Хајдегеру, пуни смисао скривености – онај који се тиче ускраћивања бивствовања самог – традиција није ни наслутила”.⁶² Како су ови увиди из књиге *Хајдегер о сликарству: Франц Марк, Винсент Ван Гој, Пол Сезан, Паул Кле* (2021), ауторка додатно упућује да ставове овог филозофа у контексту сликарства треба разумети тако да је централна тема сликарства *бивствовање*, јер управо оно „сликарство истински доводи до појављивања и видљивости”.⁶³ Насупрот нововековљу, по којем је *виђење* пука рецепција чулних опажаја без значења, код Хајдегера сликарство показује да је „сама видљивост већ смисаоно обременењена”, односно „да виђење унапред носи тачно о-дређени смисао (свет), који се даље иманентно диференцира до појединих облика и објеката виђеног”,⁶⁴ те „уместо објеката, слика чини видљивим *сјања*”.⁶⁵ Сходно овоме, ауторка читаоце упућује и на Зојболдово сведочанство у којем се тврди да је Хајдегер коментаришући Паула Клеа [Paul Klee] (1879–1940) рекао: „Уметност не репродукује видљиво, већ га чини видљивим”.⁶⁶ На тај начин је означено да појмови видљивог и невидљивог „представљају кључни оперативни контекст Хајдегеровог разумевања Клеа: оно видљиво, наиме, увек упућује на оно невидљиво”.⁶⁷ По Уни Поповић традиционални репродуктивни појам видљивости се овим изврће, услед баналног разлога, јер је *виђење* бивствујућег могуће и без слике, а „ако слика нуди неку видљивост, а она то заиста чини, њена видљивост разликује се од оне већ доступне: слика очигледно дела у смакнућу од сензитивно видљивог, то јест, она до видљивости доводи оно иначе невидљиво”.⁶⁸ У последњем пасусу самог закључка ове књиге, ауторка нас упућује, кроз Хајдегерово тумачење сликарства, да код овог мислиоца Имагинација и Видљиво(ст) ипак не кореспондирају на суштински начин:

Отуда ни уметничку слику не би требало разумети као ствар представљања, нити је везивати за имагинацију или друге моћи душе као њен извор. Напротив, уметничка слика, колико и песма, за Хајдегера је последица (повесне) нескривености бивствовања, а

⁶² У. Поповић, *Хајдегер о сликарству: Франц Марк, Винсент Ван Гој, Пол Сезан, Паул Кле*, Естетичко друштво Србије, Београд 2021, 101.

⁶³ Исто, 184.

⁶⁴ Исто, 186.

⁶⁵ Исто, 187.

⁶⁶ Исто, 189. Ауторка у фусноти бр. 382 наводи из [прев. У. П.]: М. Heidegger, „Notizen zu Klee/Notes to Klee”, фрагмент 35. Уп. S. H. Watson, *Crescent Moon Over the Rational*, 2009, 97.

⁶⁷ Исто, 191.

⁶⁸ Исто, 192. Индикативно је што ауторка овде користи појам *госиујиној*, који је нама суштински.

тиме и истине. Ступајући у однос са сликом, сусрећемо се са сведо-чанством о непојмљивим и непредстављивим основама наше ствар-ности; чињеница да слика и филозофија не деле заједнички меди-јум (језика), а да ипак остварују дијалог, утолико од сликарства чини још занимљивију тему.⁶⁹

Након исцрпног студирања ове теме код Хајдегера, да се за-кључити како је он машту видео не само као когнитивну способност већ као механизам који је извор радикалне способности, активност кроз коју се дешава развој бића-у-свету на начин „пустити да буду”, као и ту-бивствујућег којем је тим путем омогућено самосхватање и схватање света унутар временског хоризонта. Дакле, иако машта није на суштински начин повезана са Видљивим, јер је само оно *јошвише саобразно досиђујном – кроз уметничко*, оба ова појма, и Имагинацију и Видљивост, било је неопходно сагледати код Хај-дегера, како би се учинили *досиђујним*, односно *освејлили – шум-ски јушеви мишљења оној уметничкој*, за оно што следи.

Мерло-Понти (1908–1961) у *раљама видљивог и невидљивог*

„Видљивост је клопка” – Мишел Фуко [Michel Foucault] (1930–1984) – *Надзирајћи и кажњавајћи*.⁷⁰

Да је Морис Мерло-Понти [Maurice Merleau-Ponty] (1908–1961) више на Башларовом него на трагу Жана Пола Сартра [Jean-Paul Sartre] (1905–1980), када је одношење (не)видљивог према Имаги-нацији и *имаинарnome* у питању, потврђују (и) његови ставови записани априла 1960. и постхумно објављени 1964. у чувеном му делу *Видљиво и невидљиво (Le visible et l'invisible)*. Наиме, у погла-вљу „Телепатија – Биће за другог – Тјелесност” овај француски фе-номенолог, афирмишући (Портманов) став да органи, а самим тим и цело тело, треба да буду виђени и то као – *јерцијирани од сјира-не субјектa* чије је то тело – као *видљиви за групој*, наводи да је то омогућено искључиво *чисијином видљивосији*, која присуствује око сваког дела тела субјекта. Управо након ових уводних ставова Мерло-Понти конституише критику Сартра и афирмише Башла-рове увиде истичући да заправо „ова видљивост, која у ствари није виђена, није сартровско имагинарно: присуство у одсутnome или присуство одсутнога. То је присуство неминовног, прикривеног или скривеног. Усп. Башлар, који каже да сваки смисао има своје

⁶⁹ Исто, 219.

⁷⁰ М. Фуко, *Надзирајћи и кажњавајћи. Насијанак зајвора*, Издавачка књи-жарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци 1997, 195.

имагинарно”.⁷¹ Он затим закључује да „ова видљивост мога тијела (за мене – али и универзално и особито за другог) чини оно што се назива телепатијом.”⁷²

И када неколико месеци касније, у новембру (1960) пише о другом сету овде кључних појмова – имажинације и имагинарног, Мерло-Понти поново неизоставно упућује критику Сартру и приклања се Башлару. Он то сада чини у поглављу из чувеног поменутог дела које се управо зове „Имагинарно”, а након што нагласи како је код Сартра овај појам „негација негације, поредак у којем се ништење примењује на себе”, и као такво јесте „место самонегације”. Наиме, након става: „Биће и имагинарно” за Сартра су „објекти”, „бивствујућа”, Мерло-Понти призива никог другог до самог Башлара и говори како су за њега они „елементи” и то управо у Башларовом смислу, „тј. нису објекти, него поља, потчињено, неетичко биће, биће прије бића – и штавише укључују њихово самоуписивање. Њихов ’субјективни корелат’ је дио њих. *Rotempfindung* <осјет црвенога> јесте дио *Rotempfundene* <осјећајнога црвенога> – ово није подударност, него зјап које себе зна као таквог”.⁷³

Да су и Хајдегер и Мело-Понти, када је реч о овој теми, више него утицали један на другог сведочи нам Драган Проле (1972–) у књизи *Појаве одсујној. Прилози савременој естетичкици* (2016). По његовим увидима, Мерло-Понтијеве сугестије да је „и филозофији и књижевности неопходан искорак из видљивог” антиципирале су „позне Хајдегерове напомене изнесене на семинару у Зерингену 1973, да феноменологија представља један пут који даје да се покаже оно куда упућује, постајући тиме феноменологија непојавног”.⁷⁴ С друге стране, Мерло-Понти се, иако „уочава да Хајдегерови мисаони путеви нису једнозначни”, већ једним делом партиципирају у традицији, а другим „загорачују у нове хоризонте мишљења”,⁷⁵ по Проловом суду ипак мисаоно супротставља немачком филозофу када су у питању „датости уметничког дела”, јер се „не разматрају као израз хармонизованог односа са бивство-

⁷¹ М. Мерло-Понти, *Видљиво и невидљиво*, Академска књига, Нови Сад 2012, 253.

⁷² Исто.

⁷³ Исто, 275. Овде преводилац Кристина Бојановић чини грешку јер је требало написати: „...зјап који...”. Након овог, следи поглавље „Природа” у коме Мерло-Понти, између осталог, каже на 276 страни: „Вршити психоанализу Природе: она је месо, мајка. Философија меса је услов без којег психоанализа остаје антропологија”. Врло је занимљив и став са 284 стране: „Обрађена материја-човјек = хијазма.”

⁷⁴ Д. Проле, *Појаве одсујној. Прилози савременој естетичкици*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци 2016, 75. Аутор се овде позива на: Martin Heidegger, *Vier Seminare*, V. Klostermann, Frankfurt am/M. 1977, 137.

⁷⁵ Исто, 77.

вањем”.⁷⁶ Наиме, овај аутор сматра да оне „немају везе са онтолошком емфазом смисла”, а нису ни „медиј за обелодањивање истине”, јер уметничко дело не може бити „појмљено као *ствављање-у-дело-истине-бивствовања*, пошто се наше искуство бивствовања више не доводи у везу са односом у којем је на делу хармоничан склад између израза и израженог”.⁷⁷ Проле закључује да је насупрот овоме Мерло-Понтијев став „да уметност не може бити пуко унапређивање виђења које ће настојати да усаврши и да максимално прошири хоризонт видљивих бића”.⁷⁸ Тако објашњава Мерло-Понтијеву позицију *сировој бивствовања*, по којој *живојни елементи* сачињава оно „што измиче свакидашњем обухвату”, те се тако „услов уметничког хода ка оригиналном искуству не поистовећује нити са допуном нити са унапређивањем него са, за феноменологију карактеристичним експресним прекидом са светом свакидашњег искуства”.⁷⁹

С друге стране, када се проучава сам Мерло-Понти, постаје јасно да је њему већ у капиталном делу из 1945. године, *Феноменологија перцепције* (*Phénoménologie de la perception*), било потпуно јасно да „видљиви свијет и додирљиви свијет нису свијет у потпуности”, јер, закључује он:

Кад гледам неки предмет, увијек осјећам да има још битка преко оног што га у овом часу видим, не само видљивог битка него и битка додирљивог или схватљивог слухом – и не само осјетилног битка него и дубине објекта коју неће исцрпсти никакав претходан сензорни узорак.⁸⁰

Самим тим он закључује да је визија (видна перцепција) увек ограничена, те да „око моје визије увијек има један хоризонт невидљених и чак невидљивих ствари”.⁸¹

Међутим, да је ипак 1960. била пресудна година када су у питању Мерло-Понтијеви увиди о појму Видљивог, али и Имагинације, сведочи и есеј који је писао тог лета (јул–август) у Толонеу – *Око и дух* (*L'oeil et l'esprit*). Он овде наставља о виђењу, за које је јасно да се ослања на покрет и да је немогуће без покрета управо

⁷⁶ Исто, 80.

⁷⁷ Исто.

⁷⁸ Исто, 81.

⁷⁹ Исто. Проле цитира: Alphonse de Waelhens, *Une philosophie de l'ambiguïté. L'existentialisme de Maurice Merleau-Ponty*, Publications universitaires de Louvain, Louvain 1951, 374.

⁸⁰ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, „Veselin Masleša”, Svjetlost, Sarajevo 1990, 256.

⁸¹ Исто, 257.

очију јер „видимо само оно што гледамо” и „сва поља померања у начелу се дешавају једном углу мог пејзажа, и преносе се на моју мапу видљивог”.⁸² Следствено овоме, Мерло-Понти долази до увида да „видљиви свет и свет мојих планираних покрета укупни су делови истог Бића”.⁸³ Француски феноменолог у овоме види и енигму, јер његово тело једновременно може и да опажа и да буде опажено: „оно себе види док гледа, оно се додирује док додирује, оно је видљиво и осетљиво самом себи. Видљиво и покретно, моје тело припада стварима, оно је једна од њих, оно је укључено у ткање света и његова кохезија је кохезија ствари”.⁸⁴ На тај начин, по Мерло-Понтију, када искре варнице између субјекта и објекта осећајности догађа се нека врста укрштања у присуству људског тела „између видећег и видљивог, између оног који додирује и додира, између једног и другог ока, између руке и руке”.⁸⁵ Следећи став Пола Сезана [Paul Cézanne] (1839–1906), о коме посебно пише један други есеј, како је „природа унутра”, Мерло-Понти долази до увида да сликарево виђење треба да се „одиграва у стварима, или пак да се манифестна видљивост ствари у телу удвостручи тајном видљивошћу”.⁸⁶ Стога не треба да чуди када он овде има проблем да детектује *месѿо*, оно *где* слике коју посматра, јер се она и не фиксира за своје место него му „поглед лута по слици као по круговима Бића. Пре ће бити да видим према њој или са њом, него што видим њу”.⁸⁷ Управо овде Мерло-Понти долази до момента када на недвосмислен начин доводи у везу кључне појмове Видљивог и Имагинације:

Реч призор стекла је лош глас зато што се слепо веровало да је цртеж прецртавање, копија, секундарна ствар, а ментална представа би била цртеж те врсте у нашој приватној колекцији. Али ако он заиста није ништа слично, цртеж и слика не припадају сопству ништа више него он. Они су унутрашњост спољашњости и спољашњост унутрашњости, што омогућава двострукоост осећања, и без чега се не би разумело квазиприсуство и иминентна видљивост који представљају цео проблем имагинарног. Слика и мимика глумца нису додаци које позајмљујем од стварног света да бих се путем њих позивао на прозаичне ствари у њиховом одсуству.⁸⁸

⁸² М. Мерло-Понти, „Око и Дух”, у: *Сезанова сумња: „Око и Дух” и групи огледа о уметности*, Службени гласник, Београд 2016, 157.

⁸³ Исто.

⁸⁴ Исто, 158.

⁸⁵ Исто, 159.

⁸⁶ Исто, 160.

⁸⁷ Исто.

⁸⁸ Исто.

Када је реч о појму Имагинарног, он додаје да је оно

много ближе и много даље од актуелног: много ближе пошто је дијаграм његовог живота у мом телу, његово ткиво и његово тело изврнуто наопачке, први пут изложено погледима, и у том смислу, како то енергично каже Ђакомети: „Оно што ме интересује у свим врстама сликарства, то је сличност, односно оно што је за мене сличност: оно што ми омогућава да помало откријем спољашњи свет.” И много даље, пошто је слика аналогна само по телу, које духу не нуди прилику да поново промисли конститутивне односе ствари, већ да би се с њима сјединио, погледу даје трагове виђења изнутра, а виђењу даје оно што га изнутра облаже, имагинарну текстуру реалности.⁸⁹

Дакле, јасно је да је за Мерло-Понтија Имагинарно и много ближе и много даље од актуелног и да он ово увиђа управо из контекста виђења у сликарству, јер оно за њега „буди, подиже на највиши степен делиријум који је само виђење, пошто видети значи *држајћи на дисџанци*, и пошто сликарство шири то бизарно поседовање на све аспекте Бића, који морају да се на неки начин учине видљивим да би ушли у сликарство”.⁹⁰ На овом месту он тако потврђује и раније изнете Хајдегерове увиде о односу сликарства и видљивог, јер оно за Мерло-Понтија такође „даје видљиву егзистенцију ономе што профано виђење сматра невидљивим”.⁹¹ Неизоставно, француски феноменолог пореди и фигуру песника, успостављену након *видовијої Писма* Артура Рембоа [Arthur Rimbaud] (1854–1891) са фигуром сликара, те тако, ако је улога првог да „по диктату пише оно што мисли, што се у њему артикулише, улога сликара је да оцрта и пројектује оно што се у њему види”, ипак „сликар живи у фасцинацији” и тако је за Мерло-Понтија *виђење сликара* заправо једно феноменолошки устројено *нейресџано рађање*.⁹²

У овом тексту је такође индикативно што његов аутор из перспективе *сликара који себе сликају* призива идеју *ајсолујної виђења* „ван којег ништа не остаје, и које се затвара над њима”, те не чуди што сликарство све људске категорије попут видљивог и невидљивог, имагинарног и реалног, есенције и егзистенције сједињује „развијајући свој онирички универзум телесних есенција и делотворних сличности немих значења”.⁹³ Тако за Мерло-Понтија тело постаје природени простор за душу, као „матрица сваког другог постојећег простора”, те на тај начин и виђење постаје двоструко:

⁸⁹ Исто, 160–161.

⁹⁰ Исто, 162.

⁹¹ Исто.

⁹² Исто, 164.

⁹³ Исто, 166.

Постоји виђење о којем размишља, и о којем не могу да мислим друкчије него као о мисли, надзору духа, суду, читању знакова. А постоји и виђење које се одиграва, цењено или установљено, потискивано у сопственом телу, о којем се може створити идеја само упражњавајући га и које, између простора и мисли, уводи аутономни поредак споја душе и тела. Енигма виђења није елиминисана, она је од „мисли да гледамо” пребачена у виђење на делу.⁹⁴

При самом крају текста он сматра да је сада унеколико јасније шта „све у себи носи та мала реч: видети. Виђење није начин мишљења или присуства у себи: оно је средство које ми је дато да будемо одсутан од себе, да изнутра присуствујем цепању Бића и тек се после тога затварам у себе”⁹⁵ оно је дакле „сусрет, као на раскрсници, свих видова Бића”.⁹⁶ У крајњем, о овом појму Мерло-Понти закључује:

Ово померање онога што јесте на оно што се види и показује, онога што се види и показује на оно што јесте, то је само виђење. И да би се дала онтолошка форма сликарства, скоро да уопште не треба мењати сликареву изјаву, јер је Кле у тридесет седмој години написао ове речи, које су исписане и на његовом гробу: „Неухватљив сам у иманентности...”⁹⁷

Имајући у виду све што је до сада рекао, као и идеју о *ајсо-лујџном виђењу* која ламентирајући на концу испоставља једно „жаљење што нисмо све”⁹⁸ може се закључити да је Мерло-Понти, више него било ко други, настављач Башларове *феноменолошко-методолошке њерсејективне* погледа на проблем(е) Видљивости у Имагинацији, по којој нам је *све видљиво, а дослујносно* тога виђења зависи само од тога из којег ћемо хоризонта посматрати однос(е) ових појмова.

Дерида (1930–2004) о истини (маште) у *видљивој умејносџи*

„Не може се ни замислити, господо, докле људи узносе лудило у ватри своје имагинације” – Дикло (la Duclos) – *Исџина у сликарсџву* (1978).⁹⁹

⁹⁴ Исто, 175.

⁹⁵ Исто, 187.

⁹⁶ Исто, 190.

⁹⁷ Исто.

⁹⁸ Исто, 192.

⁹⁹ J. Derrida, *The Truth in Painting*, The University of Chicago Press, Chicago 1987, 203. Дерида наводи дело „Пет прича”, али није сасвим јасно о којем се Диклоу ради.

На то да свакако и Жак Дерида [Jacques Derrida] (1930–2004) има да положи рачун о ономе што је преузео од својих претходника више него индикативно упућује поднаслов књиге *Феноменолошки љућ у деконструкцију* Уга Влаисављевића (1957–), којим се поставља питање *шћѝа Дерида гућује Мерло-Понћѝију?* Влаисављевић овде, обременен Мерло-Понтијевом мишљу, долази до увида да „невидљиво јесте сама дубина из које се помаља све видљиво, отвореност његове димензије, али оно није сабијено негдје у дну као мрачна зона него је неразлучиво уткано у видљиво и чини његову рељефност”.¹⁰⁰ Осим тога, иако је и овом аутору потпуно јасно да на пољу трагања за изворима оног уметничког „Мерло-Понтијев пут се укршта са Хајдегеровим”,¹⁰¹ он ипак читаоце, и то на самом крају књиге, превасходно упућује на то да је управо Мерло-Понти већ био утврдио оно што је касније Дерида и потврдио – „да не постоји такво нешто као *ћерцейција*, тј. онаква повезаност са стварима од које је полазила феноменологија као филозофија перцепције *par excellence*”.¹⁰² Дакле, већ из ових ставова постаје јасно да је по питању појма Видљивог Дерида близак Хајдегеру и Мерло-Понтију, поготово када се томе придода и његова чувена *ојозиција ѝисања и ѝовора*, означена као *pharmakon*, по којој људи *заслеђени видљивошћу ѝисања* остају *слећи за ѝо да уоче ћревласћ ѝовора*.¹⁰³ Стога не треба да зачуди што он и своје кључне увиде о Имагинацији исказује у делу *Исћѝина у сликарсћѝву* (*La Vérité en peinture*), објављеном 1978. године. Слично ономе што Хајдегер ради у својим текстовима, Дерида овде у поглављу „Парергон” говори о Кантовим тумачењима *мащћѝе као уобразиље* (*Einbildungskraft*), наводећи да она свакако јесте *бићѝан извор огноса ћрема лейоћѝи*.¹⁰⁴ Нешто касније, у другом одељку наведеног поглавља – „Оно ’без’ чистог реза” – Дерида је, и даље на Кантовом трагу, потпуно децидиран у томе да је за продукцију *игеје лейоћѝе* одговорно „слагање између маште и разума”.¹⁰⁵ Он истиче да Кант у *чећѝврћѝом моменћѝу (суда укуса)* „Аналитике лепог” у *Ојщћѝиој најоменѝи (о уобразиљи)* прави разлику између *ћродукћѝивне* и *рећѝродукћѝивне мащћѝе*, те наводи да „нема искуства лијепог ’без слободне игре маште’. Овдје се машта не мисли најприје и једино

¹⁰⁰ У. Влаисављевић, *Феноменолошки љућ у деконструкцију: шћѝа Дерида гућује Мерло-Понћѝију*, Mediteran Publishing, Нови Сад 2011, 251.

¹⁰¹ Исто, 257.

¹⁰² Исто, 258.

¹⁰³ Уп. L. Niall, *A Derrida dictionary*, Blackwell Publishing Ltd, Oxford 2004, 119.

¹⁰⁴ Ж. Дерида, *Исћѝина у сликарсћѝву*, Јасен, Никшић 2001, 53, 76. и цитирано са 78.

¹⁰⁵ Исто, 107.

као моћ бића које се назива човјек, него почев од оног *без* чистог реза (неодређене љепоте)¹⁰⁶. Дакле, иако разум својим *појмовним одређењима*, попут одређења *сврхе*, „ограничава слободну игру маште”,¹⁰⁷ која „је моћ презентовања (*Darstellung*)”,¹⁰⁸ како је непитно да човекова лепота „припада једино човеку”,¹⁰⁹ тако и институција уобразиље (Имагинације) „своје каноне позајмљује од искуства”.¹¹⁰ Стога и када је реч о „Аналитици узвишеног” Дерида упућује на то да уобразиља, једновременно жртвујући и крадући властиту слободу, *врши насиље над самом собом*, али управо тиме „добива на ономе што губи”.¹¹¹ Наиме, по њему обе операције *дво-величинске уобразиље*, која уједно и ограничава и ослобађа од границе, садрже *хватање* – прва је захватање (*aprehensio, Auffassung*), које „може ићи *без ишецкоће* до у бесконачност”, док је друга операција – обухватање (*comprehensio, Zusammenfassung*), која се не може до краја следити, јер „оно је коначно, подвргнуто је *intuitiv-u-derivativus*-у и чулном”.¹¹² Имајући ово у виду, Дерида на Кантовом трагу закључује да „не постоји ништа што се у уобразиљи не би могло проширити на димензију света”, зато што

како у нашој уобразиљи постоји једна димензија према бесконачном прогресу, у нашем разуму једна претензија према апсолутном тоталитету, као према реалној идеји, неизмјерност (*Unangemessenheit*) наше моћи феноменалног процјењивања величина, њене инадекватности према бесконачној идеји, буди у нама осећање неке нечулне моћи. То буђење је у правом смислу узвишено и оно нас наводи да кажемо: „Узвишено јесте оно у поређењу са чим све остало [све друго (*alles andere*),] јесте мало.”¹¹³

Имајући у виду Хајдегера и његове тадашње чувене дебате са Мејером Шапиром [Meyer Schapiro] (1904–1996) о Ван Гоговим [Vincent Willem van Gogh] (1853–1890) *Цицелама*, Дерида би му ипак признао оно што би и Мерло-Понтију – да се коначна *исцјина* Имагинације (пројекције или чак халуцинације, како он наводи) заиста може Видети, јер у сликарству доиста постоји „присуство истине на слици као *aletheia*”.¹¹⁴

¹⁰⁶ Исто, 108.

¹⁰⁷ Исто, 110.

¹⁰⁸ Исто, 117.

¹⁰⁹ Исто, 110.

¹¹⁰ Исто, 119.

¹¹¹ Исто, 139.

¹¹² Исто, 149.

¹¹³ Исто, 146. „Процјењивање темељне мјере (*Grundmass*) мора се, дакле, састојати у једној моћи непосредног и интуитивног захвата (*Fassen*): показивање појмова броја путем уобразиље”, 147.

¹¹⁴ Исто, 378.

Закључак – као што је слика на увид души, душа је Богу

„У својим Недрима носиш своје Небо и Земљу,
и све што посматраш мада изгледа Ван, то је
Унутар, у твојој Имагинацији.” – Вилијам Блејк.

„Ако Господ ствара увек певајући,
Човек знаде само сневајући.”

На концу, било како било са свим наведеним ауторима и њиховим тумачењима кључних појмова (Не)Видљиво(сти) и Имагинације, ипак се може рећи да *филозофско-имагинативни новум*, (прет)постављен у виду ауторове, савременим мислиоцима обременене, феноменолошко-методолошке тезе, јесте да *имагинацију треба доживљавати као свемоћу – (и)И тамо и овде и поље имагинарној као бесконачно и неограничено*. С друге стране, узимајући у обзир и *домен видљивој* и имајући у виду *новоусиоствљену катеорију досиујности*, не увек-свуда (и) потпуно, која се може *увидети* на многим местима, поготово код Башлара, Хајдегера и Мерло-Понтија, да се закључити и да је овај *новум* колико-толико, али свакако донекле, показан. *Метафизичке жеље и Имагинативних простора* за развијање овог истраживања у различитим мисаоним правцима и филозофским смеровима има прегршт, а аутор се нада да ће бити и *Видљивој времена* да се оно прошири на опсег можда и целокупне монографије.

Сходно свему до сада *из-реченом*, за сам крај, згодно је направити аналогију која је претпостављена у самом наслову овог закључка и има за циљ да додатно подупре ауторову тезу. Наиме, ако је следити из шесте главе Сирахове старозаветне књиге сачињену латинску максиму *apita usque ad conspectum Dei*, по којој је људска душа *увек-свуда* Видљива (презентна) Богу, онда је јасно и белодано зашто људску Имагинацију треба Видети као *малој боја човекове душе*, јер иако, због *савршене несавршености човека*, њоме ипак *не Видимо све* на начин *увек-свуда*, она је *једина та која нам иризира слике на видело!*

Мојим најдражим уметницима слика –
Марку Шагалу за *тамо*, а
Бори(воју) и Ј. ИФ за *овде*.

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

ЈОВАН ДЕЛИЋ

„ЖАЛАЦ ЛЈУБАВИ И ЖАЛАЦ СМРТИ”О пјесничкој књизи *Жалац*
Верољуба Вукашиновића

Од свих градова на црногорском приморју Херцег Нови и Будва се издвајају својом склоношћу ка поезији и наклоношћу према пјесницима и писцима. Херцег Нови посебно:

Овдје је манастир Савина, који нас већ својим именом везује с почецима наше књижевности и књижевног памћења. У Топли је школу учио Раде Томов, синовац владике Петра Првога, који ће о овом граду испјевати своје прелијепе стихове. Овдје су имали своје куће Иво Андрић, Михаило Лалић и Стеван Раичковић. Овдје је редовно летовао Рајко Петров Ного. У овом граду су исписане златне странице српске књижевности. Иво Андрић је написао „Тренутак у Топлој”, остваривши портрет умјетника у дјечаштву – Његошев портрет. Стеван Раичковић је испјевао лијепе пјесме и стихове о овом граду, о топонимима његове околине, о овом мору. Зато овдје увијек долазим с књижевним узбуђењем и излазим у двориште Андрићеве куће или на Трг пјесника с осјећањем свечаности тренутка и одговорности пред књижевношћу. Зато с радошћу подржавам идеју вашег суграђанина, др Вукашина Вула Михаиловића, да овај град добије низ споменика – бисти – пјесника, и да се почне са Стеваном Раичковићем и Рајком Ногом, како би и Херцег Нови постао град пјесника, као Требиње, и имао своју галерију пјесничких биста, као Калемегдан. А већ постоје урађене бисте и Стевана Раичковића и Рајка Ного. Радовао бих се ако бисмо ту идеју једног великог лекара, Косовца и Новљанина, др Вукашина Вула Михаиловића, подржали. Једног дана ће се она сигурно остварити, па боље да то започнемо ми.

Иако сам у дубокој жалости, и веома разочаран много чиме што се деценијама ради у мојој Пиви и „Пјесничкој ријечи на извору Пиве”, дошао сам у Нови с великом радошћу да говорим о новој пјесничкој књизи Верољуба Вукашиновића *Жалац* (Српска књижевна задруга, Београд 2024) на позив госпође Јасне Маслан: један сам од ријетких, или малобројних, који су у прилици да прате раст и развој овога човјека од његових књижевних почетака, па, ево, до његове пуне зрелости. Десет година је млађи од мене; био сам му на пријемном испиту када се уписивао на Филозофски факултет у Новом Саду; био сам тада асистент. Деценијама се већ дружимо, међусобно поштујемо, пријатељујемо, сарађујемо. Верољуб Вукашиновић је израстао у значајнога пјесника, чије многе пјесме волим; у значајну фигуру књижевног живота; он је пресудно утицао да Трстеник и његова Библиотека постану престоница „Савремене српске прозе данас”.

Верољуб Вукашиновић живи у близини Манасије и Љубостиње, његује високо поштовање за српске старе несрећне пјесникиње: царицу Милицу, Јефимију и за Лазареву и Миличину ћерку, једно вријеме моју Пивљанку, Јелену Балшић, а нарочито за Стефана Лазаревића – Високог Стевана српске књижевности и културе. Трстеник је Миличин град. По социјалном статусу и поријеклу, Верољуб Вукашиновић је српски сељак, а по својој духовности, књижевном образовању и идентитету – аристократа, Миличин, Јефимијин и Стефанов витез; по љубави према мојој Пиви – мој млађи брат.

Битно својство Верољуба Вукашиновића, као личности и као пјесника, јесте *безазленост*. У нашем народу се каже за некога ко је безазлен – да ни мрава згазио не би. Верољуб Вукашиновић је једном згазио једног мрава – и то је исповиједио. Тако је настала, вјероватно, његова најкраћа пјесма од свега три стиха – „Исповест”:

Згазих мрава
не знајући да дом мој
у срцу његовом је.

У овој бајколикој слици, стилизованој сажето, готово као јапански хаику, сав је Верољуб Вукашиновић: згазити мрава, чак и у незнању, исто је што и разорити сопствени дом.

Није лако таквом човјеку, пјеснику поготову, у једном суровом свијету, у којем се и Бог и гријех свјесно склањају у страну. Вукашиновић нас враћа елементарном људском и добром.

Како ли је тек таквом човјеку и пјеснику суочити се с масовним губилиштима, стратиштима – са геноцидом. Пјесма „Дола”

настала је послје посјете мојој Пиви и мјесту гдје је за два сата 7. јуна 1943. године стријељано петсто двадесет и двоје људи, од чега сто дванаесторо дјеце. Жена Малише Ђикановића се на стра- тишту породила: убијени су, наравно, и она, и новорођенче, коме се ни пол не зна, и Малиша, и њихова старија ћерка. Свој доживљај, своју потресеност, Вукашиновић је сажео у три катрена:

Откако сам посетио Дола
(страстиште страшно Срба у Пиви),
мене је тамо остало пола
а друга пола још увек живи.

Предео тај је пун неке језе.
Дробну тишину дрвеће точи.
Коса девојке у лишћу брезе,
у цветовима дечије очи.

Ко једном крочи, па чак и зао,
на такво место, а свуд их има,
схватиће да је и он ту пао,
иако није међ' стрељанима.

На таквом страдалном мјесту и зао човјек – безазлено вјерује Вукашиновић – мора осјетити ужас страдања као да је и сам тамо пао. Свијет би био неупоредиво бољи када би човјек био толико осјетљив и племенит, како то почесто вјерује Вукашиновић. Бо- јати се да се вара, пројектујући своју племенитост и безазленост на човјека уопште. Иначе не би било ни Дола, ни Вукашиновиће- ве пјесме, нити би се Дола понављала ни умножавала.

И у пјесми „Дола” проговара природа о људском страдању, нарочито у другој строфи: предио је „пун неке језе”; дрвеће точи „дробну тишину”; „коса девојке” се уплела у лишће брезе, а из цвјетова гледају „дечије очи”. Вукашиновићева поезија не говори само о лирском и пјесничком субјекту, већ кроз њу говори свијет; говоре поезија и култура, с једне, и природа, с друге стране. Мало је пјесника који су тако ујединили поезију и културу са природом у 21. вијеку. Има их, али их је мало.

Вукашиновић је школован пјесник, али се тиме не размеће и не оптерећује тиме своју поезију. Можда такав постоји, али ја не знам да је он с неким пјесником у свађи; знам да је са многима, мртвима и живима, био и остао пријатељ; да воли пјеснике, пого- тову ако су, по његовој оцјени, значајни; ако су дио његовог духов- ног свијета, његове културе, његовога стана, личне његове библио-

теке, његове душе, његове пјесме. Колико је само имена, колико пјесничких гробова и смрти стало у његову пјесму „Прелазак пјесника”. Његова душа је „одаја пространа”, како је то за себе говорио Растко Петровић; одаја у коју стане много живота и живих, а не мање ни мртвих, нарочито предака и пјесника. А и пјесници су, ако ћемо право, такође преци, и то изабрани преци и рођаци; браћа, да себи допустимо мало патетике, у овом случају примјерене.

Из Вукашиновићевих стихова „само светлуца са крчага глеђ / што на студенцу разбијен оста” и „шуми од Стражилова, то лисје жуто” с мирисом ране смрти, из поезије Бранка Радичевића; пролази се кроз вјекове, рецитије се пред Ђуром Јакшићем у вријеме короне и води се разговор с Алексом Шантићем о вјечном, о пролазном у поезији; чује се шкрипа Драинчеве виолине и слуги виткоћа вина, уз Тина; потврђује се да су пјесници чуђење у свијету, како то рече Антун Бранко Шимић; чује се како у граду поезије – биће да је то Дучићево Требиње – платани рецитију Диса; буди се свијет успаван Раичковићевом „Каменом успаванком”; сврати се на Ногово кућиште; прати се Милован Данојлић до пијаце у Љигу, и назад – до Ивановаца – како носи крушке и вјеша их концем о старо стабло за свога сина; диви се Тешићевој ружи... Али слуги се и „из тмине појање” од Светог Саве, преко Јефимије и Високог Стевана све до Његоша, али и затајени, чаровити глас народне пјесме, лирске и епске. Кроз Вукашиновићеву поезију зрачи изабрана традиција – зрачи култура.

Вукашиновићев сонет „Умиљење по Стевану” има у подтексту – свима је јасно – најславнију Раичковићеву пјесму „Камена успаванка”, мада је пјесма „Нити” мени најдража. Пјесник је активирао и осавременио дивну стару ријеч – *умиљеније*. Та је пјесма дијалог с Раичковићем, великим пјесником сонета, и заслужује дужу поредбену анализу, за коју ми немамо времена. Јасно је, међутим, да је Раичковићев сонет значењски другачије усмјерен од Вукашиновићевог: Раичковић успављује, а Вукашиновић буди успаване, мада је његова пјесма далеко од „буднице”. Вукашиновићева пјесма је и ритмички другачија, испјевана у деветерцима са цезуром послје петог слога. Ритам јој пресудно одређују набрајање и синтаксички паралелизам: иста синтаксичка фигура – заповједни начин и повратна замјеница – понавља се десет пута, при чему је глагол увијек четворосложна ријеч, једино се понавља глагол *умилиши се*, што је у сагласности с насловом сонета. Сви глаголи су афирмативни, ослобађајући, животни; *умилише се, осунчајше се, окујајше се, ошкључајше се, пробудише се, разнежише се, умилеше се, исправише се, узрадујше се, узвисише се*. Други је то сензибилитет, али је омаж Раичковићу несумњив.

Други дио стиха је синтаксички још правилнији: чак се једанаест пута понавља атрибут, односно епитет у другом лицу множине. У преостала три стиха, и то прва три стиха првога катрена, паралелне су прилошке одредбе: *у злосици, у сени, у свейлосици*. Синтаксички паралелизам је изразито доминантан ритмички и конструкцијски принцип стиха. Вукашиновић, дакле, *умиљава оне у злосици, осунчава оне у сени, кућа у свейлосици* црним сјајем *зашамњене, откључава закључане*, и својом *сеном* замењене, *буди усјаване* и тешким сном *скамењене, разнежује трубијане, умиљава немилосне и шутом убијене, исправља сајрвене, узградује нерадосне*, а у поненти, на крају сонета, *узвисује љубљене*. Најкраће – ослобађа и уздиже човјека. По томе је Вукашиновићева пјесма својеврстан одговор „Каменој успаванци”: док Раичковићева пјесма вуче у *сан камени*, Вукашиновићева *буди, расањава, умива и откамењује*, али је недвосмислен омаж Раичковићу.

Пјесма „Круксе” је омаж Миловану Данојлићу, великом преводиоцу, пјеснику, романописцу, есејисти и човјеку, зналцу свјетске и домаће књижевности тоглог срца и љубитељу природе; пјеснику поезије за дјецу, што у овој прилици не треба изгубити из вида. Наслов је ономотопеја дјечјег изговора – Данојлићев син је *крушке* изговарао као *круксе*, које су расле у његовом дворишту у Ивановцима, крај Данојлићеве куће. Звао је тако заправо плодове старе крушке, које је волио како то само дјеца знају. Пјесник је сина подизао на рамена, а син је брао свјеже плодове са грана воћке.

Пјесма је испјевана у слободном стиху и састоји се из три строфоида: првог и трећег од по седам, док други има пет стихова. Вукашиновић ријетко пјева у слободном стиху, а ову пјесму је испјевао утолико прије што је у њеној основи „прича” коју му је испричао пјесник Милован Данојлић. Наиме, први строфоид – осим првога стиха – и цио други испјевани су „туђим гласом”: они су прича Миће Данојлића о његовом сину и крушкама које су рађале на старом стаблу. Прошле године стара крушка изневјери, а син хоће свјеже убраних крушака.

У другом је испричана Данојлићева досјетка: пјесник, који је у лијепој зрелости добио синове, оде у Љиг на пијацу – а мало је ко тако волио и тако опјевао пијацу као Данојлић – купи најбољих крушака, па их концем завеже за гране старог стабла. Син је могао поново да дохвати крушке с очевога рамена и да ужива. Чудо је очева љубав.

Трећи строфоид је испјеван гласом пјесничког субјекта; заправо је његов коментар Данојлићеве „приче” и поступка, с алузијом на неке Данојлићеве пјесничке слике. Такав однос према сину и крушкама могао је имати само осјетљив пјесник који је волио и

познавао сваку воћку, сваку биљчицу у својој башти, и који у својим стиховима памти како мука гони сељака, а сељак гони овцу да је на некој пијаци прода. Вукашиновић мајсторски поентира пјесму сликом да се све то збива тамо „где је свака крштена душа крај кривог плота / кончићем везана / за дрво живота”. Кончић одједном постаје јак пјеснички симбол који везује душу за дрво живота, па се пјесма о дјетету и крушки поентом преображава у пјесму о концу, души и дрвету живота. Зар то није сјајан обрт?

Можда бисмо ту слику са дуплом експозицијом и заборавили да није друге Вукашиновићеве пјесме, у којој ова слика болно одјекује – да није пјесме „Дуд”, такође пјесме о оцу и сину. Дуд је растао на међи њиве у завичајном Ланишту и Вукашиновић га је опјевао такође слободним стихом, у четири катрена, од којих три наводимо:

На међи њиве растао је један дуд,
лиснатих грана хладовит и горд,
под њим смо седели отац и ја
у паузама тешког разоравања земље.

Недавно, мутном жељом ношен,
обиђох Ланиште и затекох честар,
и на оном месту, разгнурвши шипраг,
угледах дуд потпуно искошен,

лежао је тако, с гранама на земљи,
прекривен маховином, сав исцрвоточен,
још био је жив и шуморио је.
Загрлих дебло и заплаках – оче!

Отац је, очевидно, умро; дуд се, исцрвоточен, искосио и још шумори. Лирски субјект – син – више није мали ни млад, али грли умируће стабло, плачући и идентификујући га с оцем. У стаблу је негдје још жив прамен очеве душе. Болна пјесма о стаблу, оцу и сину; о љубави и умирању, такве су Вукашиновићеве пјесме – о љубави и смрти. А овај стари, искошени, исцрвоточени дуд призива један прелијеп, већ давнашњи, али непролазан, соноран Вукашиновићев стих, сав од алитерација и асонанци:

Давно ми доба дуби дуб.

Вукашиновићева слика умирућег дуда асоцира на једну Данојлићеву незаборавну слику умируће шљиве: већ је пала, али је још неким соковима везана са коријеном и, умирући, цвјета.

Вукашиновић је, дакле, и пјесник природе: дуда и дуба, крушке и пчеле, свитаца и брда, руже и крављег ока, али и око свијета природе увија се тема љубави и смрти.

Природно је онда што је баш Верољуб Вукашиновић написао пјесму о пјесничким смртима; испјевао ју је у римованим „епским” десетерцима, а основни поступак је именовање и набрајање. Наиђу чудна доба кад пјесници одлазе јатимице: Машо Гавриловић, Јанко Вујиновић, Милисав Милинковић, Бошко Руђинчанин, Миљурко Вукадиновић, Милан Ненадић, Илеана Урсу, Владимир Јагличић, Рајко Ного. Рајко, који је сабирао пјеснике око свога кућишта од зове у Пејовом и Пешовом долу, на Боријама, и сада нас са тога кућишта зове, и то свиралом од зове, која зна подземну истину о Цару Тројану и козјим ушима. Зар на том кућишту заједно не бјесмо? Верољуб Вукашиновић бијаше окруњен Петровданским калиновичким вијенцем. Одлазе пјесници, „сваког дана у све већем броју, / једва птице све да их опоју”, а пјесник тек понекога.

Пријетке су пјесме у којима је толико пјесничких некролога, толико пјесничких смрти, као у Вукашиновића у пјесми „Прелазак песника”. То је у природи његове поезије и поетике; у природи пјесничког „Жалца”:

Жалац печио,
боли и врти,
жалац љубави
и жалац смрти.

Жалац је програмска пјесма, испјевана у катренима са једном римом, а састављена од петосложних одсјецака. Тај стих је заправо прерушени симетрични, „лирски” десетерац, а катрен би могао бити дистих са јаком цезуром. Једно је извјесно: Вукашиновић пјева о љубави и смрти зависно од тога какав га жалац пчи. Пчела поезије је амбивалентна: *пчела полудела, бесна смртноносна*, али и пчела пјесникове душе и његовога тијела, чија је жаока „ко пољубац врела”. Та пчела има и „жалац љубави и жалац смрти”. Упркос искуству, жалац увијек наново „боли и врти”, као да га човјек није прије срео ни упознао. Нема искусних у љубави и смрти — свако искуство је ново и боли на нов начин:

ал жалац пче —
шта ли је ово?

Ма колико био искусан и стар, човјек је неспреман за мајчину смрт, иако је та смрт наговијештена и старошћу и болешћу, па и више пута најављивана, као у пјесми „Мајка”:

Мати је годинама на постељи лежала,
и са смрћу је тајно у себи преговарала,
и од ње скривала се, у детињство бежала,
и са покојнима је често разговарала.

Али шта значи и колики бол носи мајчина смрт, син је осјетио
тек пошто је умрла:

С мајкама нас веже пупчана речца *jao*,
ка том узвику бола с песмом сам често ходио,
а шта је уздах за мајком, то досад нисам знао,
све док се дан без ње није у мени родио.

Доиста, уз изненадни бол и уз узвике *jao, joj, 'oj*, потпуно не-
свјесно призивамо мајку, била она мртва или жива, и то не именом,
већ сродством: „Јао, мени, мајко моја!” То је архетипска формула,
која довољно казује о људској природи и о материнству.

Ваља се и овдје присјетити двају већ давнашњих, а незаборав-
них стихова Матије Бећковића о искуству мајчине смрти:

Ко је мајку у ледно чело пољубио,
тај је највећу студен осјетио.

Меланхолична утјеха долази од мајчинога имена, и од природе,
и од вјере. Мајка се звала Ружица и његовала је на тераси сво-
је омиљене, крупне белাগоне. У имену је биће, судбина, природа
именованог. Вјерујућем сину остаје нада да се мајка преселила „у
небеску кућу са много балкона”, гдје мора да има утјешних њених
белагона. Утјеха је велика и кад је помало инфантилна, рационално
неутемељена, јер неке ко је стасавао уз Љубостињу и Манасију
не треба говорити о ограничењима рационалног и о моћи вјере и
поезије. Ако већ говоримо о именима, не зове се случајно наш пје-
сник Верољуб.

Вукашиновић је хотимично анахроничан пјесник, чак пома-
ло романтичар у антиромантичарско доба. Он дубоко вјерује да
поезија мора да буде емотивна; књижевност уопште. Његова по-
езија то најчешће јесте и увијек настоји да таква буде, а каква би то
поезија била која пјева о љубави и смрти, о мајци, о дјетињству, ако
је лишена емоција?

Вукашиновић с разлогом воли своју пјесму „Пастир у брди-
ма”, и воли да је говори. За мене је та пјесма право мало ремек-дјел-
це, са драгоцјеним, необичним и непредвидивим обртима, откро-
вењима и сазнањима; сва аутентична, идентитетска, истинита.

Радујем се да је и ова пјесма испјевана у слободном стиху. У тој мање строгој мелодији пјесник је пронашао другога себе; понекад – и најбољег себе.

У овој пјесми се старачка, предсмртна мајчина болест и њено, наизглед бесмислено, питање упућено сину – питање које се рационално може разумјети као израз старачке деменције – преобраћа у синовљев пут до сазнања најбољег и најаутентичнијег бившег себе. Нека су благословена старачка, као и дјечја, „бесмислена” питања! Она могу довести до истинског откривења. Тај лук од деменције до најдубље истине о себи импресиван је и очаравајући. То, ипак, може само поезија.

Пред смрт, мајка пита сина гдје су му краве, видећи у човјеку дубоке зрелости свога бившег дјечака који чува говеда и враћајући га својим питањем деценије уназад – у вријеме раног дјечаштва. Пјеснички субјект посеже за „мјесечевом граматиком”: будући да се овакав садашњи не може препознати у бившем дјечаку, он тога јуношу ословљава трећим лицем – бивши дјечак је *он*. Тај поступак је изврсно искористио Милован Данојлић у *Балади о сиромашћиву*. Цио тај лијеп лирски роман почива на напетости између садашњег *Ја* и бившег *Он*. Бивши дјечак и садашњи зрели човјек нијесу иста личност, већ их ваља означити двјема личним замјеницама – првим и трећим лицем јединице.

Мајка је, дакле, својим питањем лирски преселила сина у дјечаштво и у њему се буде асоцијације на прошлост: он је чувао говеда и читао, а родитељи су

денули мирисне навилјке сена,
у лепо заобљене пластове сећања.

Навилјци сијена се, метафором и пјесничком сликом, преображавају у „пластове сећања”. Сјећање се буди и активира неким изазовима, попут „дементног” мајчиног питања на самрти, па се у навилјцима сјећања успоставља вријеме дјечаштва.

Пред читаоцем, захваљујући сјећању, израња мајка као ткаља и прелја: она испреда пређу за потку и основу и уткива их својим мајсторством у ткиво. Ткиво значи исто што и текст, па су садашњи син и тадашња мајка на истом послу – мајстори ткања.

Ткиво и плетиво су ушли у поетичке расправе још од Пенелопе и Хомера. Поменућемо и неке наше књижевне мајсторе и мислиоце који су се у новије вријеме бавили метафорама ткива и плетива „међу јавом и мед’ сном”: Лаза Костић, Иво Андрић, Момчило Настасијевић, Данило Киш... ево и Верољуб Вукашиновић.

Мајчино клупко се размотало, а син би све дао да буде бар један дан пастир у брдима и да доживи залазак сунца, какав још само може извадити из навилјка сјећања:

Сад кад се њено одмотало клубе,
онај што негде краве је погубио
дао би све књиге из своје библиотеке
само да још један дан буде пастир у брдима
заваљен у траву са књигом у руци
безбрижно загледан у залазеће сунце
као у велико кравље око
које се гаси.

Вукашиновићево поређење залазећег сунца са крављим оком, у поенти пјесме, изузетно је, барем за нас са пастирским искуством, мада призива у сјећање Хомерове богиње: Хера је била моћна и лијепа и зато што је била кравоока и волоока.

Да би се у својој пуноћи доживио залазак сунца и да би се издржао сусрет с Хомеровом волооком богињом, треба прво сагледати љепоту и пуноћу крављег ока.

Вукашиновић је у овој пјесми пробудио књижевно сјећање и на Пенелопу, и на Херу, и на српско књижевно ткиво и плетиво.

Ето шта може да изазове мајчино предсмртно и „дементно” питање сину.

Вукашиновић се у овој пјесми потврдио као мајстор компоновања, игре временом, асоцијативности, пјесничке слике и интертекстуалних дозивања.

II

Тема напуштања и урушавања старе куће, и нестанак цијелог једног свијета старе сеоске културе са њом, прогони Вукашиновића из књиге у књигу. Старе куће су посрнуле, урушавају се и умиру:

Гледам – умиру старе куће,
распукли зидови, кровови.
Скљоканог плота труло пруже,
од сете брда и долови.

Земља Србија, „иза луга”, остаје на старцима и на старицама, са злослутним црним птицама – чавкама и враणाма. Земља је незасијана, без мушке снаге, пуста:

Старице, старци, чавке, вране,
и то је Србија, иза луга.
и пусте њиве, неоране,
и та сељачка, тешка туга.

Пјеснички субјекат је не само уплашен „тим црним дахом рушевина” већ се идентификује са развалинама и рушевинама – оне су дио њега и његовога свијета у саморазарању. Стара кућа је носилац значајног дијела идентитета пјесничког субјекта. Посрнућем старе куће доведен је у питање идентитет пјесничког субјекта, па не зна више ко је и гдје је. Стара кућа је метонимија старога свијета и самих старца, који су били установе и институције у своје вријеме:

Да нисам присут оним прахом
са Стражилова, из висина,
не знам куд бих са овим страхом,
тим црним дахом рушевина.

Јер гледам оно што још јесам,
кроз око оца, поглед сина,
а не знам више ко сам, где сам,
сав сам од кућних развалина.

Вукашиновић је опјевао неколико старца, који су метонимија те старе српске културе – културе у којој су старци били својеврсне установе:

Срасли с шајкачом и седом брадом
старци тад беху збир установа,
корачајући споро за стадом
он ме је учио бројке и слова.

Комшија Драгољуб Ћирић учи дјечака словима и бројевима, и они исписују каменом кредом по каменој плочи „слова која никада не бледе” и од којих је написана цијела каменотека, неупоредиво топлија од интернета:

Ту, где још тече Летица река
и свуд се шири кисело дрво,
још стоји наша каменотека,
у њој и моје слово је прво.

Сад после скоро шездесет лета
у руци држим матични знамен,
светлећу таблицу интернета,
ал топлији био је камен.

Вукашиновић је опјевао нашега заједничког пријатеља, вина-
ра Ненада Михајловића, страсног читаоца, чије смо вино пили на
књижевним сусретима.

Опјевао је и Светога Трифуна, заштитника вина и винара.
Његовим посредством чокот, лоза и вино добијају космичке размје-
ре. Свети Трифун орезује виноград и у чокот веже сунце. Рођење
нове лозе значи и ослобођење сунца. У зрно грозда скрива се и пје-
сма птице дрозда, па када се добије и попије вино, и човјек пропје-
ва дроздовом пјесмом.

Најљепша Вукашиновићева похвала вину је оном из Велике
Хоче, какво немају друге винарије – „оно је црна суза Метохије”.
Ова генитивна метафора добија на значењу у актуелном историј-
ском тренутку, па се похвала вину преображава у црни плач над
Метохијом, али и у повезаност покољења том црном сузом, која
долази из дубине времена, али и из дубине историје и царског доба:

Виноводима из тајних дубина
у крв дотиче, са оца на сина.

Сазревало је за кондире царске,
а не за неке цистерне варварске.

Залуд га пију којима не прија,
залуд отимљу којима не сија!

Вукашиновићева пјесма „Вино из Велике Хоче” један је од
љепших српских похвала вину, истовремено и родољубива, и осло-
њена на традицију средњовјековних плачева. Посрећила му се.

Уводна пјесма „Жалац” – понављамо – најављује књигу о љу-
бави и смрти. Тешко је писати добру љубавну поезију и мало је ве-
ликих љубавних пјесама – оних о љубави према жени. Мало их је
и у овој књизи. Као да је цијела љубавна тематика сонета у пјесми
синтаксички амбивалентног и недореченог наслова: „Кад љубав”.

Пјесма има шест катрена испјеваних у „лирском”, симетрич-
ном десетерцу (5+5). Прва три катрена пјевају на тему – кад љубав
дође, а друга три – кад љубав прође. У томе је амбивалентност и
недореченост наслова. Мада је лијепа, повремено хуморна, пјесма

нема чар изненађења ни обрта, својствену најбољим Вукашиновићевим остварењима. Постављена је на принципу симетричног контраста. Кад љубав дође, заљубљени постају једно, цјелина, у милости природе и умјетности. А када прође, бивши љубавници се раздвајају, цјелина је располовљена и раздвојена, двоје људи пати, а љубав се јавља као „цвет којег нема а још мирише”. Наводимо трећи и шести катрен. Трећи је пун жара, надахнућа, зајелењеног заноса и зелене постеле:

Кад обузму те жар, надхнуће,
кад пробудиш се с њом у свануће,
тад се у теби све зајелени,
и постеља се твоја зелени.

Вукашиновић завршава пјесму сјетним хумором и благом иронијом, празнином, унутрашњим хладним сунцем и прокишњавањем:

Кад љубав прође, тад прошло све је,
хладно те сунце изнутра греје;
С празнином ходаш, с празнином спаваш,
у плафон гледаш – и прокишњаваш.

Још је меланхоличнија и неутјешнија пјесма „Сто за двоје”, испјевана у седмерцима, распоређеним у четири катрена. Постављен је сто за двоје и на њему раскош за праву гозбу љубавника:

Ту хлеб је, чаша вина,
мрве за гозбу чула,
сунчева тестенина
скупљена *сред расула*.

Тако спреман и раскошан сто чека двоје љубавника, или супружника, да му приђу из своје одсутности:

чека да приђемо му
из *одсућносѝ* наше.

Меланхолични обрт најављују *одсућносѝ* пара, на крају прве, и *расуло*, на крају треће строфе, али то не умањује тужну љепоту преокрета у завршном катрену – сто је већ заузет и за њим сједе „*наше сени*” (сва подвлачења су моја):

Ми, из светлости бледе,
ситошћу преварени,
каснимо – јер *већ седе*
за столом *наџе сени*.

У том ипак неочекиваном преокрету је све. Из тога преокрета бљесне изненадна поента и сву привидну раскош прекрије ледена туга.

Наивно је вјеровати да је љубав само слатка, а поготову да је безазлена. Говоримо о еротској љубави. Често је прати љубомора, али и превара, прељуба, која такође долази из љубави. Ерос има своју разорну страну и чест је извор свађа и језивих злочина. О гријеху да не говоримо. То знају полицајци, правници, љекари, пјесници, писци, уопште; то памти и историја. Вукашиновић је такав један гријех и тежак злочин опјевао као монолог Кнегиње Љубице, жене Милоша Обреновића.

Вукашиновићева пјесма „Трње Кнегиње Љубице” има за мото докуменат, реченицу саме Кнегиње, која звучи као вапај, као јавк, као исповијест:

„Срце ми је пуно трња, Господару!”

То је глас преварене жене грешнице, убице своје младе супарнице Петрије, Милошеве љубавнице. Кнегиња је лирска јунакиња и лирски субјект пјесме, њеним гласом испјеване у облику елизабетанског сонета. Елизабетански сонет уз Кнегињу Љубицу и Кнеза Милоша, великог љубавника колико и државника, уз злочин из љубоморе, доживљавам као господску, прикривану иронију, као фини ненаметљиви естетски квалитет Вукашиновићеве пјесме. Стих је српски „лирски” симетрични десетерац, близак енглеском петостопном јамбу.

Доминантно је *груђо лице једнине*, што указује на елеменат драмског: кнегиња се директно обраћа Господару и мужу, исповиједајући гријех убиства. Разлог убиства је Господарева брачна превара – прељуба. Убиство супарнице је, за Кнегињу, њена вјечна, неисцјелива „стара рана”. Женина перспектива и женски глас су озбиљан квалитет пјесме. Жена признаје убиство и гријех као велику несрећу, и то говори мужу и Господару, узрочнику злочина. Убиство супарнице не доноси спас, него отвара вјечну рану и води у гријех. Кнегињин монолог је драмски, „дијалогски” – директно обраћање моћном слушаоцу, грешнику и судији. Кроз цио сонет успостављена је драмска напетост. Кнегиња недвосмислено признаје гријех и злочин, али то њено признање и оптужује.

Кнегиња је убила бранећи своје, односно брачно, „гнездо” – брак, породицу, честитост и част – а гнездо је све честитој жени.

Петријин гријех је, према Кнегињи, што је била „близу срца” Кнежева, и још већи што „у наше гнездо своје је свила”, а два гнијезда, једно у другом, не могу бити.

Кнегиња је убила свјесно и с предумишљајем, знајући да ће због убиства – пред Божји суд: „ја јој пресудих, а Бог ће мени”.

Али прије посљедњег, Божјег Страшног суда, стиже мука гријеха, вјечна рана, трње у срцу. Трећи катрен говори о том непрестаном унутарњем паклу „у срцу”:

Има ли ишта теже и црње
него у срцу носити трње,
и газити пред вишњим Богом
боса по њему, дечијом ногом.

Још страшније је оно што казује поента – мука из срца неће да оде; Кнегиња непрестано и до краја живота мора газити кроз трњак:

И осећати како те боде
тај трњак који неће да оде.

Вукашиновић је показао висок степен уживљавања у своју лирску јунакињу, а из њене перспективе, њеним гласом у драмском „дијалошком” монологу, сажео и стегао једну могућну дворску љубавну трагедију страсти у благо ироничан елизабетански сонет, што је за поштовање. Позиција Кнеза Милоша као слушаоца Кнегињиног гласа доприноси драматичној напетости пјесме и усложњава говорну и емотивну ситуацију.

Тешко ми је да, као неко на чије очи је Верољуб Вукашиновић стасавао, прихватим, читам и тумачим „Песников тестамент”, пјесму која и књизи даје тестаментарни карактер. С оваквим стварима не треба журити, али их, кад су већ написане, и објављене, ваља читати: пјесник, ваљда, зна због чега је ову пјесму објавио.

Има у њој барем три важне ствари за разумијевање пјесника, његове поетике и његове личности. Пјесма потврђује наш налаз да пјесник има чврсту везу с нашом старом књижевношћу. Стих:

знам да прах јесам и да прах све је

то недвосмислено потврђује, као и наредни, који казује да је и *праху иманентна свјетлост* и да отуда долази природна потреба за пјевањем као зрачењем свјетлости у звуку и стиху:

ал' и у праху светлуца атом,
и зато певам са цврчком братом.

То свјетлосно и свјетлоносно – тај сићушни атом који у праху свјетлуца – најдрагоцјеније је што тај прах људски у себи садржи.

Али упркос сићушности и безначајности, тај прах људски, та свјетлост пјесничког атома, жели да свијетли и обухвати све, да све упије и удахне у себе, како би изразио пуноћу и цјелину свијета. Претпоследња строфа је израз жудње за цјеловитошћу свијета, за пјесниковим обухватањем те цјеловитости, за дивљењем и чуђењем Божјој творевини, за њеном потврдом:

Док сам још овде, нешто да шапнем
једноме уху, још кап да капнем
у жубор зденца, да свему махнем,
да све упијем, да све удахнем,
што око мене дише и живи,
да се још чудим, да се још дивим.

Пјесник не пише у свом тестаменту како ће раздијелити срећним наслједницима новац ни имање, јер ништа ни нема, осим свога имена и увијек сумњивог и проблематичног дјела. У том смислу његови наслједници су вјетар, птице и омиљене му пчеле. У поенти је оно што припада свима, што је најважније и што се у завршном стиху двапут понавља:

(...) све благо своје и своје име
остављам ветру, птицама риме,
пчели мед стиха (ако га има),
и љубав свима, и љубав свима!

Ту *љубав свима* доиста је нештедемице расипао и расипа пјесник Верољуб Вукашиновић. Срећан сам ако сам му бар мало узвратио за ону љубав коју је он изливао и излива на моју Пиву, и за мене лично, као пријатеља, професора, тумача књижевности. Понесимо са собом те завршне стихове тестаментарне Вукашиновићеве пјесме као поенту ове вечери:

И љубав свима, и љубав свима!

(Изговорено на Тргу од књиге, Херцег Нови, 22. јула 2025)

БОШКО СУВАЏИЋ

МОРАВСКА РОЗЕТА ВЕРОЉУБА ВУКАШИНОВИЋА

Књижевни пут Верољуба Вукашиновића пратио сам од самог почетка. Некако смо у исто време објавили и прве песничке књиге; он се огласио збирком *Чезња за врџом*, ја пак првенцем *Пуџи крућа*, исте, 1993. године. Верко је две године потом објавио одличну збирку *Повесмо*, ја пак *Харманлију* 1997. Након тога ја сам привремено одустао од поезије (показало се да се од поезије не може одустати, уколико поезија не одустане од вас). Верко је, међутим, наставио да пева, све интензивније, све зрелије, све убедљивије. Следе *Како је тихо Господе*, 1999, 2000; *Двери у лијама*, 2001; *Ојро-стии, јаће бело*, 2002; *Цвећина недеља*, 2004; *Свејлосиј у брдима*, изабране и нове песме, 2007; *Врџлар*, 2008; *Лице*, 2009; *Изнад облака*, 2012; *Самар*, изабране песме, 2014; *Свеји жар*, изабране и нове песме, 2015; *Вејар и дажд*, 2017; *Тилић*, 2020; *Лейица*, изабране и нове песме, 2022; *Жалац*, 2024; *Лија ђесме*, двојезично издање, са преводом на руски језик, Смедеревска песничка јесен, 2025; последњи је избор родољубиве поезије *Пејирове верије*, као део награде „Одзиви Филипу Вишњићу”, 2025.

Ипак, одређене везе, пријатељске и песничке, нису престајале. Тако, рецимо, када сам на мрежи објавио песму „Бити Србија”, Верко ми је експресно одговорио својом „Бити песма”. Били су то лепи и значајни разговори песнички у дигитално нам додељеном простору и времену.

Поезија Верољуба Вукашиновића је, већ сам то негде рекао, попут моравске розете. Она кристализује невидљиво. Ослобађа сапето. Дреши запретено. Загледана у пандемонијум света и човечности, она је мелем. Мелем од благе и тихе светлости.

Иста светлост, међутим, рећи ће Мирослав Мика Антић, за некога је мелем, а за некога опекотина. А управо је Верко, попут Мирослава Антића, песник у свему што ради. Не само у стиховима. Не само у ритмовима. И не само у речима. Лирска природа која од почетка, од видљивог почетка, преко три деценије, несебично и посвећенички служи поезији.

У стиховима Верољуба Вукашиновића станују сва имена поезије. И сви њени ритмови и облици. Јамб, трохеј, дактил; дистих, терцина, катрен, септима, секстина; сонет, ода, дитирамб, молитва, елегија, балада, посланица, поема. Повлашћени стих Верољуба Вукашиновића је осмерац, али ту су и седмерац, лирски десетерац, дванаестерац и сл. Уз доминантни везани стих срећу се и примери, посебно у новијим збиркама, слободног стиха. Редак је пример песника стилски тако избрушеног и дотераног израза у савременој српској поезији. Истанчан мајстор везаног стиха, артифицијелни чувар традиције.

Наравно, Верко није, попут оног великог претходника који је певао *Лирику Ийџаке*, сам свој потомак и свој предак. Можемо шетати кроз стихове поезије Верољуба Вукашиновића као поред литерарног мола и читати имена песника-лађица које су уз тај мол привезане. Стеван Раичковић, Раде Драинац, Алекса Шантић, Бранко Миљковић, Милан Ракић, Бранко Радичевић, Рајко Петров Ного, Матија.

Верко наликује великим портретистима из XVII века који, како би то рекао Валтер Бенјамин, сликају простор по угледу на модел који се у том простору налази. Веркови портрети су најчешће у пејзажу. Пејзаж се пак прилагођава тајним и скровитим, али увек брижним прорачунима божјег провиђења.

Веркова поезија је музика. У основи тог лирског сензибилитета, деликатног, изнијансираног, меког, струји тиха, готово нечујна музика, попут бруја оне пчеле што опслужује саће наше заборављене духовности. То је тоналност севдалинке, мелодијска разуђеност староградске песме, писак ћеманета или горњи регистар хармонике. Веркова поезија призива чашу вина, а није анакреонтска. Призива лелујаву мелодију оркестра из ноћног локала скривеног од погледа наметљивих радозналаца, али не и буку светине и ларму уличне простоте.

Поезија Верољуба Вукашиновића размишља у нијансама. Она је продужетак једне богате линије нашег песништва, од Бранка Радичевића до Петра Пајића, Рајка Петрова Ного и Матије Бећковића; од Јефимије до Десанке Максимовић; од Стевана Раичковића до Милосава Тешића. У лирској инвенцији, дару, или коби овог

песника много је од питомине моравске, начињене од хлебља за-
вичајног, од тиховања предачког.

Повлашћена тема певања Верољуба Вукашиновића јесте доба
деспота Стефана Лазаревића и кнегиње Милице, Јефимије и кне-
за Лазара; амбијент је Жича, Љубостиња, Стражилово, Дубич,
Морава.

Разнолика баштина митских представа, предања и прича, за-
гонетки, лирске и јуначке поезије темељ је пажљиво однеговане
поетике Верољуба Вукашиновића. У свакој збирци коју је певао
тематизују се питања смисла, сврхе, порекла, опсега и насушности
песме:

Почев од првог избора Вукашиновићевих стихова (циклус
„Кућица од пева”, *Светлоси у брдима*, 2007), наредне књиге, готово
све, садрже по самосталан циклус песама које поетизују тајну песнич-
ког стваралаштва и судбину песника; вид. циклус „Разговор са кла-
сиком” (збирка *Вртлар*), циклус „Пегазова зоб” (*Изнад облака*),
циклус „Тренутак песме” (*Тилић*), циклус „Липа песме” (*Летица*),
циклус „Једна душа” (*Жалац*).¹

У личној сфери певања маестрално се опредметила предачка
традиција једног од најтананијих лиричара нашег времена. Тако
се помен ексера, очуваног од времена Првог српског устанка, и
храстовог дирека, оваплотио у речи, слову, веригама:

Тај једини сведок Вождовог времена,
знам да га је руком на огњишту сково
онај, коме нисам чак ни до колена,
моје време није време ратниково.

О њега су, пише мојим родословом,
они што су били нашег стабла дебло,
качили оружје, где ја качим слово,
да бих био с њима док је срце зебло.
(„Ексер”)

Још од уводног стиха „Давно ми доба дуби дуб” из почелне
збирке *Чежња за вртом*, коришћење етимолошких фигура (паро-
номазија), које има плодну традицију „плетенија словес” у српској
и јужнословенској поезији, од Светог Саве до данас („Слово славе
Сави сплете Силуан”; „*tvog glasa glas se glasa glasnim glasom*”, Miro-

¹ Јован Пејчић, „Лиризам духа и језика стварања”, поговор за збирку *Жалац*.

slav Krleža, „Srce”), заштитни је знак овог песника („ал’ видели су, на дну литица / лепоту лета у лету птица”, „Летица”).

Јакe лексеме ове поезије су прело, повесмо, пчелињак, кућа, детињство, преци, вера, Бог, анђео и сл. Али, пре свега, „пчела”. „Улазак у пчелињак” је улазак у песму, у живот, у душин млеч.

Са крсним знаком, пред пчелињаком.
Улазим смерно, без бучног шума,
обасјан раним јесењим зраком,
у светилиште пчелињег ума.

Поезија Верољуба Вукашиновића нас враћа у почелно доба човечанства, у словенске лугове и шуме где царују нимфе, богиње заштитнице пчела, медоносне старатељице. Рођење се призива у здравицама („Да се чељад умножава, да се стока размножава и да се пчеле и кошнице роје.”) као што се речи призивају у поезији. Попут већ поменутих портретиста, тако и песник Верољуб Вукашиновић речи прилагођава предмету певања. Тако ће у изврсној песми о Ленки Дунђерски Лазиној „безњеници” бити контрапунктиран Ленкин „безњенак” („Песникова Ленка”).

Поезија Верољуба Вукашиновића је посве модерно призивање: Светог Саве, чувара стада и вучјег пастира; словенских госпођа липа, у изврсној минијатури „Липе” из збирке *Вейтар и дажг*; михољских нити Десанке Максимовић упредених у повесмо природних гласова и шумског трења; раичковићевских летњих трава; сонетне смрти Рајка Петрова Нога. Она је дерт Боре Станковића и чемер Ђуре Јакшића; она је васпостављање древне обредне и митолошке пра-песме („изједен овчар”); олтар паганског светковања природе и хришћанске понизне молитве Богородици. Она путује ка Истоку, ка Русији, ка висинама, ка исходу Сунца.

Тужне и забачене приче детињства, затурене тајне одрастања, трпке слутње старости Верко боји у слике. У духу народне бајке, попут интернационалног мотива спољашње душе, у мајсторској игри речима, све видљиво и опипљиво се растаче и претвара у нешто друго, скривено и невидљиво: светлост у сенку, музика у тишину, говор у ћутање, мисао у молитву („Селидба”).

У поезији Верољуба Вукашиновића кују се „словесне пчеле и пчелна слова” („Улазак у пчелињак”); лирски субјект облачи змијски свлак и пење се кроз птичји пев; његов излазак из града је улазак у предачки пев; одлазак изван града у смирај је повратак у свитање предака („Недељом, у брдима”). Потрага за лирском невиношћу и детињством света даје се у митском паганском озрачју, под крошњом храста, у предачкој митологији:

Још памтим кућу чатмару,
оронулу, раслабљену,
ту кошничницу прастару
у време претка рабљену.

(„Чатмара”)

Излазак из града је метафизичко пењање увис, у просторе ани-
мистички оживљене природе и човека, који је стопљен са њеним
дамарима:

Одлажем градско рухо,
облачим змијски свлак,
дозивам птичје ухо,
постајем прозрачан, лак.

Пењем се ка висини
где други ваздух дишем,
кроз биље што мирише
предачке примам чини.

Распевавам се, певам,
Обнављам прастари пев,
Под храстом пландујем млад.

Над потоком изгревам,
Светлим кроз муњин сев.

А онда назад у град.

(„Недељом, у брдима”)

Овај излазак из града нас подсећа на неопозив излазак из
поезије/живота у антологијској песми „Идући по граду” Новице
Тадића из постхумно објављене песничке збирке *Ту сам, у њами*.
Само што у Тадићевој песми повратак у Град више није могућ:

[...] Споредним улицама
Из града излазим.

Сам сам на сеоском друму.
Не окрећем се више.
Идем никуда, никоме.

У даљини, за леђима,
Светла су све ситнија.
Умукоше за мном многа запомагања.
(„Идући по граду”, *Ту сам, у џами*)

Пчеле сећања, натоварене цветним прахом поезије, изграђују матичњаке (ауто)поетичких записа по саћу времена. У збирци *Жалац* то је „Пчела поезије”:

Пчело полудела, пчело смртоносна,
пчело заблудела, пчело медоносна,
кћери врелог сунца и тамних понора,
свештенице смисла и пијаних зора,

пчело душе моје, душо мога тела,
жаока је твоја ко пољубац врела,
још са тобом летим, бескрајно, све даље,
у сусрет песнику што те к мени шаље.

Сусрет са новом књигом увек је драгоцено и непоновљиво искуство, чин креативан и ексклузивно јединствен. Отуда је читалачки доживљај сусрета са збирком *Жалац*, репрезентативном за Верково песништво, представљао изванредно искуство.

Верољуб Вукашиновић је збиркама *Жалац* и *Пејирове верије* досегао зенит свога стваралаштва. Избор *Пејирове верије* означава победу духа над химерама бедне свакодневице, искушења старости, пропадања, трошности живота. Њене су посвете упућене детињству („Камено доба”), оцу („Косидба”), мајци („Пастир у брдима”), песницима („Прелазак песника”), божјим људима, прецима и кућном прагу („Окућница”), ратницима из Карађорђевог времена („Ексер”), Великог рата („Пред дедином сликом из Првог светског рата”), страдалницима које су светитељи узнели из смрти у живот у страшним временима нацистичке окупације Србије 1942. године:

У деведесетој Милован Рилак,
ослоњен о штап, иако крилат,
загледан у цркву у Кривој Реци,
шапуће мене су спасили свеци.
(„Милован из Криве Реке”)

Заборављени и драги професори, комшије, преци, песници, глумци, бојми, сведоче о једној личној потреби Верољуба Вукаши-

новића да своје и наше расуто време окупи, као и да раздешену пажњу усредсреди на оно што је у животу важно, можда и најважније. А то је људска реч као живот сам.

Кључни симболи ове збирке су пчела, кошница, рој, ковачница, вериге, кућа, детињство, завичај, отац, мајка, преци. То се показује најпластичније у песми „Петрове вериге”, испеваној у дистиху са парном римом:

Мој стари предак, што је ковач био,
звао се Петар, ракију је пио [...]

Од врелог гвожђа вериге ковао,
мало је певао, мало псовао.

У старој кући, над огњиштем пустим,
вериге висе да се низ њих спустим

до доба гусли, у песмином звуку,
да пољубим му и чело и руку.

У народним предањима настанак правде на земљи објашњава се праведним веригама које су висиле са неба и којима би се утврђивала нечија кривица или невиност. Уколико би их оптужени дохватио, његов образ би био чист, а уколико је крив, вериге ће се подићи у небо и неће моћи да их дохвати. Вериге су и атрибут Светог Саве у српском народном предању и легендама. Њихова важност у религији индоевропских народа уочава се на више значењских нивоа, па се „употребљавају у народној медицини (с њиховом помоћи прогоне се куга и вештице), у гатањима и врачањима, у свадбеним ритуалима, и другим радњама из области домаћег култа”.²

Словесна ковачница смисла (ковач је у народној религији демијург и подземник, медијатор између овог и оног света) лајт-мотив је збирке *Петрове вериге*. У песми „Прело” ковачница активира подземна, архетипска врела традиције:

Ту, где су сада мрав и птица
некад је била ковачница

где ковало се гвожђе врело
у кући ткало се и прело.

² Веселин Чајкановић, *Мит и религија у Срба*, прир. Војислав Ђурић, Српска књижевна задруга, Београд 1973, 369.

И певало се, и бајало,
не би ли прело потрајало.

Кујунција и даље кује,
у детлићу га сада чујем,

а у мојој, и глави мрава
преља још пређу одмотава.

И испод земље траје прело,
зато ту спуштам своје тело.

Поезија Верољуба Вукашиновића у дослуху је са највећим песницима српског језика. Можда најлепши „криптоцитат“ дат је у „Песми о једној нити“, која евоцира антологијске „Нити“ великог мајстора метафизичког тиховања српске поезије, Стевана Раичковића:

Још чувам златну нит
коју угледах давно,
на једном пољу равном.

Знатно експлицитније се варира Раичковићева „Камена успаванка“. Збирка/песма „Како је тихо Господе“, еквивалентна је по-
норној песми Рајка Петрова Нога „Нек пада снијег, Господе“:

Како је тихо, Господе,
у овој порти кнежевској,
миришу липе госпође
у светлој срми словенској.

Верко Вукашиновић је добитник најугледнијих песничких награда на српском културном простору. Дугогодишњи је уредник научних скупова и зборника *Савремена српска ђроза* у издању Народне библиотеке „Јефимија“ у Трстенику. Приредио је избор из српске молитвене поезије *Пред дверима*, 2005. и *Анџологију њи-саца „Савремене српске ђрозе“*, Народна библиотека „Јефимија“, Трстеник 2024. О поезији Верољуба Вукашиновића писали су наши најугледнији књижевни критичари и песници: Милош Петровић, Мирослав Егерић, Миодраг Радовић, Рајко Петров Ного, Јован Делић, Ђорђо Сладоје, Милосав Тешић, Драган Хамовић, Радивоје Микић, Михајло Пантић, Александар Б. Лаковић, Јован Пејчић, Данијела Ковачевић Микић. Објавио је више избора своје поезије:

Светлост у брдима, изабране и нове песме, 2007; *Самар*, 2014; *Свети Жар*, изабране и нове песме са тумачењима, 2015; *Лейица*, изабране и нове песме, 2022. Последњи избор, тематски условљен наградом „Одзиви Филипу Вишњићу” Задужбинског друштва „Први српски устанак”, Орашац, јесте избор родољубиве поезије *Пейрове верије*, 2025, за који је поговор написала Данијела Ковачевић Микић.

Карактеристика певања Верољуба Вукашиновића јесте апстраховање и премештање песама и циклуса из збирке у збирку, чиме се подстиче сугестија митског, непрекинутог, кружног тока певања и „матерње мелодије”, која се стално изнова обликује у новим песничким варијацијама.

Када бисмо рекли да је поезија Верољуба Вукашиновића безлобива, морали бисмо пристати на то да је она и наивна. А наивност није особина пожељна у данашњем свету. Ипак, Веркова поезија јесте управо то. Безлобива и наивна. Уткана у најлирскије трепете словенске усмене духовности и хришћанске литургијске дикције. Поезија која окупља око себе и биљке, и звериње, и пчеле, и стоку, и људе, и сву расипну прелест и тугу моравског обиља. Поезија која мора да пева, на устук свим злостима и непочинствима која су доживела цивилизацијско оваплоћење у нашим данима:

И слутиш – то је смисао споја
Молитве с песмом, и лирског поја
Душе, у грашки крвавој, која
Још увек пева, Радости моја.
(„Радости моја”)

Поезија Верољуба Вукашиновића носи мирис покошеног сена, свежег млека, бистрих потока, прштање звезда падалица. „Жалац” има двовалентну симболику, у зависности од дугог и кратког акцента који је употребљен у речи – означава отров који пече, али и човека који је у короти, који жалује за неким, или пак нечим.

У поезији Верољуба Вукашиновића преовлађује анимистичко осећање свеопште повезаности са природом и свим појавама у свету, пројекција човекових осећања на природу која га окружује.

„Онај ко мисли, тај има једноставне руке”, каже Маларме. Поезија Верољуба Вукашиновића, лакокрилог поете моравског, једноставно је и мелодично, медоносно и светоотачко певање, тајанствено и прозрано, налик на пев настасијевићевске, или пак миљковићевске фруле. Оно у дубинама прајезика крије дубоке мисаоне преливе, гномски исказане, у обичај узете речи моравског паноптикума.

Обично тако бива: у времену у коме и најчвршће природе почну да се снебивају и колебају, лирски цветови покаткад покажу неслућену упорност и чврстину. Таква је и поезија Верољуба Вукашиновића. Непретенциозна, а крепка. Завичајна, моравска, словенска, универзална и космополитска. Усмерена на духовност природе и природу духовности човекове. Попут моравске розете.

МИЛЕНА КУЛИЋ

ЛИРИЧАР И КОШНИЦА ВРЕМЕНА: ДИЈАЛОГ СА ТРАДИЦИЈОМ И ПЕСНИЧКО ПАМЋЕЊЕ ВЕРОЉУБА ВУКАШИНОВИЋА

САЖЕТАК: Песничка књига *Жалац* Верољуба Вукашиновића, у оквиру већ изграђеног песничког опуса, представља кондензовану синтезу лирског искуства, метапоетичке самосвести песника и етичке осетљивости језика. Полазећи од лексеме „жалац” као убода, опомене, провокације и трага ране, збирка тематизује статус песника у савременом контексту убрзања времена, расуте пажње и трошења речи. Унутар такве стварности, песнички говор у овој књизи делује као снажан вид отпора савременим дилемама. Посебно место заузима симбол пчеле, најдоследнији и најсложенији знак Вукашиновићеве поетике, који омогућава да се књига чита као „кошница времена” и као организовани поетски систем у којем се преплићу профано и сакрално. Формална разноврсност (везани и слободни стих, десетерац, дванаестерац, сонет) има своју функцију, постаје инструмент ритмизације искуства и потврда да је форма код Вукашиновића истовремено естетска и етичка категорија. *Жалац* се, стога, може сагледати као поетска артикулација која истовремено и „боде” и лечи, у овој књизи се успоставља простор смисла у којем традиција постаје жив дијалог, док лирика постоји као начин да се стварност проживи у пуној снази. Интимна географија показује да је поезија облик памћења и сабирања идентитета. Метапоетички слој песама потврђује да је *Жалац* истовремено књига о поезији и књига која поезију показује као чин отпора и смисла.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Верољуб Вукашиновић, *Жалац*, савремена српска поезија, поетика, симбол пчеле, традиција, модерност, интертекстуалност

Песничка књига *Жалац* Верољуба Вукашиновића (СКЗ, Београд 2024), дванаеста књига у ауторовом опусу, чита се као успешно сведочанство песничке зрелости. Песник је показао изграђену метапоетичку свест о поезији као критеријуму смисла и моралног инструмента језика. Верољуб Вукашиновић свој песнички свет у овој књизи организовао је око једне лексеме која делује као семантичко језгро целине и која се појављује као наслов две песме, али се појављује кроз целу књигу кроз пренесено значење. „Жалац” је убод, али и трајни знак рањивости, он је истовремено и отров, и лек, и провокација, и будност. Отуда се већ на нивоу наслова успоставља поетичка интенција, песма постаје чин који не пристаје на безбедност јер безбедна реч постаје обичан шум, а шум постаје савршена музика заборавља. Песник верује да је језик способан да памти и да је памћење најбољи облик отпора пролазности и забораву. Зато се у овој књизи народни изрази, метафоре и архетипски симболи јављају као снажни носиоци значења песме, као симболи колективног искуства који омогућавају да лирско „ја” истовремено буде и интимно и да припада целом народу. У таквом оквиру, „жалац” делује као кључна семантичка оса која окупља теме и мотиве, а уједно усмерава читање књиге Верољуба Вукашиновића ка питању опстанка поезије у времену убрзања и заборављања идентитетски важних симбола.

Најсложенији и најдоследнији симбол ове књиге је симбол пчеле. Тај симбол представља мотивску и симболичку нит која се протеже кроз готово цео песнички опус Верољуба Вукашиновића. Метафора песника омогућава читаоцу да све песме ове збирке сагледа као део јединственог поетског света у којем поезија функционише попут кошнице, усклађено, сложено и са срећеним унутрашњим поретком.¹ Песник као пчела узима материјал свакодневног и свачијег и прерађује га у смисао који има унутрашњу структуру и трајање, а припада само песничком гласу. Ако је поезија „кошница”, онда је књига *Жалац* „кошница времена”, у којој се различити слојеви искуства организују у систем који има свој савршени поредак и унутрашњу логику. Та унутрашња логика кошнице део је поетичке аутентичности Вукашиновићеве збирке. Симбол пчеле у *Жалцу* добија и додатну поетичку димензију, пчела

¹ Јован Пејчић у тексту „Лиризам духа и језика стварања”, који је објављен као поговор књиге *Жалац*, наглашава да је пчела „најфреквентнији, најсложенији, најизраженији, најлепши, заправо свезаконити симбол Вукашиновићевог песништва” и да „искажује на овај начин и све друге вредности збирке *Жалац* као уметничке целине – свака од њих се у неком од својих идејно-естетских или формалних видова може повезати са симболотворном космичком лексемом пчела”.

подразумева заједницу, рад, унутрашњу меру и процес преображаја.² У тој перспективи, мед је фигура сабраног смисла, а жалац фигура будности. Обе ове вредности стоје уз сам песнички позив и Верољуб Вукашиновић их успешно уједињује у овој песничкој књизи, дајући им нови песнички и поетички оквир.

Збирка је сачињена од четири обимнија циклуса, „Звуци нестале хармонике”, „Станица у јесен”, „Вино из Велике Хоче” и „Једна душа”, уз „Посвету” и „Књигу”, који заједно обликују тематски и мотивски хомогену целину у којој се преплићу лични и колективни простори песничке мисли. Песма „Посвета” представља поетски израз љубави и сама је посвећена љубави, док је „Књига” настала као резултат песниковог дубоког урањања у процес писања и осећај задовољства након завршене књиге. У уводној строфи „Посвете” Вукашиновић успоставља карактеристичну поетику двојства и мере, домет песничког чина описује се и речима „лако” и „тешко”:

Посвету сам ти написао.
Лаку као лептирче оно.
Тешку као црквено звоно.
Своју сам пребринуо бригу,
Само још да напишем књигу.³

Слика лаганог „лептирчета” може да упућује на даровитост, прозрачност и интиму посвете, док „црквено звоно” уводи регистар сакралног и колективног. Тако се у неколико стихова на самом почетку показује осовина читаве књиге, песничка реч је истовремено и лична и саборна, лака у облику а тешка у значењу. Завршни дистих („Своју сам пребринуо бригу / само још да напишем књигу”) јасно артикулише метапоетички слој књиге. Свака песма се јавља као део књиге, али и као чин самодисциплиновања језика. „Брига” се не укида, преображава се у обавезу форме и у рад на целини *Жалца*. Управо то је у складу са Вукашиновићевим схватањем да је поезија етички и морални инструмент и да се пуни смисао песничке књиге, односно стиха, може остварити тек у

² „Пчело полудела, пчело смртоносна,
Пчело заблудела, пчело медоносна,
Кћери врелог сунца и тамних понора,
Свештенице смисла и пијаних зора,
Пчело душе моје, душо мога тела,
Жаока је твоја ко пољубац врела,
Још са тобом летим, бескрајно, све даље,
У сусрет песнику што те к мени шаље” (*Жалац*, 61).

³ *Жалац*, 3.

организованом поретку „кошнице”, која трајање претвара у значење, а у интимни и лични доживљај укључује и колективно памћење и оно што је научено. Завршном песмом Вукашиновић заокружује метапоетички лук збирке. Књига се тако, на самом крају, показује као чин узајамног преображаја, а њен најдубљи учинак зависи од тога што, чак и ако буде одбачена, у читаоцу остаје трајни, тихи остатак смисла

Написах књигу. Склопио
већ све сам странице њене,
њоме сам сасвим се опио,
она је попила мене.⁴

Од „несталих звукова” (одјека губитка) до „станице” (места проласка и заустављања), „вина” и „жедне душе” у циклусима ове песничке књиге показује се кружно кретање, а лични доживљај стално додирује колективно памћење. Интимно се отвара ка ономе што превазилази приватну судбину и шири се према колективном. На тај начин, именовање песничких циклуса открива поетички слој, који се надопуњује песмама и развијањем тематских целина, о којима ће бити речи.

У том контексту, важно је истаћи Вукашиновићев однос према форми. Његова употреба и везаног и слободног стиха, као и кретање од десетерца и дванаестерца до сонета, сведоче о поетици која форму схвата као унутрашњу дисциплину значења. Везани стих постаје носилац културног искуства, а слободни стих омогућава да се ухвати савремени прекид и приближи савременом времену. У оба случаја, форма је функција искуства и песничке намере, форма је начин да песма добије свој органски облик, да се хаос претвори у уређену целину. Верољуб Вукашиновић то уме да чини у песми. Отуда је формална разноврсност у *Жалци* и естетска и етичка ознака и можемо да је читамо као изражену одговорност према језику. Посебно је важно да се Вукашиновићев етос језика у *Жалци* показује као стилска пракса. Његов стих показује тежњу ка јасној, прецизној линији, често ослоњеној на народни говор и на згуснуте лексеме високе семантичке носивости. Управо у том сударању види се како језик постаје место критике и памћења јер у напетости језика настаје стварни смисао поезије. Ритам и очишћеност језика поступак су сабирања. Зато је Вукашиновићева форма истовремено и естетска и морална дисциплина, она речи враћа тежину, а читању враћа спорост као услов разумевања.

⁴ *Жалци*, 75.

Симболички пејзаж књиге изграђен је око низа појмова – песник, мед, пчела, отров, вино, књига, читање, дрвеће, природа, мајка, смрт, сунце, кућа итд. Ови симболи омогућавају да се стварност преобликује у поетско знање. Мед и отров осветљавају дволичност искуства, живот се сагледава као утеха и горчина, мајка и кућа уводе архетипске координате корена и припадности, а смрт представља границу која даје тежину свему што је живо. Природа и сунце постају језик времена, показују циклусе, меру и светлост.

У песми „Ситна књига” Вукашиновић обликује писање као стрпљив и готово занатски посао, сродан ономе што у књизи означава симбол пчеле. Понављање придева „ситан” („ситну књигу”, „ситним писмом”, „у сатима ситним”⁵) наглашава поступност писања, песма настаје слово по слово, као што се у кошници мед талози кап по кап. „Састављено од нота и слова”, књига постаје сабирно место где се усмено и писано прерађује у трајније значење. Зато „ситна књига” „памти обреде и предања”, као што пчела прерађује материјал природе у мед, тако и песник прерађује материјал колективног искуства у „искру из постања”, у стих. Ситна књига памти и друге људе и њихове приче. Интертекстуални слој књиге видљив је у посветама и дијалогу са другим песницима. Тај дијалог, са Шантићем, Сувајџићем, Данојлићем, Драгославом Михајловићем и другима, потврда је да поезија постоји као наслеђено памћење. Песник је, у том смислу, и читалац, он пише из читања и за читање, књига је истовремено лични чин и разговор са пређашњим гласовима. У време када се читалачка пажња расипа, Вукашиновић инсистира на густини стиха која захтева успоравање. И то успоравање егзистенцијална је потреба, предуслов да човек поново чује себе и другог.

Обе песме „Жалац” постављају и затварају поетички круг збирке тако што једну исту лексему преводе из искуства у ниво поетичког одређивања, па се могу читати и као програмски диптих. У првој песми, „жалац” је пре свега феноменолошки знак, бол је телесно именован, а затим се одмах семантички удваја у „жалац љубави” и „жалац смрти”, чим се успоставља основна оса збирке као место где се субјект конституише у рањивост. Рефренска парадигма (печио, лечио, млечио) и кратки стихови граде ритам цикличности. Мотиви вина и виолине функционишу као културни кодови привремене катарзе. Слика „гаја” у којем се „славуји... с гујом састају” уводи архетипску слику пасторалног и опасног,

⁵ „Самом себи / ситну књигу пишем, // ситним писмом / у сатима ситним, // ситну књигу / тавну, староставну, // састављену / од нота и слова // из песминог / древног родослова // која памти / обреде и знања, // која чува / претке и предања, // ситну књигу / искру из постања” (*Жалац*, 22).

и потврђује да је хармонија у овој поетици увек преломљена трагичким сазнањем. Завршни стих експлицира прелаз из психолошког у метапоетички регистар, песма је медијум сабирања и духовног самопроверавања, али завршно питање задржава енигму као принцип, смисао се одржава у будности. Друга песма истог наслова потврђује исти знак као алегоријску фигуру песника, „жалац је песник” означава да је песнички субјект двојак, растрзан између „врта страсти” и чежње за „еликсиром минулих цвасти”, односно између искуственог и меморијског. Поетичка слика плетења уписује традицију као рад на материјалу језика, песник од „оцвалог” гради форму која чува време, што је у сагласју са идејом књиге као организованог система памћења. Истовремено, стих „што добио је то је и дао” дефинише субјект као посредника и сведока, док синтагма „песмом туђе жалости вида” отвара саборни домет лирике. Укључивање савременог медијског поља у збирку у контрасту са „крштеном водом” показује да је Вукашиновићев „жалац” више од метафизичког знака у овој књизи, он постаје критички инструмент, а поезија постаје јак отпор расулу времена у којем песник пише. Завршна слика лире „о клину” уводи мотив истрошености гласа, али тиме појачава етичку важност певања и писања, поезија постаје чин памћења и сећања вредности.

Унутар ове Вукашиновићеве књиге посебно је упадљива геопоетичка и лична ширина лирског света, низ просторних тачака (од брда, Срема, Ирига, преко Косова и Велике Хоче, до Пиве и Хиландара и различитих манастира и цркава) функционишу као мрежа значења у којима се лично искуство непрестано укршта са културним пејзажом. Тај простор је истовремено симболички и колективни, кућа лирског субјекта и Ђурина кућа стоје као микро-простори идентитета, а сакралне тачке уводе меру и смисао пред којим се читалац пита. У истој равни јављају се фигуре мајка, оца, пастира, учитељице, комшије али и културноисторијске личности, као и кафане, као ликови памћења који граде поетички регистар књиге. Томе је сродна и густина мотива (дуд као дрво трајања, цвеће и руже као знаци пролазности и лепоте), јер Верољуб Вукашиновић када говори о поезији, говори телом и чулима, као и стихом да су за поезију потребни „срце, очи, нос и уста... плућа”. Дакле, целина животног искуства је предуслов за поезију. Отуда се и књига често ослања на друге уметности, на хармонику, позориште, Орфејеву лиру, на песму као музички и сценски чин, што поезију поставља у простор у којем се стварност преобликује у поетски свет, некада и као привремено бежање од свакодневице. На том трагу се јавља и песничко интересовање за риму, за пе-

снике пријатеље, за српски језик, али и песничко чврсто уверење да је песма на почетку и на крају свега, као и да је највећа потрага управо потрага за песмом (изражена у облику питања „А, ти, песмо моја, где си?“). Топоним Велика Хоча уводи простор који превазилази географски пејзаж, постаје знак историје и сећања, место које у себи носи историјски и културни континуитет. Простори, људи, осећања, песничке слике, културни знаци и чулни детаљи слажу се у препознатљив систем, песма постаје памћење и подсећање на све оно што је део наше културе.

Вукашиновић има поетички доследан однос према историјским појавама, то се уочава и у овој песничкој књизи, као и у остатку његовог песничког рада. Његове песме прерастају коментар или декларативни утисак и постају унутрашњи доживљај. У песми „Дола” страдање у Пиви постаје место трајног расцепа песничког субјекта,⁶ а колективна трагедија се показује као лична рана и као обавеза памћења. Тамне слике се граде суздржано, али природа функционише као медијум памћења („предео... пун неке језе”, „гробну тишину дрвеће точи”). Завршна строфа проширује значење изван Пиве, свако ко је једном крочио на такво место суочава се са падом као универзалном људском могућношћу.⁷ Тако песма делује као морални тест и као једна од кључних песама кошнице у којој се историја одржава у језику, као живо памћење које нам може послужити као опомена.

Жалац је јасно профилисани поетички став Верољуба Вукашиновића. Са песмом се води дијалог, а песничко „ја” непрестано се отвара ка саборном, наслеђу, гласовима и знацима који превазилазе наше време, јер стално признаје пад, слабост и немир. Управо ту настаје „кошница времена”, књига као систем у којем се живот прерађује у трајније значење. *Жалац* се, у том смислу, може описати као поетска потрага за етосом језика и смислом поезије. То је језик који памти, повезује, лечи и проживљава стварност у својој пуној густини. У том парадоксу, да језик истовремено рањава и спасава, смештена је и поетичка логика ове књиге Верољуба Вукашиновића. Поезија постаје кошница у којој се живот прерађује у мед, али остаје и опомена да смисао није нешто што се добија без труда и стрпљења. Зато *Жалац* делује као књига која успева да буде и традиционална и савремена. За читаоца који у поезији

⁶ „Мене је тамо остало пола
а друго пола још увек живи” (*Жалац*, 45).

⁷ „Ко једном крочи, па чак и зао,
На такво место, а свуд их има,
Схватиће да је и он ту пао,
Иако није међ’ стреланима” (*Жалац*, 45).

тражи и лепоту и одговорност, ова књига нуди простор у коме се реч сабира, као у кошници, у трајање. У таквом кључу, *Жалац* се показује као књига која брани достојанство речи.

Др Милена Ж. Кулић
Матица српска, Нови Сад
Одељење за књижевност и језик
milenakulic1@gmail.com

МИЛИЦА МИЛЕНКОВИЋ

ДЕТИЊСТВО И ЗАВИЧАЈ У ЗБИРЦИ ПЕСАМА *ЖАЛАЦ ВЕРОЉУБА ВУКАШИНОВИЋА*

Над циклусом песама „Звуци нестале хармонике”

САДРЖАЈ: Рад се бави тематским и мотивским слојевима детињства и завичаја у збирци песама *Жалац* Верољуба Вукашиновића, са посебним освртом на циклус из збирке „Звуци нестале хармонике”. Анализа указује на доминантне мотиве породице (мајке и оца), као и на поетско обликовање света детињства који је утемељен у личном и колективном памћењу. Посебна пажња посвећена је завичајним топонимима и именима личности које конституишу интимни простор песничког субјекта и доприносе аутентичности поетског исказа. У раду се разматра и мотив прве књиге и првог сусрета са књигом, који имају важну улогу у формирању духовног и културног идентитета лирског субјекта. Поезија Верољуба Вукашиновића показује снажну емотивну везу са прошлошћу, при чему се детињство и завичај јављају као трајне вредности и темељи личног и песничког идентитета. Анализом одабраних песама указује се на значај меморијских слика и породичних односа у структури Вукашиновићевог поетског света.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: завичај, мајка, отац, књига, идентитет

I

У лексикографским изворима српског језика појам *завичај* најчешће се одређује као простор рођења и одрастања појединца, односно као место са којим је он животно и искуствено повезан. Тако се у најранијим речницима српског језика истиче да је завичај

место у којем се човек родио и на које се навикао, док каснији речници проширују значење на шири простор који обухвата родни крај, ближу околину и подручје порекла. У том смислу, завичај се може разумети и као постојбина или отаџбина, чиме се наглашава његова просторна и културна утемељеност. Заједничка одлика свих ових дефиниција јесте разумевање завичаја као конкретно одређеног географског простора повезаног са животом појединца.

Савремена тумачења појма завичаја, међутим, превазилазе искључиво географско одређење и у први план истичу његову емотивну и искуствену димензију. Поједини аутори завичај посматрају као простор детињства и младости,¹ док други указују на његову улогу као кључног просторног оквира у којем се обликују рана искуства и прве перцепције света.² Завичај се тако схвата као место у којем се одвијају процеси одрастања и формирања личности, а са којим појединац успоставља трајне емоционалне везе.³ Овакво разумевање завичаја представља основу за развој појма *завичајности*. У савременој науци завичајност се дефинише као свеобухватан концепт који обухвата једно конкретно, јасно одређено место, без тематских и временских ограничења. Реч је о простору који је географски, историјски и административно прецизиран, било да је у питању насеље, природногеографска целина или етничкогеографски простор. Истраживања завичајности усмерена су на проучавање прошлости, садашњости и будућности датог места, као и на све области људског деловања које се у њему одвијају.

Завичај се може сагледати и као простор у којем се обликују прва чулна и емотивна искуства појединца, кроз које се он постепено укључује у свет који га окружује. Управо због тога најинтензивнији доживљаји света трајно остају повезани са завичајем.⁴ Када се завичај доведе у везу са детињством, постаје јасно да он има кључну улогу у изградњи личног и колективног идентитета. У њему су похрањена прва искуства са језиком, окружењем и друштвеним односима, што га чини полазиштем за целокупан развој личности.

Посебан значај завичај има у области културе и уметности. Како истиче Цветковић,⁵ управо у особеностима завичајног говора, језика, усмене традиције, фолклора, пејзажа и укупне друштвено-

¹ Žan Ameri, „Koliko je čoveku potreban zavičaj”, *Reč*, 55 (1), 1999, 154.

² Josip Užarević, *Möbiusova vrpca. Knjiga o prostorima*, Službeni glasnik, Beograd 2011.

³ Никола Цветковић, *Лисци завичајних њосџора*, Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, Јагодина 2020.

⁴ Ј. Ужаревић, нав. дело.

⁵ Н. Цветковић, нав. дело.

-културне структуре налазе се трајни извори инспирације за различите облике стваралаштва – од књижевности и ликовне уметности до филма, фотографије и других уметничких пракси.

II

У збирци песама *Жалац*, у циклусу насловљеном „Звуци нестале хармонике”, песник Верољуб Вукашиновић иницира простор (личног) детињства уско га повезујући и поистовећујући са простором (сопственог) завичаја. Неколико песама овог циклуса посвећено је мајци, њеном боловању и смрти, али и сећањима на прошлост и повратак у песниково детињство које почиње песмом „Пастир у брдима”:

Пред смрт мајка ме је упитала а где су ти краве
мислећи да сам онај што га је послала
да чува стадо говеда у брдима
јер то је био његов најодговорнији посао.⁶

Питање „а где су ти краве” представља место реминисценције – урањања у простор детињства и примарног искуства света, у којем се преплићу рад, природа, породична динамика и први сусрети са књигом и језиком. Завичај у овој песми није само географски одређен простор, већ пре свега егзистенцијални и меморијски оквир у којем се обликују личност субјекта и идентитет. Слика брда, ливада и стада говеда функционише као архетипски пејзаж детињства, у којем се радни и животни ритмови природно усклађују. Онај којег је послала у брда:

А он је био дечак са књигом у руци
што је са кравама ходао и разговарао
и док су оне мирно брстиле зелено лишће
он лежао је у хладу и читао читао читао

Дечак који са књигом у руци чува краве оличава спој физичког рада и духовног искуства, односно рану коегзистенцију традиционалног, руралног начина живота и света писане културе. Чин читања, који се понавља у ритмичкој структури стиха („он лежао је у хладу и читао читао читао”), наглашава његову трајност и унутрашњу усредсређеност, сугеришући да је управо у завичајном про-

⁶ Све наводе из збирке песама доносимо према издању: Верољуб Вукашиновић, *Жалац*, Српска књижевна задруга, Београд 2024.

стору започето обликовање интелектуалног и поетског сензибилитета лирског субјекта.

Родитељи су представљени кроз слике непрекидног рада – кућних послова, рада на ливади, ткања и предења – чиме је успостављен контраст између дечјег искуства и одраслог света. Међутим, тај контраст није конфликтног карактера, већ указује на међугенерациску поделу улога унутар завичајног простора. Посебно је значајна фигура мајке, чије ткање и предење добија симболичку димензију: нити, пређа и клубе јесу метафоре живота, трајања и памћења, али и предзнак коначности.

Мајка је понекад ткала у оном собичку
уплићући вешто потку у основу
или је из повесма испредала пређу
и намотавала је на танано вретено

Сад кад се њено одмотало клубе
онај што негде краве је погубио
дао би све књиге из своје библиотеке
само да још један дан буде пастир у брдима
заваљен у траву са књигом у руци
безбрижно загладан у залазеће сунце
као у велико кравље око
које се гаси

Мотив мајчине смрти (одмотавање клупка живота) уводи временску дистанцу и активира сећање као кључни механизам песме. Питање с почетка песме „а где су ти краве” покреће ретроспекцију и открива расцеп између некадашњег и садашњег идентитета субјекта. У том расцепу завичај се појављује као изгубљени, али трајно унутрашњи простор, којем је повратак могућ једино у сећању и језику. Жеља лирског субјекта да се одрекне целокупне библиотеке како би још једном био „пастир у брдима” наглашава парадокс зрелог живота: културни и интелектуални капитал не могу надоместити изгубљено искуство безбрижности и пуне присутности у завичајном времену детињства. Жеља да се књиге замене за још један дан живота из детињства у којем је мајка још увек жива кореспондира са поређењем сунца које залази и крављег ока које се гаси. Крава као симбол има дугу и сложену традицију у митолошким, епским и народним нарацијама. У *Илијади*, Хера се назива „кровоока”, што указује на специфичну визуелну и емотивну моћ те фигуре: њене очи симболизују брижност, мудрост и заштиту, али и способност да посматра и надзире свет људи и богова.

Та симболика снажно кореспондира са мотивом краве у српским народним бајкама, где се мајка Пепељуге, у одређеним верзијама, претвара у краву како би сачувала своје дете; овде крава постаје медиј за очување живота, преношење заштитничких особина и интимне брижности. Слично, у песми „Пастир у брдима” крава се јавља као непосредан елеменат завичајног простора и свакодневице, али истовремено носи емотивно и егзистенцијално значење. Она је сведок и учесник децјег раста, интимни „саговорник” и знак стабилности, мирноће и привржености. У свим овим контекстима крава делује као огледало за односе човека и природе, као носилац пажње, заштите и трајности, али и као посредник између различитих светова: митског, народног и личног. Ова симболичка флексибилност омогућава крави да буде истовремено реалистични елемент руралне свакодневице и архајски, емотивно обојен знак унутрашње и духовне повезаности са завичајем. Завршна слика залазећег сунца, упоређеног са „великим крављим оком које се гаси”, заокружује песму снажном визуелизацијом материјалног и духовног простора. Она истовремено означава крај дана, крај детињства и коначност живота, повезујући личну судбину (смрт мајке) са природним циклусима. На тај начин песма „Пастир у брдима” артикулише завичај као темељни простор егзистенцијалног искуства, у којем се сусрећу природа, рад, језик и сећање, а који у зрелом добу постаје један од кључних оријентира у саморефлексији и идентитетској изградњи субјекта. Заменицама „онај”, „он”, „оног” успостављен је низ идентификације унутрашњег детета у лирском субјекту, који га сагледава из угла одраслог човека и дефинише као младог пастира у брдима. На тај начин и наслов песме у себи садржи две архетипске слике: пастира (дечака) и брда које је овде топос завичаја.

Својој мајци песник се враћа у још неким песмама, а њену смрт описује у песми „Мајка”. У овој песми развија слику одмотаног клупка из песме „Пастир у брдима”:

Као пас на поздери,⁷ таква је старост, сине,
умела је да каже, сећајући се дана
кад плело се на прелу и ткале се тканине,
и трлила се стабла од конопље и лана.

Једне вечери мајске сусрет се не размину:
смрт је обукла костим болничке постељине;
црни је бехар пао на моравску долину,
латице су се виле изнад наше планине.

⁷ Остаци конопље или лана после трљења.

У песми узвик *Јао!* са рођења детета и *Јао!* за мајком која је отишла са овог света постају уздах за мајком и свест о болу за њом „у дану који се без ње родио” у песнику. Но како то увек бива са мајкама, оне никада не напуштају своју децу, па се и Ружица преображава у оно што је за живота била, указујући на своје свеприсутство у животу лирског субјекта:

Волела је руже, Ружица је била,
руже су јој цвале кад се преселила

у небеску кућу са много балкона,
где, верујем, има дивних белагона.

Сад, када је нема, пролеће ме теши –
кроз мајске цветове она ми се смеши.

Једна поред друге, и једна наспрам друге, у идејном смислу стоје песма „Пастир у брдима” и „Дуд”. Прва посвећена мајци, а друга посвећена оцу. Двема фигурама које су најважније у детињству, и у сваком човековом добу. Песма „Дуд” тематизује завичај као простор памћења и међугенерациске повезаности, при чему се пејзаж детињства конституише као носилац личног и колективног памћења. Простор Ланишта, именован и јасно локализован, јесте микропопс детињства:

У пределу детињства беше Ланиште:
мала крчевина у врлетним брдима,
где виђао сам и срну и лане,
и небо плаветније од плаветнила лана.

Ланиште је географски мала али значењем испуњена целина унутар ширег завичајног простора. Његова описаност кроз природне слике (брда, срна, лане, интензивна боја неба) указује на примарну, чулно обојену перцепцију света, карактеристичну за детињство, у којој природа и субјект чине јединствено искуствено поље. Централни симбол песме јесте дуд, који се може тумачити као осовина завичајног хронотопа. Као стабло које расте „на међи њиве”, дуд заузима граничну позицију, између обрађеног и дивљега, рада и природе, прошлости и садашњости. Управо та граничност омогућава његову симболичку функцију места сусрета: под његовим крошњама одвија се заједничко време оца и сина, у паузама физичког рада. Тако дуд постаје простор предаха, разговора и ћутања, односно медиј међугенерациске трансмисије искуства:

На међи њиве растао је један дуд,
лиснатих грана, хладовит и горд,
под њим смо седели отац и ја
у паузама тешког разоравања земље.

У теоријском смислу, дуд се може разумети као *месѿо ѿм-
ћења* (lieu de mémoire), у којем се индивидуално сећање везује за
конкретан природни објекат. Он није само део пејзажа већ његов
смисаони чвор. У њему се сабирају рад, породична веза и дожи-
вљај детињства. Повратак лирског субјекта на Ланиште, мотиви-
сан „мутном жељом”, активира механизам меморијског трагања,
у којем се физички повратак у простор поклапа са унутрашњим,
емоционалним повратком у прошлост.

Слика искошеног дуда уноси у песму мотив прекида и губитка:

Недавно, мутном жељом ношен,
обиђох Ланиште и затекох честар,
и на оном месту, разгнурвши шипраг,
угледах дуд, потпуно искошен,

лежао је тако, с гранама на земљи,
прекривен маховином, сав исцрвоточен,
још био је жив и шуморио је.
Загрлих дебло и заплаках – оче!

Дрво је оборено, распаднуто и нагрижено временом, али исто-
времено још увек живо, што указује на парадоксалну природу
памћења: иако нарушено и фрагментарно, оно наставља да траје.
Шуморење обореног стабла постаје метафора преосталог гласа
прошлости, који иако ослабљен није и потпуно угашен. На тај
начин песма успоставља напетост између некадашње пуноће зави-
чајног искуства и његове садашње, редуковане форме. Емоционал-
ни врхунац песме остварен је у гесту загрљаја дебла и апостро-
фираном обраћању оцу. Тај чин симболички спаја дрво и отац у
исту фигуру. Дуд постаје замена за очинску присутност, док отац
бива уткан у природни поредак завичаја. Тако се завичај не јавља
само као простор географског порекла већ као мрежа емотивних
и телесних веза, у којима природа преузима функцију чувара поро-
дичне и личне историје. Песма „Дуд” артикулише завичај као про-
стор у којем се укрштају природа, рад и породично памћење. За
разлику од идиличне представе детињства, овде је наглашена ње-
гова пролазност и рањивост, али и истрајност унутрашње везе са
одређеним местом. Дуд, као симбол трајања и пропадања, постаје

кључна фигура завичајне поетике, у којој се губитак не поништава већ претвара у чин сећања и поетског сведочења.

Чак и када дечак одрасте и врати се у Ланиште, оца више нема у конкретној присутности, али његов утицај остаје уткан у сећање и у симболички простор дуда. Загрљај стабла у последњим строфама песме функционише као пренесени гест очеве близине, што показује да фигура оца у завичају може да постоји и као емоционални и меморијски оријентир. Фигура оца, дакле, повезује више слојева завичајног искуства. Она је и конкретна, телесно присутна у раду и физичкој бризи о дому и земљи, и *симболичка*, као носилац традиције, сећања и вредности које обликују дечје поимање света. Та симболичка улога оца доприноси формирању идентитета и унутрашње стабилности лирског субјекта, али и појачава носталгију и свест о пролазности завичајног простора када се одрастањем губи непосредна присутност.

III

Дрво живота повезано са фигурама оца и сина појављује се и у песми „Круксе”, о песнику Миловану Данојлићу, који је у свом завичају Ивановцима имао плодну крушку која сину причињава радост када их бере. Како једне године крушка не рађа, а дететовој жељи ваља удовољити, песник купује крушке на пијаци и везује их на гране дрвета:

Тако нешто могао је само песник
који је крушке у детињству брао,
тамо где мука гони сељака
а сељак овцу, и где је свака
крштена душа крај кривог плота
кончићем везана
за дрво живота.

Песмом „Круксе” Вукашиновић сликом односа оца и сина приказује туђе детињство и туђ завичај, у којем удвољење жељи није испуњење хира детету већ гест којим се спајају животи свих генерација Данојлића, који се на овај или онај начин окупљају око омиљене крушке. Иначе, крушка је, као и дуд, у неким српским местима свето дрво и дрво заветине, а поштовање према дрвету у завичају је поштовање према прецима и потомцима – према породичном стаблу.

Слике завичаја припадају једнако и песнику и његовим пријатељима. Свако на овом свету има своје место под капом небеском,

индиректно нам поручује песник Вукашиновић. Поред Милована Данојлића, ту је и „сељак интелектуалац” Ненад Михајловић, чији ће се завичај („Свој виноград сања окупан у млеку”) преобразити у завичај на небу („Сутрадан у Божје винограде оде”), као што се и Ружица вазнела са својих балкона у „небеску кућу са много балкона”.

У простору описане завичајности, поред централних фигура мајке и оца, трећи стуб детињства је – књига (слово, писање, читање). Песма „Каменово доба” носи дубоке и носталгичне мотиве, који истичу разлику између традиционалног живота и савременог света. Песник се присећа свог детињства, када је учење било блиско природи и људима, а камен и креда били су средства за образовање, за разлику од данашњих технологија. Символика старог комшије Драгољуба Ћирића, који му је преносио своје знање, показује важност мудрости која долази кроз искуство. Камен као хладан материјал који је „топлији” од савремене технологије представља традицију и историју архетипа – првобитне артикулације писма. Песник истовремено признаје напредак који технологија доноси, али истиче да она не може заменити дубоку и искрену везу с природом и људима која је некада постојала. На овај начин истакнута је важност очувања наших корена и вредности које су дубоко укорене у прошлости, а које модерни свет често занемарује:

Ту, где још тече Летица река
и свуд се шири кисело дрво,
још стоји наша каменотека,
у њој и моје слово је прво.

Сад после скоро шездесет лета
у руци држим магични знамен,
светлећу таблицу интернета,
али топлији био је камен.

Сукоб модерног и старог налазимо и у песми „Свици”:

Памтим мале свице како су трептали
у шумним ноћима дечјег изобиља,
ено светлаваца! к њима смо трчали,
док су светлуквали сред мирисног биља.

Сада их не виђам, као што ни лето
нема онај мирис, зли комарци зује
налик дроновима што лете над светом,
док свиткају суперхелијске олује.

IV

„Пролеће у Бадровцу” једна је од оних песама испеваних у славу књиге, која је у песниковом детињству оставила велики траг. Пре свега, то је прва књига коју је добио својом заслугом учења у првом разреду за одличан успех. И њу ће пожелети, исто као и „још један дан да буде пастир у брдима / заваљен у траву са књигом у руци”, што је чежња за безбрижношћу детињства:

Од тада, прођоше силне године,
и хрпе књига затрпаше ми живот,
само нема те једне, остадох је жељан
као и укуса прве чоколаде.

Андрићевским осећајем за књигу⁸ још једном ће нас подсети-ти на ону чувену светлост коју исијавају књиге:

Гледао сам у њих, сијале су
неком необичном и непоновљивом светлошћу,
и када је дошао ред на мене
угледах у рукама бљештави предмет.

Песме циклуса садрже у себи реминисценције на детињство које су мотивисане глаголима враћати се, свратити, бити ношен „мутном жељом”. Сећања функционишу као места урањања у прошлост испуњену сликама, звуцима, аутентичним личностима, али и дубоким емоцијама које се осећају у песми:

Да се вратим, и тоном и сликом,
у детињство, и топлину гнезда,
дозива ме сетном хармоником
Пера Ћирић, с неба пуног звезда.

Ако је у песмама о песми и књизи, са којима кореспондирају многе друге песме других циклуса ове збирке, завичај поистовeћен и са првим словом урезаним у камен поред реке, песник Вукашиновић у песми „Хармоникаш” описује музичара Перу Ћирића чије

⁸ Једно од забележених сећања на детињство Иво Андрић оставио је у разговору за *Полицику* описујући свој пут од куће до школе на којем се налазила и сарајевска књижара у којој је први пут имао прилике да види мноштво књига, које су бивале још лепше и примамљивије када се излог увече осветли. Ту пред излогом књига које није могао да има због свакодневне оскудице, он је почео да машта и први пут да пише *мислима*.

је имање једино хармоника. Али његова песма и боемство део су детињства лирског субјекта, и зато се дугмад на хармоници пре-ображава у сазвежђе:

И сам, често, бежим у самоћу,
и певушим неке песме старе;
понекад ми звезде светле ноћу
као окца старе дугметаре.

Онако као што хармоника открива цео један свет уметности, тако и ћемане Симић Мије постаје Орфејева лира из детињства песника.

Насупрот животу упамћеном из детињства у завичају, стоји као општи контраст из садашњости песма „Посрнуће”, са темом незаустављивог пропадања и уништавања старих вредности и начина живота у српском селу. Песник, кроз слике напуштених кућа и празних њива, описује дубоку тужну носталгију за прошлошћу, као и бол због губитка традиције и идентитета. Људи и природа се растварају у прашину, а песник, који је и сам део овог процеса, осећа се као мета, оптерећена теретом заборављеног света. Кроз ову песму песник упућује снажну поруку о непоправљивим променама које су се десиле у друштву, али и о емотивној патњи коју су те промене изазвале. У овим стиховима појављује се још један песников завичај, а то је Стражилово (општи завичај свих српских песника):

Да нисам посут оним прахом
са Стражилова, из висина,
не знам куд бих са овим страхом,
тим црним дахом рушевина.

Потом се, поново у циклусу, уз њу јавља песма „Буђење”, која описује јутарње време као пуну слику живота на селу, где звуци природе, људи и животиња стварају особену композицију звукова и осећања. Ова песма користи богатство звукова и сензорних утисака како би дочарала животну сцену, истовремено изражавајући осећај раздвојености између прошлог живота и савременог доба. Песник описује животне звукове који долазе са свих страна: од петаљских звукова, рзања коња, мукања крава, до певушења птица и звукова који карактеришу природни циклус. Ови звукови, као и мириси и визуелне слике, стварају опипљиву слику мира који је био пун живота и активности. Овај живот, усклађен са природом, приказан је као хармоничан и динамичан. Но песник се

буди у савременом добу, које му делује као сурови контраст ономе што је раније било:

Будим се дуго, пуна је соба,
детиње слике душа је снила,
а пробуди ме садашње доба,
грак лудих врана, шум црних крила.

Грак лудих врана и шум црних крила симболизују непознате и хладне звукове модерног света, који замењују природу и лепоту прошлих времена. Тиме се читалац читалац наводи на размишљање о томе како је савремени свет, са свим својим технолошким напретком, изгубио неке важне елементе живота који су некада били присутни.

Последња песма циклуса, „Мала песма за великог Живадину”, посвећена је Живадину К. Митровићу. У песми је још једанпут кроз слику памћења приказана слика детињства око Мале Сугубине, која очигледно иницира неке детиње митове, о Баш Челику и срцу које постаје птица, са циљем приказа односа туђине (Париз) и завичаја који, према песниковом схватању, одмах након човекове смрти постаје исто место само на небесима:

Пишем ти песму, драги Живадине,
док још миришу траве ливадине,
ту негде, близу Мале Сугубине,
у време страшне светске изгубине,

и памтим како некад беше велик
моравски бунар где живи Баш Челик,
и видим птицу из срца лисице
како узлеће, с трепетом, уз свице

што светлуцају и пламте, из близа,
као чаробне светиљке Париза,
и узносе те, из ове градине,
негде у светлост, драги Живадине!

У овом циклусу песама налази се на самом почетку и насловна песма збирке, „Жалац”. Жалац је жаока, која етимолошки кореспондира са нашим глаголом „жалити”, те се у контексту циклуса врло јасно разлучује као мотив и тема носталгије за детињством и завичајем – оним што чини песникову завичајност, која га увек изнова „боли, печи и врти”, али песмом, вином и виолином и чудновато лечи.

Анализом тематско-мотивских целина у збирци песама *Жалац* Верољуба Вукашиновића, с посебним освртом на циклус из збирке „Звуци нестале хармонике”, утврђено је да мотиви детињства и завичаја заузимају централно место у песниковом поетском свету. Породица, а нарочито фигуре мајке и оца, представљају основне носиоце емотивног и идентитетског значења, кроз које се обликује лирски субјекат и његов однос према прошлости. Завичајни топоними и личности из песниковог окружења додатно доприносе аутентичности и конкретизацији поетског простора, чинећи га препознатљивим и дубоко личним. Свет детињства приказан је као простор сигурности, припадања и првих животних искустава, али и као извор трајне носталгије (жалац који врти). Посебно место заузима мотив књиге и првог сусрета са читањем, који симболизује почетак духовног сазревања и улазак у свет културе и уметности. Верољуб Вукашиновић кроз поезију о детињству и завичају чува лична и колективна сећања градећи поетски идентитет заснован на вредностима породице, традиције и културног наслеђа. Детињство и завичај у збирци песама *Жалац* јављају се као трајне и неисцрпне теме које обликују емоционалну и мисаону основу песничког израза, чинећи самим тим целокупно Вукашиновићево песништво оригиналним и препознатљивим у савременој српској поезији.

Мср Милица Д. Миленковић
 Универзитет у Нишу
 Филозофски факултет
 Докторске студије србистике
 milenkovicmilica89@gmail.com

СЛАВКО ГОРДИЋ

О ПРОМИСКУИТЕТУ ПОЕТСКОГ И ПРОЗНОГ ГОВОРА

Марџиналије

Као и сваки читалац, неретко застајеш пред питањима раз-
ликовних обележја поезије и прозе. Прве су ти помисли безмало
анегдотске, по којима се прозни исказ упоређује са ходом а поет-
ски с плесом, док те оне друге, мало ученије, подсећају како у про-
зи претеже семантички а у поезији ритмички конститутивни чи-
нилац. У једном дневничком запису из 2016. привукли су ти, тако,
пажњу естетичко-поетички коментари Ласла Блашковића и Бојане
Стојановић Пантовић. Застао си најпре

...пред завршном песмом у Блашковићевој књизи *Прасвртџак*,
где се песник – и учено и враголасто – пита: „Поезија или проза?
/ Је ли то лажна раскрсница?” Ласло у својој поетској расправи
даје реч десетини стваралаца и теоретичара који се изјашњавају о
(не)помирљивости поменутих видова израза. Теби пак падају на ум
скорашња критичка штива Бојане Стојановић Пантовић, која на
примерима Павловићеве и Христићеве поезије показује продуктив-
ност нових начина орођавања стиха с прозним говором.

И овог лета, уз толике друге и друкчије обавезе и намене, опет
помишљаш на различите књижевне недоумице и мртвоузлике.
Непосредан повод овим белешкама је недавно прочитан сагласно
интониран коментар тезе Јосифа Бродског по којој је песник изнад
прозног писца будући, наводно, да је то природна хијерархија – јер
песник може да напише неки прозни текст док се прозни писац

ретко усуди да пише поезију. Без жеље и снаге да с нужном методичношћу распредаш вражије плетиво сваковрсних промискуитета епског и лирског, прозног и поетског, па и суво фактографског с књижевноуметничким ставом и словом, на почетку свог недисциплинованог есејизирања на наговештену тему само ћеш подсетити на један свој оглед из *Подсећања и наћовора* (2022) у којем показујеш како су Ћосићеви *Корени* поетски роман бар онолико колико и најава потоњег епског замаху „српског Толстоја” којим је, унеколико неочекивано, првотни заметак једне породичне хронике попримио својства и размере монументалног огледала друштвених и политичких спирала и серпентина у новијој повести Србије. Да нема стриктне поделе рада међу песницима и прозаистима ни вредносне хијерархије међу формама и видовима израза за које се они опредељују, показује на особен начин и чињеница да су у нашој књижевности (по давнашњем Деретићевом запажању) *ћоећски романи* и упадљива и значајна литерарна појава, као и да (по новијим изучавањима Марка Недића) и песници по превасходству неретко пишу романе. Да пак ни обрнут смер – тенденција приближавања стиха прози – није данас ретка оријентација, те би изучавању и разумевању правих и „лажних” раскрсница поезије и прозе ваљало и из овог угла посветити пажњу. И нека ту буде тачка (или звездица) овом скоковитом и задиханом твоме уводу.

*

Прочитавши за сада само три од укупно седам томова Вуксановићевог дневника *Из дана у дан* (Архив Војводине, Нови Сад 2024), издвојићеш из 2039 претежно фактографских записа прегршт оних одломака или тек искрица са изразито поетским белегом које потврђују како се песнички израз и доживљај света не туђе од прозе чак и кад њен жанровски постулат налаже стриктну, па и сиву и суву документарност.

Пре те потраге за лирским светлуцајима у надмоћно фактографском окружју ваља, међутим, макар овлашно оцртати простор тог окружја. Тај ћеш задатак поверити тек једној јединој, подужој реченици, налик онима које Миро Вуксановић доследно негује у роману *Точило* (2001) и многим од својих пригодних обраћања, срочених различитим поводима. Том реченицом можеш само навести смерове и теме Вуксановићевих послова и дана, минулих, текућих и предстојећих, од којих једни врве именима сродника, пријатеља, сарадника и угледника из минулих времена, од којих је аутор неке портретисао и у Матичином *Срћском биоћрафском речнику* (а да „речник личи на свет више од романа”, како би рекао

Едуар Леве, чини се да је и прећутно уверење писца и историчара Вуксановића), док други следи мапу и календар ауторових контаката, сусрета, путовања, књижевних наступа, (ауто)поетичких и политичких коментара, од којих ови други одсликавају мучан атмосферски притисак ситуације у којој једни од њега очекују да србује а други да се црногорчи, да би трећим, рекли бисмо матичним смером овог дневника-реке потекла повест ствараочевих слатких мука са сопственим делом и његовом рецепцијом, *Семољ Ђором* (2000, 2001) и њеним великим одјеком у читалачком и књижевно-критичком свету, пажљивим стилским дорадама *Точила* и смишљањем не мање необичне књиге *Куће ѿворе*, која би читаоца (ево још једне измозгане аналогije) могла подсетити на Пола Остера и његов *Зимски дневник*, чија су тематска окосница двадесетак насеља и станишта у којима је живео.

И – ту смо! Као и у безмало целом његовом опусу, престоно место Вуксановићеве „поетике простора” како у приповедним тако и у нефикционалним штивима управо су насеља и станишта родног краја и, посебно, родне куће у Крњој Јели. Повремени бравци тамо и никад непретргнута сећања на планински завичај – а сећање (*Erinnerung*) је, макар по данас полузаборављеном Емилу Штајгеру, темељни појам „лирског стила”. Гласови, тишине и светлости родног краја, дочарани поетским „интерполацијама” у превасходно документарној прози, показују како „лирски стил” не мора бити туђ састојак ни у изразито прозном говору. Мотив завичаја – упркос скептичним опаскама Сиорана и Адорна, од којих је једном завичај тек *ушћојија срца*, а другом не само да није *игила* већ има у себи и „нешто што је избегнуто” – у Вуксановићевом свету и говору свугда зрачи или ничим неосенченом радошћу или носталгичним жалом. Ти просјаји су најлепша места у његовом дневнику. Са жаљењем за изостављене, наводиш само неколико детаља у којима се хроничар обзнањује као песник. Најпре застајеш над призорима кад је „у високој шуми, буковој, чуо како се вода у реци смеје”, што те наводи на потрагу за сличним местом у Андрићевим *Знаковима ѿред ѿуша*, где чујемо воду која „сама себе пева”, да би потом, на прескок, ослушнуо „глас тишине” који аутор чује у телефонском разговору с драгим му људима из завичаја, где је, како каже другде, при сваком доласку „заплуснут свежином и свим што свежина носи”, посебно се дивећи и радујући светлости – као нигде чистој и прозечној, која удружена с не мање чудесним аудитивним опажајима чини предео јединственим а његову слику „простором среће” (попут сродних стања духа у неких других писаца), ексclamативно дочарану, уз друге сличне поклике, овим двама реченицама из треће књиге:

Нигде нема овакве светлости, ваздуха и воде. И нигде се тако упорно не слуша хук горе и хук вода, заједно.

Макар други и друкчији откуцаји душе и тела – које је по једној дефиницији „часовник садашњости” (П. Валери) – остављали у овом бележењу егзистенције свој неизбежан траг, како то већ бива са ведријим и мрачнијим сновима и несаницама, па и страхом од нестајања и смрти, биће да је ипак *свејлосна визија* завичаја и најјачи и најпостојанији поетски импулс и фермент дневника *Из дана у дан*. Такав твој утисак, дакако, не умањују ни они артистички тренуци текста у којима Вуксановић даје маха својим, опет *поетским*, одступањима од поглавито хроничарског, нефикционалног законика жанра којем се приволео, какав је случај с понеким, махом концизним портретом нечијег књижевног дела. Кад би се морао одлучити за само један пример, онда би то био овај једно-реченички запис о Бошку Петровићу.

Бошко Петровић, последњи можда српски интелектуалац класичног реда, наочит знак Новог Сада и Матице српске у њему, дугогодишњи, писац скулпторски укрштених прстију на рукама, јединствено простран, као песник нежан и шкрт, у жућкастоцрвеним сликама, рујан, есејист који провиђа више уметности појединачно и одједном, замаштан, приповедач и романисијер чије реченице иду као босутске и дунавске реке, лено, вијугаво, матичним путем и рукавцима, с обале на обалу, замодрено, у ритму који се ломи и мења, изненађује и понекад збуњује, увек говорећи исту истину: Бошко Петровић је писац пловних реченица.

*

Поетске валере налазимо и у књизи *Зацїїо је љеїїао љресїїао да кукурїче и друїе колонїсїїичке љрїче* (Академска књига, Нови Сад 2025) Милана Мицића, кога Душан Иванић у поговору представља као „борхесовца, павићевца, пост-постмодернисту”, који „постаје историчар-писац или писац-историчар, неумољиво стварајући судбине јунака у промјенљивим животним околностима”, али и ублажујући „трагичне видике” хумором, иронијом и аутоиронијом, те гротеском, бурлеском и лакрдијом „на народну”.

Тематско-историјски оквир Мицићевих колониистичких прича оцртан је тек негде на средини књиге, у реченици која (и као пролог и као резиме) предочава фактографску преокупацију нашег историчара:

Јектика, масовно умирање деце, неразумевање власти и хладна дистанца околине, и уопште *окрућно сунце колонизације*, нису спречили солунске добровољце из Лике, Херцеговине и Босне да дођу на имање Чекоњића у село В. у Банат, у *обећану земљу белої хлеба*.

Пре застанка над једном друкчијом, сновидном визијом колонизације једног од Мицићевих јунака, пресреће те помисао и питање како ли је то наша књижевност могла, углавном, прећутати ову велику историјску тему, укључујући и „хладну дистанцу околине”, само овлашно наговештену у прози Вељка Петровића (кад приповеда о колонизацији по окончању Великог рата) и у поезији Жарка Васиљевића (кад опева долазак колониста у Војводину после Другог светског рата). Ево тог сна злосрећног а дуговечног Миле Муњаса, коме су сва деца поумирала од јектике, махом већ по рођењу, безимена и некрштена:

Миле лети. Али не лети онако као кад га је бугарска граната дигла на добруцанском фронту. Него лети, лагано, лепо. Неколико метара изнад тла. Гледа: бистру воду потока крај своје куће у Лици, тек израслу стабљику кукуруза у Банату, смеђу добруцанску земљу, дебели снег у Сибиру, топлу воду Жутог кинеског мора, лети дуго, врло дуго тик изнад воде Индијског океана, па онда изнад камењара на Солунском фронту.

Оба наведена фрагмента ће у читаочевом памћењу бити нужно повезана и допуњена низом сродних сижејних појединости „пустоловне судбине колониста-добровољаца распетих између континента колико и између родољубивих снова, заблуда, завичаја и грке отаџбинске (банатске) јаве”, како вели Иванић. Нека овде буде само припоменуто како је у првом фрагменту поменуто „неразумевање власти и хладна дистанца околине” лајтмотивски праћено „мирисом незваних” који су у себи и око себе осећали ослободитици и ујединитељи како на североистоку тако, поготово, и на северозападу нове, југословенске државе, те да у сновидно дочараној мапи и календару одисеје српских добровољаца у другом одломку недостаје Америка, најдраматичнија тема и мета пустоловних странствовања Мицићевих јунака.

Ако је прича израз догађаја, причање је догађај израза. Отуд није пука игра речима Иванићева тврдња о законитој вези „пустоловне судбине колониста-добровољаца” са Мицићевом „великом језичком пустоловином”, прози несвојственим језиком тропа и фигура, игром са актерима приче, „њиховим идентитетом, животним путем, изгледом и стасом”. Велики распон од бритке сатире до

„лирске оазе” (Д. Иванић) Мицић премошћује вербалном маштом која парадоксом и оксимороном мири непомирљиво, као, на пример, у случајевима сложенице „бол-осмех” и синтагме „бујна скромност”, којима дочарава егзистенцијална и душевна противречја својих јунака.

С подједнаком поетском инвенцијом Мицићева проза, макар по твојем утиску, оркестрира и оне *ласне*, неретко карикатурално-хиперболичне, па и урнебесне сцене и сазвучја, као и оне *тихе*, па и болећиве, сатрепетне тренутке у приповедању (и опевању) догађаја и судбина које одлазе у неумитни заборав. Од ових других, получујних и сетнијих, издвајаш само један колективни портрет ослободилаца и ујединитеља и два појединачна, опет концизна.

„Сви они на лицу и телу носили су пеге несреће и рата”, речено је за српске ослободиоце из 1918. Један од њих је био „висок, широких рамена, са благом странпутицом нежности у очима, коју је примећивала једино његова жена”, док је други био и изгледао „претерано жилав и намрштен као да је изгнан из сваке радости”.

Излишно је, ваљда, и напомињати како искази о „пегамa несреће и рата”, „благај странпутици нежности у очима” и изгнанству „из сваке радости” имају изразито поетски белег и бивају, уз безброј стилски истородних места, структурно и жанровски равноправан (ако не и надмоћан) елемент у окружју прозног говора.

*

Забележићеш, на крају, и неколико запажања и нагађања посвећених оном на почетку записа поменутом обрнутом смеру „орођавања” прозног и поетског израза или, смелије речено, све уочљивијем растанку стиха с метром, изосилабизмом, римом и другим *йевним* средствима гласовних подударања и повезивања у строфичном и астрофичном песничком говору. Очигледности, дакако, у књижевности лако преваре и ученије прогнозере, па су их тако превариле и пре неколико деценија кад су олако предсказивали залазак везаног стиха, сталних облика и, посебно, кратког стиха, понајпре осмерца и седмерца. Тај залазак, међутим, као да се управо сад догађа – па ти се, са живом свешћу о ризику овакве прогнозе – у овом часу чини како нас у годинама које долазе очекује упадљив узмак поезије везаног стиха, чији би, можда, последњи витезови били Ненад Грујичић, Драган Хамовић, Верољуб Вукашиновић и Бошко Сувајџић.

Уплив прозног (и есејистичког) тона и језика у савременој српској поезији – чији је стих неретко тек типографски знак препознавања – нема аксиолошких импликација. Костимирани као

песма, може и кратка прича, концизна рефлексја или тек „крхотина, прах језика и света” (Чарлс Симић) домаћити неспоран естетски ниво, као што се оваквим записима може догодити и удес слова по води. Питање на које немаш одговора гласи који је дубљи или виши смисао прерушавања прозе у стихове. У страху од погрешног одговора, прибегаваш нагађању није ли стих оставштина прошлости – те га ново доба, да му није завештан, не би ни измислило, како претпоставља Валери, ако се добро сећаш. Пада ти на ум и помисао да је стих, поготово данас и у нас, понајпре *сигнал* да је оно што читамо поезија, макар аутор био или не био свестан да је поезија као уметност језика феномен шири и виши од стиха и стихотворства.

Како год, све су чешће књиге стихова који би штампани *in continuo* били чиста проза, мање или више успела. Било би, у потрази за доказима, корисно прелистати песничке збирке из едиције „Поезија данас” – крштене вероватно по истом наслову књиге Александра Петрова из далеке 1980. године – коју издаје Повеља у Краљеву, данас незваничној песничкој престоници Србије. Издајаш, за илустрацију своје приче, само две неспорно вредне књиге из овогодишње продукције поменутог издавача (једна је двеста дванаеста, а друга двеста шеснаеста у дугом низу едиције) у којима њихови аутори, упркос разумљивој генерацијској и поетичкој раздаљини, показују упоредиву блискост у „орођавању” стиха са прозом на начин и у мери „неупадљивог мајсторства”, како би говорећи о Христићу рекао Лалић.

Ни у збирци Бојана Васића (1985), с насловом *Кројко*, ни у *Покојаном рђу* Дејана Илића (1961) нема ни једне једине риме, при чему првопоменути с апсолутном доследношћу избегава и строфички построј песме. Нигде ни у једног ни трага од било каквог милозвучја, док су им тзв. опкорачења такође слободна од било какве ритмичке функције. Чини ти се, штавише, да престројавањем у прозу њихови стихови не би ништа изгубили ни добили. Тематско-мотивске сличности су им, дакако, мале, мада их обојицу приближава прозном изразу склоност рефлексивно-есејистичком ставу – путописним и медитативним реминисценцијама (обично у суседству са „естетиком свакодневице”) на Рим, Равену, Дантеа, Тинторета, Де Кирика, Гетеа, Унгаретија, Песоу и Хандкеа, у Илићевом случају, или пак на раздаљине од Каспијских до Купрешких врата, те оне од Тукидида и Византије до Глине и Козаре, на Васићевој песничкој мапи и календару.

На самом крају и реч-две о крају ових бележака, који би морао наликовати некаквом закључку. Помишљаш, први пут у веку, како би можда било паметно да се у раду на оваквим списима најпре

напише закључак, као што паметни људи пишу увод својим расправама тек кад их окончају. Било како било, дугујеш признање евентуалном читаоцу да је ово штиво теоријски неутемељено и да му је избор грађе ближи статистичкој техници случајног узорка неголи истраживачки промишљенијем приступу теми. При свему, туђа и мучна недоумица чему оваква и слична мозгања кад се и дом и свет обрео у планетарном зловремену, предратном и ратном. Или нас донекле оправдава цинична истина да, како би рекао Лав Шестов, није улога филозофије да охрабрује него да узнемирује, те да отуд ни позвање поезије није друкчије. „Не, нисмо рођени да бисмо били / задовољни, нико нам то није / обећао.” Управо тако гласи завршетак једне песме Дејана Илића.

Август–септембар '25

ДЕЈАН МИЛОРАДОВ

ОКУЋАВАЊЕ И ЗАХЛЕБЉЕЊЕ ДИНАРСКИХ КОЛОНИСТА У КЊИЗИ *КУЋА И ХЛЕБ* МИЛАНА МИЦИЋА

Књига историчара Милана Мицића *Кућа и хлеб* (2021) у издању Банатског културног центра из Новог Милошева у свом наслову обухвата две речи које се веома често употребљавају у свакодневном говору просечног говорника српскога језика. Иако на први поглед обичне и уобичајене, ове две речи имају специфичну тежину у духовној и материјалној култури Срба. Оне сублимирају сав живот и неизбежну људску борбу за свакодневну егзистенцију. Две од шест основних физиолошких потреба сваког човека исказане су у наслову ове књиге, а то су потреба за сном и потреба за храном. Колико су кућа и хлеб значајни у традицији српскога народа, сведоче многе народне пословице, изреке, чак и клетве – које у себи обухватају ове речи као главне актере и чија су значења јасно емоционално обојена: нпр. *Немајџи куће ни кућицијџа* „немати нигде ничега”, *Бијџи код своје куће* „добро се сналазити, осећати се угодно”, *Закојџајџи кућу* „истребити, затрти породицу”, *У сваком селу јрави кућу* „свуда стеци себи пријатеље”, *Није кућа џијесна, док није чељаг бијесна* „ако су људи скромни, могу се задовољити оним што имају”, затим *Бијџи на белом хлебу* „очекивати извршење смртне пресуде”, *Дочекајџи која с хлебом и сољу* „пожелети коме добродошлицу”, *Нема за нас овде хлеба* „нећемо овде ништа постићи”, *Лези, хлебе, да џе једем* „каже се ономе ко не ради ништа”, *Ко џебе каменом, џи њеја хљебом* „зло врати добрим”, *Хлеб му се ојадио* итд.

Књига *Кућа и хлеб* бави се животним питањима колониистичких породица у Војводини у периоду између двају светских ратова, тачније од 1920. до 1941. године, када је Краљевина Југославија

аграрном реформом организовала насељавање подручја према Мађарској и Румунији за српске ратне ветеране и њихове породице из динарских крајева и српске оптанте из Румуније и Мађарске. (Оптант је особа која се опредељује за држављанство.) Као што је наслов књиге подељен на поменуте две речи које имају и снажну симболику и упечатљиво значење, тако је и сама књига подељена у две целине које су везане за окућавање и захлебљење колониста.

Како би што сликовитије и аутентичније приказао све недаће и проблеме које су колонисти имали у новој средини, Милан Мицић се служио архивском документацијом, дописима, писмима које су писали сами колонисти или локалне старешине задужене за колонизацију. Низањем ових текстова, извлачењем из њих суштински важних детаља и активним учествовањем у њиховом приказу аутор је на прозни начин дочарао аутентичне догађаје који су се збивали у време када су колонисти започињали нови живот у другачијем културном, географском и дијалекатском окружењу. Будући да је приказана архивска грађа писана у првој половини XX века и да су је исписивали говорни представници различитих дијалекатских зона које су другачије од оне у којој су се задесили, с језичког становишта веома је занимљиво посматрати утицај нове средине на говор динарских дошљака, поготово уплив екавице на јекавски говор. Ови текстови такође чувају и богату дијалекатску лексiku која се може подвући и извући пажљивим читањем, што представља веома значајан извор за лингвогеографска изучавања српских говора из тог периода и за њихово поређење са савременим приликама на територији Војводине. Уједно можемо сазнати, на пример, да су колонисти из околине Фекетића имали проблема с употребом матерњег српског језика, јер су од директора једне осигуравајуће куће добијали дописе на мађарском језику, што је доводило до тога да су се осећали као национална мањина у својој отаџбини за коју су се жртвовали.

У првом делу књиге под насловом „Бескућништво и кућа” аутор се бави проблемима које су колонисти имали у вези с простором за пребивање, пре свега недаћама у почетном периоду бескућништва, а онда и самом градњом кућа и њиховом употребном вредношћу. Кућа као појам иначе представља термин који подразумева грађевински објекат за становање који има кров, врата, прозоре, зидове итд. Према материјалу од ког су сачињене куће могу бити различитог типа, што утиче на то да се у језику појављују посебне лексеме за њихово именовање. Из једног писма сазнајемо како су у Александровом Гају, колонији на граници с Румунијом, досељеници правили *чајрље*, сходно свом имовном стању – чатрља је „мала кућа саграђена од слабог материјала”. У неким српским

говорима ова реч се јавља и у облику *чайџрња*. У књизи затим такође добијамо информацију о томе како је један колониста код Бачке Тополе, пореклом с јекавских простора, објекат за становање, односно кућу – називао једноставно *сџан*, иако се ова реч у урбаним срединама односи на стамбени простор у зградама за становање. Лексема *сџан* у свом старијем значењу управо означава кућу. Објекат сличан чатрљи била би и *колиба*, коју су од слабијег материјала себи градили као привремени дом колонисти који нису имали крова над главом. Овакве куће, сазнајемо и то, у банатском Александрову покривали су *џулајем*, тј. посеченим стабљикама кукуруза. Управо лексеме *сџан* и *колиба* припадају пастирској терминологији, а у динарским крајевима означавају привремена склоништа за пастире током сезонске испаше стоке, направљена од камења, грана, прућа, коре дрвета и сл. Један аграрни надзорник мале и убоге куће колониста чак је назвао *избама*.

Како на једном месту Милан Мицић образлаже, колонисти из Лике су, рецимо, као привремено стамбено решење правили *брвнаре*, што је био покушај да се начин живота из старог краја пренесе у место колонизације. За те потребе колонисти су железницом из Лике довозили дрвену грађу за прављење ових врста кућа. Код Бачке Тополе 1922. године претходни власник велепоседа развлашћен је како би се доделила *кућишџа* досељеницима из Лике. *Кућишџе* овде означава „земљиште, терен за подизање куће, плац”. Колонисти су ипак тежили да што пре саграде себи куће, како каже Милан Мицић, „традиционалним начином градње у Панонској низији”, а то је подразумевало тзв. набијање кућа, тј. прављење кућа од набијене земље – *набоја*. Такве куће су у Бачу 1935. године називали *набијача*, саграђене управо од набијене земље, и изједначили је с термином *земуница*. Овде би требало ипак скренути пажњу на то да *набијача* и *земуница* нису исто; *земуница* јесте „кућа испод површине земље”, а не „кућа од набијене земље”. У овом примеру јасно се показује како је начин грађења куће у Војводини као и њен назив био посве непознат колонистима из динарских крајева. Пошто се набијача правила од земље, њима је било логично да се таква кућа назива *земуница*. Аутор књиге *Кућа и хлеб* даље нам пружа сазнање, на пример, да је један колониста из околине Вишеграда 1934. године у Руском Селу правео типичну кућу од *черџића*, тј. од непечене опеке од блата, воде и плеве или исецкане сламе, која се суши на сунцу. Таква би се кућа, рецимо, називала *черџићара*. Досељеник из Грађана код Цетиња 1936. године пише да су добровољци морали од мало земље издржавати породицу и стоку те подићи „нешто *уџерице*”. Лексеме *чайџрља* и *уџерица* јесу синоними.

Колонистима није само изградња куће била проблем; требало је саградити и помоћне објекте у дворишту и за стоку и за држање сточне хране, нарочито кукуруза. Често се дешавало да због одсуства могућности изградње сточних стаја и обора насељеник, чим сагради кућу, зими у једну просторију смести породицу, а у другу краву. Објекат на стубовима у коме се држи кукуруз у клипу у целој Бачкој и западном Срему у периоду после Другог светског рата назива се *чардак*, у већем делу Баната *кошарка*, у источном Срему *кошобања*, на југоистоку Баната *амбар*, док се понегде чује и *кош*. (Ови подаци преузети су из *Речника српских љова Војводине*.) Из књиге Милана Мицића сазнајемо да је колониста из Поткома код Стоца у Херцеговини овај објекат називао *кошарка*, што се подудара с данашњим банатским приликама.

Други део књиге носи наслов „Хлеб”. С простора који су били пренасељени и у којима је владао страх од глади проузрокован лошом земљом и многобројном породицом, након рата који је само појачао немаштину и оскудицу, динарско становништво долази у тзв. земљу белог хлеба. Тако, рецимо, свештеник из Крњеуше код Босанског Петровца сведочи да се 1918. године због неродне године народ храни копривом, зељем и *цријемушом*, а да народ у Срему и Бачкој купује пшеницу и кукуруз те доноси кући. Овај податак драгоцен је не само за историчаре и етнологе него и за лингвисте. Овде сазнајемо да се јестива и веома хранљива зељаста биљка *Allium ursinum* у Крњеуши назива *цријемуш*. У српским говорима сусрећу се различити облици овог фитонима: *цремош*, *цремужа*, *цримужа*, *сремуш*, *сријемужа* итд. С друге стране, услед опште глади у Билећи су се хранили корењем и *кужељинама*. Овако се у Херцеговини назива окруњен клип кукуруза, који се у различитим крајевима Српства зове *окомак*, *шайурика*, *чокањ*, *чушка*, *кочанка*, *комиљка* итд. Срби староседеоци нису благодоклоно гледали на досељенике из Лике и Херцеговине, те су им се почетком двадесетих година ругали узвикујући им да ће целог живота јести *куљу*, алудирајући на то да немају хлеба. Ово је забележено у Српској Црњи, те тако сазнајемо да се у овом месту јело од куваног кукурузног брашна називало *куља*; поменимо и то да се у многим крајевима Војводине ово јело и данас зове *жџањац*, *качамак*, *макарун*, *мамаљуџа*, *џалениџа*, *џуља* или *џура*. А да се у Банату бели хлеб јео сваког дана, сведочио је добровољац из околине Бихаћа.

Овај део књиге такође пружа драгоцене податке о томе како се понашала лексема *хлеб* у екавској средини и како су староседеоци називали ову основну животну намирницу. У једном запису у новинама из 1922. године читамо да је колониста из Лике, који је у тексту употребио јекавицу, изјавио да је био захвалан Богу

када је имао *хлеба* за Божић. Да је у овој речи вероватно интервенисао уредник или новинар, сведочи нам колебање писања гласа *х* у датом тексту, и то у истим облицима речи (нпр. једном *бих*, други пут *би*). Такође је записано да је добровољац из Брајића код Будве својој породици говорио да у Банату има „*хљеба* и сланине”, док је колониста из Херцеговине 1924. године писао да су колонисти у Вајској код Бача „потпуно упропашћени тако да немају ни парче *хљеба* себи”. Да се *хлеб* није правио само од пшенице, видимо и у запису из Жедника код Чантавира: „Услед економске кризе доживјели смо у већем броју да оскудевамо *без коре хљеба кукурузове*.” Код оптаната јасно је који се облик употребљава у Румунији, о чему сведочи Н. Ердџан, чије презиме указује на његово порекло: „Годишњи *леб* не можемо из ове земље зарадити.” Исти облик записан је и у Хајдукову код Суботице, у Стајићеву код Великог Бечкерека, данас Зрењанин, и у Старој Кањижи.

Занимљиво је да у свим документима које је Милан Мицић пажљиво одабрао и приказао у својој књизи нема ниједне потврде за стару српску реч – *крух*. Ова лексема у српским говорима јавља се у фонетским варијантама *кру*, *крув*, *крук* и *круї*. Облик *крув* забележен је, рецимо, и у западној Србији.

Остаци пожњевеног жита у српском језику обележавају се именицом женског рода – *сїџрн*. На једном месту у књизи пак налазимо облик ове речи који одудара од етимолошког и творбеног обрасца. Запис је из Српске Црње, а непознато је одакле је пореклом онај који га је писао: „Око стаја је све запуштено, заплљано, што све долази од нечистоће, ђубрета, бацања *сїџрине*.” Дакле овде је употребљен облик *сїџрина*, који није забележен у нашим дијалектима у овом значењу. Поставља се питање је ли облик *сїџрина* са значењем „остаци пожњевеног жита” особина датог говора или је говорник случајно, аналошки према именовању за стричеву жену, употребио ту реч. Овим проблемом се отвара могућност лингвистичког истраживања о датој лексичко-фонетској појединости.

Аутор нам такође даје информације и о једном жаргонском изразу који се употребљавао у времену између двају светских ратова, а то је *їродаја у зелен*, чије значење 1926. године посредно појашњавају чланови оптантске аграрне заједнице у Новој Црњи: „Чланови ове заједнице су унапред продали усеве како би преживели.” Овај израз јавио се на селу, како 1936. године каже српски лингвиста Данило Вушовић, „у вези са трговањем пољским усевама на њиви док су још зелени – куповањем ‘на зелено’. Наиме, сиромашнији сељаци у крајњој нужди продавали су траву, воће, жито и друге пољске усеве на њиви док су још зелени. И наравно, многи трговци користећи се тиме уцењивали су сељаке и узимали

су те плодове буд за што. Ти трговци који су куповали усеве 'на зелено' прозвати су *зеленацима*."

Милан Мицић пише веома једноставним стилем, лагано, течно и без употребе тешких израза и страних термина. Његове реченице одишу јасноћом и прецизношћу. Иако је књига пуна података, историјских информација о људима и њиховим недаћама, аутор се веома добро сналази у грађењу и реченица и самог тока писања. Документа су изванредно подељена у две целине, а њихови делови граде се полако и приповедачки као прави прозни текст, тако да читалац стиче утисак да чита историјску приповетку. Закључци Милана Мицића веома су одсечни, конкретни, на први поглед сурови и веома критички, али књига се другачије није ни могла закључити осим освртом на апсурд историје и немоћ власти Краљевине Југославије. Књига *Кућа и хлеб* представља, између осталог, драгоцен извор не само за историјска него и за лингвистичка проучавања. Пажљивим читањем ове сјајне монографије може се увидети да се неке језичке појединости могу отварањем страница не тако давне историје сагледати из другог угла или пак открити нове, дотад непознате науци о језику.

ПЕТАР ПИЈАНОВИЋ О СРПСКОЈ КУЛТУРИ ОД НАЈСТАРИЈИХ ВРЕМЕНА ДО КРАЈА 20. ВЕКА

Петар Пијановић, *Крајка историја српске културе*, Завод за уџбенике, Београд 2025

Крајка историја српске културе, пета књига Петра Пијановића, истакнутог и веома активног књижевног критичара савремене српске књижевности и угледног теоретичара књижевности и културе, за основни предмет има критичко и културолошко тумачење целокупне културе српског народа од најстаријих времена до почетка двадесет првог века. Она је завршни резултат ауторовог тумачења феномена српске културе настала на основу претходних ауторових књига на исту тему. Те претходне књиге – *Анђели и райници – сјаја српска култура*, *Српска култура у 18. и 19. веку*, *Српска култура од 1900. до 1950. године* и *Српска култура двадесетог века*, коју је управо објавила Матица српска – добиле су у *Крајкој историји српске културе* своју скраћену и синтетичку верзију, у којој су у малом, као својеврсни резимеи ранијих наслова, обухваћене све четири ауторове претходне књиге о српској култури. Иако је настала на основу ранијих истраживања, раније композиције и периодизације српске културе, области и појава у култури које су протумачене у већ објављеним књигама на исту тему, *Крајка историја српске културе* може се сматрати потпуно новим истраживачким и научним делом. У њој се не понављају раније обимне и веома детаљне критичке формулације и анализе појединих области, времена и имена српске културе, већ се дају нови, сажетији текстови о њима, прилагођени широком кругу корисника. Поред задржане периодизације српске културе на стару, средњовековну, нову и модерну, у њој су такође задржане и вредносне оцене о српској култури и свим важнијим појавама, процесима и доприносима појединих стваралаца српске културе њеном развоју, а тиме и очувању националног и културног идентитета српског народа кроз време од готово миленијум и по његовог историјског постојања.

И *Крајка историја српске културе* је, као и претходне књиге, такође капитално дело српске културологије. За разлику од других земаља, код нас не постоје сличне књиге, посебно не тако широко засноване, с предметом тумачења свеобухватно сагледаваним. Треба ипак поменути књигу о истом истраживачком предмету некадашњег факултетског професора српске књижевности Јована Деретића, насталу на основу његових предавања студентима, коју су они приредили и објавили 2001. године, и књигу Дечјих новина из Горњег Милановца из 1994. године групе аутора, међу којима је био и Новица Петковић, који је обрадио област књижевности. Такође су поједина поглавља у десетотомној *Историји српског народа*, коју је својевремено објавила Српска књижевна задруга, посвећена српској култури, језику, књижевности и уметности, од најстаријих времена до краја Првог светског рата. Али та су поглавља писали различити аутори и она су нужно била без јединственог истраживачког и методолошког приступа. Такође постоје књиге сличне природе у којима су парцијално обрађене поједине стваралачке области које припадају српској култури и посебно уметности, на пример музика, сликарство, архитектура, књижевност, драма и позориште и друге, али оне су или дело групе аутора или су у њима обрађени само одређени периоди у развоју тих стваралачких области. Пијановићева књига одишта је у правом смислу прва ауторска књига о српској култури у којој је она јединственим методолошким приступом обрађена од најстаријих времена до данашњих дана.

Крајка историја српске културе, као и претходне ауторове књиге на сличну тему, компонована је према двоструком методолошком принципу – тематском и хронолошком, при чему су оба принципа међусобно условљена најважнијим особинама српске културе у вековима који су остали за нама. Већ сами наслови поглавља, а то су поред „Увода” још и „Стари свет и антика”, „Средњи век”, „Ново доба” и „Модерна времена”, наговештавају основне истраживачке предмете ове веома добро замишљене и остварене књиге. У њој се, осим главне, такође налазе и многе друге тематске целине непосредно или посредно произашле из културне историје српског народа и с њеним кључним садржајима, с правцима развоја и нужним променама кроз које је пролазила, при чему је и сама култура повратно деловала на развој друштвених односа. Она је зато посматрана као битан услов за вековно трајање друштвене и националне заједнице и као кључна потврда националне и језичке самосвојности њених припадника. Тако обухваћена, садржина књиге на посебан начин сугерише читаоцима да је Пијановићево истраживачко поље било веома широко, да се кретало од кључних области духовне и материјалне културе, високе, популарне и народне, и да је посматрано и тумачено у сталној интерференцији многих међусобно повезаних појава културне и друштвене природе, што је његовом тумачењу омогућило садржинску

свеобухватност и веома релевантне научне резултате. *Крајња историја српске културе* ипак се методолошки донекле разликује од претходних ауторових књига о српској култури, јер је у њој култура доминантно посматрана синтетичким истраживачким погледом, док је у претходним књигама доминирала комбинација аналитичког и синтетичког метода у тумачењу појединих појава у култури и доприноса истакнутих стваралаца њеном развоју. Зато је *Крајња историја* с разлогом ослобођена детаљније научне апаратуре из ауторових претходних књига на исту тему и на тај начин знатно прилагођена лакшем прихватању представљених садржаја широком кругу будућих корисника.

Већ у првим поглављима књиге, у којима се говори о српској култури у најстаријем времену, од доласка Словена на Балкан, примања хришћанства и писма, све до краја средњег века, као првом периоду развоја националне културе, српског језика, књижевности, уметности, јавног, друштвеног и приватног живота, објављена су не само истраживачка начела од којих је Пијановић полазио него и јасна периодизација развоја културе све до данашњих дана. Посебно је обрађен најстарији период, период словенске и старословенске културе, која је код Срба, нарочито у народној култури, наставила да постоји и функционише и после примања хришћанства и добијања писма. Стара српска култура, према Пијановићевом истраживању култура средњег века, траје од примања хришћанства све до Велике сеобе 1690. године, дакле дуже од европске културе средњег века, у којој нови век почиње открићем Америке и Гутенберговог открића штампе. То је период најдужега трајања културног дисконтинуитета код Срба. Доцније је заостајање за културом других европских народа бивало све краће, да би се крајем 19. и почетком 20. столећа оно потпуно изгубило.

Српска култура новог времена траје, дакле, од доласка Срба у Аустрију почетком 18. века до краја 19. и почетка 20. века, када се у потпуности прихватају елементи модерне европске културе, али се, као и код већине других европских народа, задржавају поједине вредности традиционалне народне културе. За разумевање културних процеса у последњим столећима веома је битна чињеница што је српски народ у првом периоду тог времена живео у три различита политичка простора, у две царевине, Турској и Аустрији, и у Млетачкој републици, а у другом у делимично па коначно ослобођеној Србији, са деловима народа који су још остали у турској и аустријској, односно аустроугарској царевини, а затим, у двадесетом веку, у готово свим републикама заједничке југословенске државе. Сваки геополитички простор је, са своје стране, имао одређене културолошке особине чије последице су се непосредно или посредно одражавале и на свакодневни живот српског народа на том простору. После словенске и српско-византијске културе, затим европске, једним делом медитеранске и средњоевропске, прелазак на западноевропску

културу последња је етапа у развоју српске културе, са наговештајима, како предвиђа аутор, да ће се с новим технолошким открићима у другој половини 20. и почетком садашњег века и српска култура неминовно приближавати глобалним културним токовима.

Петар Пијановић, дакле, српску културу није посматрао искључиво у административним границама националне државе и одвојено од европске и медитеранске културе, али ни одвојено од широког српског језичког простора. Стога он подједнаку истраживачку пажњу посвећује култури српског народа у свим крајевима у којима живи наш народ и у којима се говори српски језик, у Србији, Црној Гори, Босни и Херцеговини, Хрватској и у околним земљама у којима живе Срби, па и у дијаспори. Он националну културу види као културу у којој се, као и код сваког другог народа, преламају утицаји различитих култура, у српском средњем веку најпре византијске, затим исламске културе, нарочито у време турске владавине српским простором, па и дуже, а од осамнаестог века аустријске, мађарске, руске, у деветнаестом веку немачке и руске, као и француске, енглеске, односно сваке културе која је српском народу могла бити од користи у свакодневном животу и у различитим видовима културне, друштвене, политичке, научне, стваралачке и приватне комуникације. Прожимање различитих елемената аутохтоне српске и словенске културе и културе која долази са стране, односно аутохтоних и рецептивних културних модела, како је говорио Јован Деретић у првом реду имајући у виду књижевност, што се може односити и на друге области стваралаштва, давало је посебну садржину и значење културном стваралаштву српског народа, колико у књижевности и уметности, толико и у друштвеном, јавном и приватном животу,

Уз нужну „трансформативну моћ српског народа”, како је нагласио Пијановић, и његова култура је спонтано проналазила путеве сопственог развоја у различитим државним, језичким и конфесионалним срединама, притом се чврсто држећи свога језика, своје вере, историје и националног идентитета. У различитим културним средиштима Срба у најновија три века, од Беча и Пеште, у које је Великом сеобом доспео наш народ, преко Трста и Венеције, до Дубровника, Загреба, Цетиња, Сарајева и Мостара, у којима су живели и деловали наши ствараоци, као и Новог Сада и Београда као главних националних центара културе у последња три столећа, постепено се мењао јавни и приватни живот народа, који се, захваљујући новој културној средини, од старих источњачких навика постепено окретао новим животним садржајима и приближавао се средњоевропским и западноевропским културним моделима. Иако су центри нове културе у туђим државама својим садржајима бивали асимилаторски оријентисани према народу који је силом историјских промена доспео у њихову средину, ипак су били принуђени да му оставе одређене могућности и за задржавање оних животних вредности

које су чувале његову традицију, национални и културни идентитет, за чије су се очување, с друге стране, још више и упорније борили најбољи представници самог српског народа.

Тумачећи српску културу од осамнаестог века, века просвећености, и њеног приближавања европским културним моделима, до последњих деценија двадесетог века, Пијановић је у новим поглављима *Крајње историје српског народа* са основних „видова друштвеног и приватног живота, социјалне и историјске антропологије”, како је нагласио, прелазио и на тумачење непосредних облика испољавања културе. Стога је своја истраживања све више усмеравао према ономе што, поред заједничких обележја културе српског народа материјализованих у његовом уметничком стваралаштву, уметничким епохама и стиловима, образовању и науци, језику, писму и књижевности, музичком, позоришном животу, филму, штампи и новим медијима, друштвеним елитама и установама културе, црквеној и световној култури, филозофској и естетичкој мисли, обележава и „стваралачки идентитет појединаца”, који су у колективном окружењу највише доприносили развоју националне културе. У том контексту је, не само симболично већ и суштински, истакао који појединци су током историје пресудно доприносили развоју српске културе и колективној свести о њеном значају. То су за њега, и не само за њега, били Свети Сава, Вук Караџић и Његош у ранијим вековима, а у двадесетом Никола Тесла и Иво Андрић пре осталих, затим Милутин Миланковић и Михајло Пупин, као и многи други научници, писци, уметници ранијег и актуелног времена. Међу њима су и Доситеј Обрадовић, Јован Стерија Поповић, Стојан Новаковић, Бранислав Нушић, Јован Скерлић, као и Слободан Јовановић, Богдан Поповић, Милош Црњански, Јован Цвијић, Паја Јовановић, Стеван Мокрањец, Борислав Пекић, Миодраг Булатовић, Данило Киш, Милорад Павић, Петар Лубарда, Владимир Величковић и многи други. Аутор је свима њима посветио важне синтетичке и вредносне опсервације, какве им је у знатно ширем обиму посвећивао и у ранијим књигама. Он није давао само основне податке о њиховом доприносу стваралачкој области којој су били посвећени, већ је у најважнијим случајевима давао неопходне критичке синтезе основних стваралачких особина њиховог дела и неоспорних вредности које су унели у заједничку српску културу, уметност и науку. У тим слојевима текста Пијановић је потврдио да је у простор културологије ушао као потпуно изграђен књижевни критичар с неопходним нијансираним приступом изабраном пољу тумачења.

И као што је у компоновању ове и претходних књига полазио од тематског и хронолошког сагледавања српске културе протеклих векова, Петар Пијановић је с великим разлогом у средиште својих тумачења и о новијем времену поставио две веома важне истраживачке теме, као што их је на одговарајућим местима постављао пишући и о ранијим

историјским и културним епохама. С једне стране, то је повезаност историјских и друштвених кретања с појавама и променама у култури народа које су произилазиле из њих, и, с друге, то су конкретне политичке идеје, од ослободилачких тежњи народа у ранијим вековима до идеје југословенства током деветнаестог и двадесетог столећа на заједничком југословенском простору и пораза те идеје на крају двадесетог века. Те теме су непосредно повезане са идентитетом српске културе и покушајима да се он у одређеним временима преусмерава у идеолошке и политичке сврхе, као што се дешавало у међуратном и послератном времену са идеологизацијом друштвеног и културног живота српског народа у многим областима његовог постојања.

Најновија, синтетичка књига Петра Пијановића о српској култури од најстаријих времена до данас, сасвим је извесно, биће једна од најреферентнијих књига посвећених развоју српске културе, њеним специфичностима и думетима које имамо. Зато би критички закључак о њој, као и закључак о претходним књигама истог аутора на исту тему, на одоварајући начин формулисан у његовој књизи о култури двадесетог века, такође могао да гласи: „Историја једног народа је историја његове културе.”

Др Марко Ј. НЕДИЋ
Истраживач
Београд
markone43@gmail.com

ЧИКА УРОШ НОВОСАДСКОЈ ДЕЦИ

Урош Предић, *Писма њородици Милутиновић*, прир. Јана Богдановић, Матица српска, Нови Сад 2025

У години припрема за велики јубилеј Матице српске, у библиотеци Документ је изашао приређивачки првенац Јане Богдановић – *Писма њородици Милутиновић* Уроша Предића. Реч је о писмима писаним између 1905. и 1951. године која је српски сликар слао члановима угледне новосадске породице, Славки, Николи и Кости Милутиновићу. Већ је чињеница да се поменута писма чувају у Рукописном одељењу Матице српске довољна да оправда избор грађе пред саму прославу два Матичина века. Но, узме ли се у обзир да је Никола Милутиновић био главни уредник *Летописа*, али и секретар Матице српске, као и то да је Предић био један од популарнијих избора за председника ове институције, приређивање писама из њихове заоставштине постаје знаковит подухват који сведочи о давно започетом међусобном измирењу дугова између

Предића и Матице. Уз XVII писмо послато Кости М. сликар прилаже и новчану помоћ *Гласу Мајице српске* „у поновни знак моје захвалности и оданости Матици, чији сам питамац био четир године са годишњом потпором од 200 фор. У току мога дугог живота ја сам се одуживао Матици и српском народу, како и колико сам могао” (107). У једном познијем писму већ остарели Предић набраја шта је све оставио својим сународницима: „Ја сам мом драгом Орловату поклонио читав иконостас за нову цркву, чију вредност у новцу не умет да оценим. Исто тако и иконостас православне српске цркве у Либертивилу у Америци (Охајо?) U. S. A., и 8 престоних слика у срп. православној цркви у Цељу” (134).

Но, нипошто не треба мислити да је књига објављених писама вредна због експлицитног набрајања Предићевих заслуга. Сасвим супротно, њена највећа вредност јесте дубоко лични тон проистекао из пријатељске блискости адресанта и различитих адресата. О томе сведочи лично интонирани потпис „Чика Урош” на крају готово сваког писма. Иако није редовно посећивао своје новосадске пријатеље, што због старости, што због других неприлика, Предић је са њима одржавао редовну кореспонденцију која истовремено открива ондашње културне прилике и његово мишљење о њима. Право је уживање, стога, имати прилику прочитати текстове уметника чије изабрано изражајно средство није била реч. Његова писма, неједнака по дужини и садржини, могу се веома широко одредити – од разгледница, преко писма у ужем смислу, до правих малих критика и есеја. По својој тематици и самосталности посебно су драгоцене два писма која би се с правом могла објавити као засебни текстови. С једне стране, реч је о XXIII писму послатом Кости М., у ком Предић полемише са Алексом Ивићем и закључује да је Константин Данил „по рођењу био бар полусрбин, а по осећању – анационалан. Шовиниста зацело није био, ни српски ни румунски” (114). Обрт на крају писма може послужити као изразито актуелан при покушајима избегавања националне припадности у културној сфери: „имамо највише права, да га присвајамо и називамо својим највећим сликаром, из разлога које је навео Г. Ивић, којима није доказано да је Даниел био Србин, али је доказано, да је био наш” (115). Други текст који би се морао наћи у некој будућој антологији текстова српског сликарства послат је уз LIII писмо Кости М. У њему сликар по сећању објашњава како је настала слика *Сеоба Срба* Паје Јовановића и индиректно приповеда о свом односу према сликару са којим је, и после смрти, непрестано довођен у везу.

Поред ових целовитих писама, готово да је немогуће наћи иједно у ком сликар нема какав аутопоетички исказ. У IX писму послатом Николи М. „Чика Урош” коментарише свој портрет Јована Јовановића Змаја и износи, чини се, суштину свог поимања портретисања: „а што се сличности тиче, она се мора примити така, каква је, и временом ће Змај све више личити на ову своју слику, јер она *остјаје*, док она која још тиња у

памћењу његових све ређих савременика, она се гаси и нестаће заједно са њеним носиоцима” (67). Већ у следећем писму истом примаоцу сликар наставља своја размишљања: „Код портрета је ипак главно, да је жив и сличан, изразит и од повољног ефекта, – ту не сме сликар бити *сувише* благоглагољив и уносити ствари које стрикте не спадају у портре. Немојте се дакле даље трудити по овој ствари. Истина, ја волим у сликама да фабулирам, – а тај је труд обично залудан, јер врло ретко ко *мисли* кад посматра слику” (67–68). Но, Предић размишља и о практичној страни уметности, те са извесном дозом критике пише уреднику *Годишњака Мајице српске*: „Осим тога да је обичај у целом културном свету да се уз сваку репродукцију неке слике донесе и име уметниково. Ви сте се донекле придржавали тога правила, али не увек” (72). Прагматичност и рефлексивност су можда и најбоље одреднице епистоларног аутопортрета Уроша Предића, оног који је овом књигом представљен. Као доказ томе може послужити његова формулација из првог писма Славки М. према којој је „код ових био најмљени раденик, док сам код Ваше слике био ’слободан уметник’. *L’art pour l’art*” (33). Његова вишеструка друштвена и уметничка улога ишчитава се и из потписа трећег писма Славки М.: „одлично поштовање од Вашег чике, пријатеља, молера, шта ли сам, Уроша Предића” (38).

У *Писмима породици Милутиновић*, међутим, постоји још један Предић који готово да уопште није присутан у нашој историји културе. То је Предић писац, преводилац и критичар. У свом невеликом преводилачком опусу, он се јавља не само као врсни преводилац Дантеа, Микеланђела и Бранка Радичевића већ и као имплицитни теоретичар превођења. У четвртном писму Кости М. он адресата моли да не објави његов превод песме „На студенцу” у *Годишњаку Мајице српске* и том приликом даје оцену свог превода: „Он је опредељен за шире кругове, који већином не знају немачки, и ако га знају, слабо их се тиче, како ће ко превести неку песму на туђ језик. Такви су преводи за књижевне часописе, па и ту само под извесним погодбама, датим поводом, као н. пр. приликом какве прославе у спомен Бранку или после моје смрти. А овако ми изгледа сувише намерно истицање овог мог првенчета и јединца, мога првог и последњег покушаја превођења на немачки наших песама” (89). Милутиновић је молбу послушао, а Предићев превод се овим издањем укључује у шири корпус наше преведене поезије, одмах уз стихове других Предићевих новосадских пријатеља, Милана Савића и Анице Савић Ребац. Значајнији је, ипак, превод одабраних Дантеових стихова. Из преписке се стиче утисак да је управо Данте Предићев најдражи песник, а то потврђује и чињеница да је Предић током повлачења за време Првог светског рата по сећању преводио *Пакао*. Превише самокритичан и на моменте претерано скроман, Предић ће свој превод *Пакла* окарактерисати као слаб (108). Први ће резултате његовог преводилачког рада представити управо Коста Милутиновић 1954. године у тексту „Урош

Предић као преводилац Дантеа”, објављеном у *Зборнику Майице српске за друшћивене науке*. Истини за вољу, ни Милутиновић не даје поуздане судове о квалитету превода свог пријатеља, већ, како и сам напомиње, жели упознати јавност са занемареним аспектом једне свестране личности. Уопште узев, тек треба сагледати Предићев интегрални преводилачки рад и нема никакве сумње да ће *Писма њородици Милутиновић* бити обавезна литература за сваког озбиљног проучаваоца ма које сфере његовог интересовања.

Што се Предића песника тиче, у „Додатку” се може прочитати његова оригинална песма „После рата” у препису Косте Милутиновића. Она представља веома занимљив додатак нашој послератној поезији, али се по својим уметничким квалитетима не може ни приближити Предићевом сликарском опусу. У LI писму Кости М. озбиљни „Чика Урош” јавља се и као хумористички песник. На полеђини писма он игру започиње речима: „Хајде да испуним ову празну страну” (143). Специфичан тон овог писма је препознала и Јана Богдановић, те је управо ова страна послужила као визуелни детаљ којим је испуњена празна 159. страна. Сећајући се Змајеве песме о чађавој механи у којој се момци „разлазе кући шапћући”, Предић исписује нове стихове у Змајевом стилу који би веродостојније описали веселу младићку дружину: „О да дивне, нежне поезије! / Само штета, што истина није: / Пијани момци пре би се потукли, / Но што би се из крчме повукли; / Болну мајку не би послушали, / Већ у шали одговор би дали: / ’Амо стрина, да пијемо вина, / Најбоља је ово медицина!” (144). Премда није имао успеха као песник, Предићева преписка открива даровитог прозног писца, односно, можда најпрецизније, есејисту. У новогодишњем писму упућеном Славки М. он своју прехладу претвара у контемплацију о пролазности: „Сви су дани један као други, и свакога дана почиње нова година, рачунајући од истог датума прошле године, и све наше мере времена су само конвенционалне, људске; оне су у суштини мере *наше* пролазности, а не пролазности времена. Време стоји вечно као и простор, а ми у њима пролазимо, и меримо своју пролазност путем земље око сунца, изабравши произвољно једну тачку као полазну” (45). У другом писму Славки он пише својеврсну химну пролећу: „Са тога богослужења вратих се малочас, и још сав испуњен побожним чувством обожавања природе, сетих се Вас, оличеног пролећа. Са свим природна асоцијација идеја. Пролеће ми диктује, пролећу пишем” (36). Када се овако издвоје најпоетичнији Предићев редови, чини се готово немогућим да је сликар преминуо свега четири године пре објављивања *Пролећа Ивана Галеба*, а да, по самој природи преписке, ни Десница није могао читати Предићеве „игре пролећа и смрти”.

Најзад, треба се осврнути и на рад приређивача преписке. Јани Богдановић се нема шта замерити, а много је тога што је она учинила да ова књига буде више од механичког прекуцавања писама, што, свакако, није

мали посао. Њен предговор открива акрибичног архивског и научног радника за ког практично не постоје недоступне информације. Фусноте њеног предговора могу послужити као поуздан основ сваке потоње библиографије о Предићевом животу и раду, у којој се неминовно и текст „Одмерене епистоле Уроша Предића” мора наћи. Уз то, њене приређивачке напомене и примедбе ненаметљиво олакшавају читање преписке, али и отварају нове хоризонте истраживања културне историје Срба у првој половини двадесетог века. Начин организовања књиге такође је промишљен. Не ређајући писма хронолошки, већ према примаоцу, Јана Богдановић читаоцу сугерише да сликар мења свој „портрет” пред члановима породице Милутиновић. Тако су писма Славки М. потпуно лирски интонирана и најнежнија, писма Николи М. су најформалнија и у њима се открива Предић као сарадник Матице српске, док су писма Кости М. не само најбројнија већ и најразуђенија. О великој присности Косте Милутиновића и Предића сведочи и чињеница да је Милутиновић „током суђења [због сарадње у *Просветном гласнику*] позвао Уроша Предића како би сликар сведочио о Милутиновићевом држању током рата” (26). Иако Предићев лик бледи, објављивањем његове преписке он се изнова реактуализује и открива у свим својим променама.

Мрп Лазар М. БУКУМИРОВИЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
Докторске студије
aurelijano@uns.ac.rs

КАКО (О)ПИСАТИ *NIHIL*?

Кристијан Олах, *Светлосћ из њејела: Холокауст и књижевност*, ИКУМ, Београд 2025

Скоро да је немогуће започети излагање о теми писања о Холокаусту без реферисања на чувену идеју Теодора Адорна да се о кључним дешавањима двадесетог века не може писати поезија. Временом се такво виђење проширило и на друге форме стваралаштва, па тако Славој Жижек доводи у питање могућност писања прозе, док поезију заправо сматра једином остваривом могућношћу. Између две стваралачке форме налази се аналитички део, односно тумачење квалитативних одлика дела која тематизују Холокауст с теоријског аспекта. Заједничка и уметницима и тумачима јесте управо та идеја о (не)могућностима писања Холокауста. Ипак о Холокаусту се пише, и то доста. Премда остаје неизвесно питање

аутентичности литераризовања Холокауста, због изостанка *јојџиј*уних сведока, чињеница је да постоји потреба за говорењем о страдању, па макар из визуре немогућности његовог објашњења. Из тог разлога, од енормног значаја су студије које обједињују књижевноуметничка мерила с научно-теоријским сазнањима. Једна од њих је недавно изашла монографија *Свејлосџ из џејела: Холокаустџ и књижевносџ* Кристијана Олаха, под окриљем Института за књижевност и уметност у Београду. У изразито садржајној студији аутор, научни сарадник Института, саме-рава домете постојеће литературе о Холокаусту, изводећи закључке о хронологији њеног настанка и придружујући им сопствена научна, филозофска и теолошка промишљања.

Књига започиње „Уводном белешком”, у којој аутор апострофира „печат *nihila*” утиснут Холокаустом, над којим је ипак изникло сведочанство у књижевној форми. У спиралној структури студије повлашћено место заузима драма *Небески одрег* Ђорђа Лебовића и Александра Обреновића, као прекретничка у историји српске драме али важна и са становишта ширег европског континуитета у писању о Холокаусту. Као таквој, текст студије стално увире ка њој, као што у ширем смислу сваки смисао, прошли и будући, увире у понор оне прошлости која не пролази, а то је прошлост концентрационих логора и крематоријума (13). Затим следи девет поглавља у којима се разматра опсежна књижевнисторијска тема Холокауста са многоструких становишта: историјско-теоријског, антрополошког, литерарног, филозофско-естетичког, филозофско-социјалног, као и филозофско-теолошког аспекта. Одређена поглавља – прво и осмо, друго и шесто, треће и пето – огледају се једна у другим, допуњавају и заправо функционишу попут *лица* и *наличја* одређених проблемских тачака, делећи примарно наслов и контекст сагледавања.

„Пред капијом (историјско-теолошки контекст)” назив је првог поглавља које нас симболично уводи у свет концентрационих логора и нацистичких злочина, обједињујући историјски и теоријски контекст. Аутор показује да не трага за вањским интерпретацијама онога што представља Холокауст, већ да стоји пред капијом значења *nihila* те да га занима оно што се дешавало унутар ограда – дакле, оно што Холокауст јесте. Промишља о Холокаусту у контексту историје насиља – „у контексту историјског ’развоја’ који је од погрома водио ка безличној и бирократизованој индустрији смрти, од ’топлог’ ка ’хладном’ насиљу, под условом, наравно, да за ’хуманост’ уопште има места у том градирању” (19–20). У потпоглављима првог дела, насловљеним „О мрачним звездама”, „О изразима за непојмљиво”, „О јединствености Холокауста”, „О питањима без одговора”, „О смеху и бласфемии”, поставља се питање места Холокауста спрам злочина које је Европа као колонизатор чинила над другим народима, његове јединствености и преседана у историји каквим се представља. Приметно је да је пред нама студија заиста про-

ницљивог научног радника, чији је поглед на тему прожет незанемарљивим бројем референци, али обележен и умећем преиспитивања кључних питања не би ли се теми Холокауста приступило на адекватан и компетентан начин. Управо због поменуте систематичности у раду, не чуди што монографију отварају управо дилеме које се тичу именовања „непојмљивог” ((не)прикладност термина *Холокауст*, *Шоа*, *Аушвиц*), преиспитивање уникатности Холокауста сагледавањем супротних теоријских ставова поводом тог питања, тумачење хумора и бласфемije као средства преживљавања а никако као начина гледања на Холокауст; да би у последњем сегменту „О питањима без одговора” на ред дошло разматрање позиције Јевреја и њихове „предодређености” за страдање, као и значај њиховог страдања спрам потенцијалне патње и несреће неког другог народа. На том месту аутор доводи у питање утицај који има култура једног народа и политика моћи на културу сећања.

Наслов „Међу баракама (антрополошки контекст I)” води до друге веће целине у монографији у којој је, у оквиру десет потпоглавља, у антрополошком контексту тематизован транспорт у логоре, први сусрет са новом стварношћу заточеника, упознавање и „привикавање” на нехумане услове, понашање човека у екстремним условима. Прво потпоглавље носи наслов „На споредном колосеку”, што представља јасну алузију на возове, који наместо устаљеног реда вожње у служби људских свакодневних потреба сада превозе одређене групе људи на губилишта. Аутор посеже за белетризованим искуствима у настојању да докучи мисли оних који су упућивани транспортима у концентрационе логоре, како током самог пута тако и при циљу и селекцији. „Ка загрљају *nihila*” – сегмент је у ком се анализира анτισвет логорског амбијента, природа трансформисана у складу с моралним суновратом столећа, патња логораша која није колективна, већ је свако за себе сведен на голи живот. У таквом суноврату свега што је људско неретко долази до идентификације жртве са агресором („О адаптацији на логор”), као и до индиферентности обичног изванлогорског света према заточеницима („О невидљивима на свету”). Чувено питање о пореклу зла, да ли оно је иманентно постојано у сваком човеку а испољено у екстремним условима, односно да ли су нацисти заправо обични људи који се у екстремним ситуацијама понашају на екстреман начин – што нас усмерава на категорију баналног зла („последница неспособности за (морално) расуђивање” (95)) испољеног током Холокауста – предмет је целине „О нацистима”. Кулминација ужасног стања логораша дата је у делу „О музелманима”, дескрипцијом људи који су прешли границу живих, ходајућих мртваца сведених искључиво на нагонске потребе. „[Н]е-човек који наступа као човек” – бележи аутор – „названи тако због фатализма и спремности да умру, спремности која није била израз њихове воље већ, напротив, распада воље” (102). Ипак, сетимо ли се потраге за смислом Виктора Франкла и зелених гранчица људско-

сти Ђорђа Лебовића, у условима у којима је и смрт „обезвређена” (109), повремени прозраци човечности – тематизовани у сегменту „О свецима” – супротстављали су се сили *nihila*. Кристијан Олах готово побожно закључује да је књижевност заправо „последњи браник од ништавила” (121). У текстовима „О капоима” и „О Зондеркоманду” обједињена је тема затвореника у улози агресора и упослених у крематоријуму. На том месту истиче се важност и аутентичност драме *Небески одрег* Ђорђа Лебовића и Александра Обреновића. Поновно алудирајући на Лебовића последњим есејем у овој целини („Увек исто”), аутор утире пут наредном поглављу студије, поставивши питања о улози речи и књижевности у свеопштој распрострањености непојмљивог, о могућности да се њима изрази и више од оног што је заувек остало недоречено смрћу у крематоријумима.

У трећем поглављу монографије доминантан је литерарни контекст: „Логос над *nihiom* (литерарни контекст I)” преиспитује управо могућност логоса да се издигне над ништавилем, односно смисла над бесмислом, разума над непојмљивим. Први од седам текстова у овом сегменту, „Нова врста књижевности”, одговор је на питање о могућности писања поезије и прозе након Аушвица, односно Холокауста. Уз констатацију да је ипак подношљивије писати Холокауст него га преживети, аутор сажима карактеристична поетичка обележја дате књижевности: „Без књижевности оно што је неизрециво, кошмарно, не би пронашло своју реч. Своју антиреч. Да попут антијеванђеља посведочи о антилогосној сили *nihiila*” (157). На том месту приписује се готово светачка улога књижевности у афирмацији Холокауста, истицањем сличности са светим текстовима (164). Затим следи текст посвећен драми Ђорђа Лебовића и Александра Обреновића „Увод у литерарни контекст *Небеског одрега*”, да би се у оквиру чланка „Српски прозни и мемоарски контекст” побројали значајни аутори дела о Холокаусту с биографском веродостојношћу. У „Драмском контексту I” аутор издваја два остварења која претходе *Небеском одрегу*: *Задрживи усјон Арјџура Уиа* Бертолта Брехта и *Облик и валцер* Фердинанда Пероутке. Јасно је дакле да Кристијан Олах све контекстуализује у својој студији, предочивши дела, године, утицаје, сродна остварења из других држава, и то чини излазећи из уско схваћеног поља књижевности, освртом на остварења филмске и позоришне уметности.

Четврто поглавље води читаоца „На таван крематоријума” и у потпуности је посвећено драми *Небески одрег*, заправо унутар њега се предочава тесно увезани животни и књижевни пут Ђорђа Лебовића. Због тога се потпоглавље „Године Великог суноврата” у великој мери заснива на биографским подацима из аутофикционалног остварења *Semper idem*. Лебовићев повратак из Аушвица уједно је и „[п]овратак у реч” посредством новела које представљају „крипто-роман о Холокаусту” (227). Кристијан Олах истиче драматуршке особености прича: „Као да није могао друга-

чије него да драмском уметношћу сведочи” (227). (Н)и лирика (н)и епика – драма!, имплицитни је одговор аутора на запитаности с почетка овог текста. У последње две целине – „О *Небеском одређу*” и „*Небески одред* у контексту критике” – указано је на хронологију настанка драме, проблеме приказивања, значај прве награде (Стеријино позорје, 1957), као и на хиперреалистични манир писања „који нагиње апсурду” при фикционализацији јунака из тзв. сиве зоне (231). Такође, издвојене су најпре негативне критике драме (Милан Богдановић, Звонимир Берковић, Бора Глишић), затим и позитивне (Душан Матић, Иван Ивањи, Предраг Павлавестра, Борислав Михајловић Михиз), да би се у коначници истакла аналогија са драмама Семјуела Бекета, Ежена Јонеска, Жана Пола Сартра и дело Ђорђе Лебовића представило као плод „епохалних поетичких струјања”, које није продукт „књижевне традиције” већ је узроковано искуством зла испољеног од стране савременог човека (247).

Пета целина „Логос над *nihiom* (литерарни контекст II)” корелира са трећим поглављем студије и потцртава вредност Лебовићеве драме смештањем у шири европски контекст признатих остварења. Најпре се епохалност драме и „европска” тема (251) истичу указивањем на „драмски контекст” и значајна остварења аутора: Ролфа Хохута, Петера Вајса, Мартина Шермана, Данила Киша, Харолда Пинтера, Елија Визела и др. Затим се у „Песничком контексту II” издвајају успели продукти *поезије недоречености* (258) Дана Пагиса и Чарлса Резникова, да би се у трећем сегменту истакао обиман „прозни, мемоарски и есејистички контекст”. У датом одељку тематизован је моменат експанзије књижевности с тематиком Холокауста (након суђења Ајхману 1961), дистинкција прве, друге и треће генерације која сведочи или пише о томе, као и изразито битна разлика између *књижевности Холокауста* (писање примарно истраумираних сведока) и *књижевности о Холокаусту* (писање секундарно истраумираних) (259–261). Кристијан Олах прати измицање Холокауста „из сфере непосредног, животног искуства у простор естетског”, односно начине на које је *nihil* Холокауста „залечен логосом” (261), тако што даје хронолошки преглед важних мемоарских, прозних и есејистичких остварења: од *Ноћи* Елија Визела, *Животи и судбине* Василија Гросмана, преко студије Хане Арент *Ајхман у Јерусалиму: извештај о баналности зла*, контроверзног дела *Обојена јилица* Жежија Косинског, затим дела Имреа Кертеса, Вилијама Стајрона, Шарлот Делбо, Маргарет Дирас и др., до промене у жанровској парадигми стрипа делом *Маус* Арта Шпигелмана итд. Предочавајући заиста импозантан лексикон аутора и дела, сажимајући кључне жанровске и поетичке елементе, Кристијан Олах у својој монографији говорећи о књижевности с темом Холокауста заправо презентује „начин рађања књижевности” (281). Претпоследњи сегмент („О другим Лебовићевим драмама”) поново је уско везан за поетику Ђорђе Лебовића, још једном је потврдивши као јединствену и кохерентну, а њега афирмишући као

писца с истакнутом одговорности према памћењу Холокауста. Најзад, шесто потпоглавље бави се „филмским и културним контекстом”; унутар њега важна је дистинкција *Аушвиц–холокауст* Детлефа Клаусена, за кога је *Аушвиц* „аутентично доживљено искуство бесмисла”, док је *холокауст* „културни феномен који разара то аутентично искуство” (298).

„Међу баракама (антрополошки контекст II)” поново враћа на причу о логорашима, али овога пута реч је „о повратницима”, што је и наслов првог сегмента. Прожимањем историје и фикције, Кристијан Олах предочава опсервације о типу преживелих. Да ли су опстали само најгори, стид и кривица преживелих, њихово место у свету након Холокауста – нека су од постављених проблемских питања, анализираних у контексту драме *Војник и лутка* Ђорђа Лебовића, затим мисли Елија Визела, Прима Левија, Јана Мартела, Шарлот Делбо, Симона Визентала. „О мудрости из Холокауста” један је од најкраћих чланака студије, симболично и, претпостављамо, с намером, јер напосто духовних плодова Холокауста за преживеле *нема* (319).

Последња три поглавља монографије прожима филозофско сагледавање проблемских поља, удружено са естетичким, социјалним и теолошким контекстима.

„Поглед у небо (филозофско-естетички контекст)” – обухвата свега два поднаслова. У првом – „О уметности на згаришту” – указује се на безмало спасоносни карактер уметности у логорским условима, у моментима (псеудо)колективног сапатништва, међутим лековитог дејства ограниченог домета. Напосто, ни уметност није помагала у моментима прекорачења *прекомерној љраја љаиње* (325). С друге стране, када контемплира о *уметности као љродукциу злој конијекстиа*, аутор у први план истиче однос нациста према уметничким делима, па чак и „терор” затвореника уметношћу, која се и сама утапала у свеопшти *nihil* (328). Други сегмент – „О епифанији лепоте” – тематизује повремене излете уметности до теургијске функције и осмишљености у условима угрожене физичке и моралне егзистенције.

У седмом поглављу, „Изван капије (филозофско-социјални контекст)”, најзад се напушта ограђени простор логора и не чуди што се унутар њега сажимају филозофско-социјална гледишта. Састоји се из три сегмента. Првим – „О контрахуманизму” – сагледава се Холокауст у контексту историје цивилизације као још једна „у низу варварских епизода које су историјска константа цивилизацијског трајања” (338). У концептуално изазовном промишљању Кристијан Олах преиспитује узроке цивилизацијске апостасије, односно како је могућ „[и]стовремено врхунац техничке цивилизације и пад у нехумано варварство” (337). Аутор препознаје расцеп који се створио између хришћанства и самог живота, при чему је човек пригрлио реалност као апсолут (343). У коначници је такав антропоцентрични хуманизам довео до *конирахуманизма*

– последице „дискрепанције између идеала и његовог изневеравања” (345). Други део – „О немачкој кривици и оспоравању Холокауста” – посвећен је дакле преиспитивању тзв. колективне одговорности и колективних афеката произашлих из реакције немачког становништва на сам Холокауст у годинама када је извршаван, као и у деценијама након извршења. На том месту указује се на удео обичних људи у масовном злочину, на самообмањивање тзв. људи прве кривице (354), као и на владање селективне културе заборав (356) и порицање Холокауста – позивањем на књиге Кристофера Браунинга *Обични људи* (1992) и Данијела Јона Голдхагена *Хијлерови добровољни џелаци: обични Немци и Холокауст* (1996). Трећи сегмент – „О антисемитизму” – озбиљан је аналитички и интерпретативни изазов, судећи по временском распону који је узет у обзир приликом предочавања порекла антисемитизма, као и по теодикејској проблематици сагледаној у датом тексту. Антисемитизам Кристијан Олах посматра тројако, као *сџирасџи*, *сџав* и *џрех* – при чему се елементи тако постављене дистинкције не узимају као противречности. Увреженом а контроверзном мишљењу да се порекло антисемитизма мора потражити у историји хришћанства аутор се одлучно супротставио начинивши разлику између *хришћанској аниџијудаизма* и *немачкој елиминационој аниџисемиџизма* (368), при чему је резултат другог – *аниџи-хришћансџтво* (369). У завршници текста истиче се да су Јевреји стицањем права на државу стекли равноправност с другим народима – како у добром тако и у лошем (поступању) (376); аутор студије разложно преиспитује заблуде створене око нужности моралне супериорности јеврејског народа, ком је морална револуција потребна „ништа мање и ништа више него што је потребна и другим народима” (377). Позивањем на реакције израелске владе и актуелну политику представника народа који је „прокоцкао” сопствени „морални капитал”, Кристијан Олах још једном потцртава силу *nihi*la као доминанту антихуманистичког света (378).

„Изнад крематоријума (филозофско-теолошки контекст)” – насловом сугестивно упућује на метафизичка сагледавања тежине и тескобе коју је Холокауст оставио за собом. Последње поглавље студије Кристијана Олаха уједно је и најобимније, састоји се из једанаест обимом прилично уједначених текстова. „[У]чинцима црног пламена” проблематизује се *доживљај боџоосџављеносџи*, односно *иџчезнуџе Боџа* и улога књижевности „вапијуџих у пустињи” (394) у ревидирању уврежених мантри о правди, судбини, Богу, о злу. „О смислу историје и Холокауста” чланак је у ком се настављају теолошка размишљања, али у контексту (не)могућности разумевања догађаја Холокауста у шире схваћеном дискурсу историје као спасења. У тексту „О Јову” експлицира се, у претходном поглављу наговештена, патња Јевреја схваћена као „јововско ’искушење’” (399), док се у четвртом одељку разматра (бе)смисленост „патње” у теолошком кључу. Питање постављено у драми *Војник и љуџка*

Ђорђа Лебовића – „Какав си ти Бог?” – наслов је петог есеја, у ком се аутор бави демистификацијом и тумачењима Бога из перспективе сведока Холокауста. Наредна три чланка посвећена су најпре доктринама *тхеодикеје* и *анти-тхеодикеје*, које су истодобном егзистенцијом обелжи-ле постхолокаустни религијски дискурс, те *антиројодикеје* као својеврсног проблематизовања вере у човека и једине релевантне запитаности након Холокауста. У тексту „О слободи” зло се поима као последица исте, дате од Бога, јер би у супротном и свако добро било *намеи́нуи́то*. Најзад тако успостављен лук од Бога као (не)свемоћног кривца до човека који поста-је мерилом патње и деструктивности, води до запитаности о страдању и смрти самог Бога („О кенози”). „Unde Malum?” илити „Одакле зло?” затвара велики сегмент отворен *изнаг кремаи́јоријума*, расветљујући интерпретације зла најпре као вида одсуства добра, а потом као супстан-цијалност, уз одрицање могућности апсолутног, потпуног, свеуништителског зла. У исто време, услед немогућности установљења стварног поре-кла зла поново се апострофира *nihil* као праисходиште које зазива *назад*, а тиме се наново отварају питања о смислу историје, патње и порекла зла.

„Епилогом” се Кристијан Олах још једном враћа на значај писане речи о Холокаусту – како за оног који памти и записује, како за оне који су упамћени и чије су судбине записане, тако и за оног који се с тим пи-сањем упознаје искуством читања.

Служећи се донекле уобичајеним узусима научног стила, прецизно и систематично дајући преглед значајних датума и информација, аутор књижевноисторијског и филозофско-теолошког сензибилитета износи опсервације вредне пажње, не либећи се да утисне сопствени траг у бројна и разноврсна тумачења *прошлости која не пролази*. Објединивши науку, филозофију и теологију, Кристијан Олах је начинио монографију која функционише истовремено као неопходно научно штиво и изванред-на полазишна литература за све истраживаче Холокауста. Притом пред читаоцем стоји дело аутора који не зазире од тога да сагледа и савреме-ни тренутак у приближавању ономе што је *истина* у цивилизацијској историји. У тој и таквој студији на истакнутом месту смештено је дело Ђорђа Лебовића, као место увирања и извирања кључних проблемских поља разматраних у књизи. Напослетку, *свеи́лост из ње́ла* може бити иронична (у контексту актуелних догађаја), метафизичка (светлост ће се родити одрицањем од антропоцентризма и поновним усмеравањем човека на Богочовека) и уметничка (проналаском Речи која изражава страдање, тражи одговорност и захтева памћење).

Мр Драгана М. ЈОВАНОВИЋ
Истраживач-сарадник
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
jovanovic.m.dragana@gmail.com

ПОДВИГ ХЕРМЕНЕУТИЧКОГ УЖИВЉАВАЊА

Милица Ћуковић, *Теолошки ђосѣсѣрукѣурализам: ђоезија и ђоеѣика Драѣана Бошковића*, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац 2025

Милица Ћуковић се у протеклих десетак година истакла као врсни тумач модерне и савремене српске поезије. Објавивши до сада неколико десетина критичких и научних радова о песницима и песникињама различитог поетичког усмерења, у академским круговима је препозната по реткој акрибији и аналитичкој минуциозности. Монографија *Теолошки ђосѣсѣрукѣурализам: ђоезија и ђоеѣика Драѣана Бошковића* представља резултат њеног вишегодишњег рашчитавања и систематичног изучавања књижевног дела и стваралачког лика Драгана Бошковића. Састављајући научно дело таквог формата, она је свесно преузела ризик увођења ствараоца маркантног и умногоне вредносно признатог, али још увек незаокруженог песничког опуса у историју српске књижевности, односно узначавања његовог индивидуалног талента у постојеће и настајуће традицијске токове.

У студији је евидентан деликатан читалачки и естетички сензибилитет Милице Ћуковић, њена ванредна способност да запази елементе једне сложене ауторске поетике, њених, речником руског формализма речено, *конѣианѣи* и *доминанѣи*, односно поетичких и тематско-мотивских „носећих стубова”. Ауторка је, интерпретативно сврсисходно, довела у везу различите, неретко и диспаратне уметничке појаве и текстове културе, демонстрирајући притом умеће да васпостави књижевноисторијске низове. Исоштреним погледом већ прекаљеног књижевног критичара промотрила је Бошковићев аутентичан наступ на савременој песничкој сцени и устврдила да његови текстови задовољавају високе естетичке стандарде, без обзира на то што се сам песник веома суптилно уметничком провокацијом и честим заокретањем поетичког курсора интелигентно поиграва увреженим уметничким параметрима и вредностима, премештајући им домет и границе. Зато је одлучила да се тематски усредсреди на његове, са херменеутичког становишта, поприлично изазовне песничке текстове.

У надахнуто написаној прологомени студије, ауторка означава предмет, задатке и методологију свога критичког подузећа, свесна Бошковићевог логички несводивог, тачније антилогосног и расредиштеног поетичког програма, са непрестано измичућим местом оглашавања самог песничког субјекта, иначе главне тематске преокупације ове поезије, као и семантичке отворености његових појединачних песничких књига. С тих разлога је поглавље мудро и опрезно насловљено „Et cetera: (у)место увода”.

помагала помиње појмове „дисеминација”, „итерабилност”, „траг” и „суплемент”, сматрајући их комплементарним и надопуњујућим теоријским претпоставкама за тумачење овог песништва. Са одмереном сигурношћу установљава да је *начело итерабилности* у Бошковићевој поезији – које метафорички поентира насловом песме „Вртим се у круг” – композиционо и тематско-мотивско начело. Захваљујући томе „ова поезија кружи око властитог недостатка, око своје меланхолије”, услед чега и Бошковићев песнички субјект постаје „одсутан, благ и меланхоличан”.

У настојању да пружи што обухватније тумачење Милица Ћуковић издваја Бошковићеве аутопоетичке и метапоетичке исказе који делимиче проистичу из његове иманентне поетике, а могу се наћи и у његовој експлицитној поетици, пре свега у аутопоетичким текстовима, расправама о другим писцима, или пак у интервјуима. Без обзира на полазни (песнички или аналитички) регистар, ауторка монографије у тим исказима аргументовано изналази кључне речи и заједничке именице поетике овог песника, као и примере његове стваралачке доследности.

Консултујући и Бошковићева становишта из научних радова и чланака посвећених одређеним књижевним феноменима или конкретним ауторима, са којима ступа у дијалог и у свом песништву, ауторка скреће пажњу не само на то да је домен Бошковићевог академског деловања комплементаран са оним песничким, већ да је овај песник, универзитетски професор, проучавалац књижевности и хуманиста, несвакидашња појава српске културе.

Као суверени познавалац његовог песничког и научног опуса, Милица Ћуковић са великим поуздањем региструје поетичко-стилски преврат настао у збирци *The Clash* (2016), којом се ова поезија приближава философији rock’n’roll-а и punk-а, односно post-punk и new wave правцима, те је у музичко-ритмичком дослуху са проминентним бендовима алтернативног звука, попут The Clash, Gang of Four, The Fall, Amebix, класичних рок и хард рок бендова, као што су MC 5, Eagles, The Doors и нешто млађим попут The Killers, односно са радовима кантаутора и песника као што су Дејвид Боуви, Леонард Коен, Ник Кејв итд. Милица Ћуковић из свог педантног и темељног истраживања не избегава да детаљније објасни и утицај друштвених мрежа и савремених видова комуникације, као што је viber, из којег ће Бошковић, сагласно свом варијабилном али прецизно конструисаном поетичком пројекту, направити неологизам *viberpunk*. Помно се такође раскрива тематско-мотивски спектар интертекстуалних реминисценција на музичко-поетски израз поп и рок иконе Пети Смит у Бошковићевој књизи *Breaking the Waves*, као и интермедијалне евокације елемената истоименог филмског остварења чувеног данског режисера Ларса фон Трира, које заједно са филмовима *Идиоти* и *Плес у џами* чини трилогију *Злајно срце*. Систематизацијом лајтмотива ауторка студије уочава и неке од основних концепција

Бошковићеве поетске религиозности, његову оригиналну и провокативну мариолошку поставку, и са поетолошког и теолошког становишта, те узначаје место разлике између његове фигуре Богородице и оне опеване у традицији српског песништва. Тој инокосној (мета)поетској визији и уметничком обожавању многоипостасне Мајке Божије ауторка се херменеутички враћа у више наврата, сагласно тематском и методолошком оквиру појединачних поглавља.

Наречено песничко трокњиже у тематско-мотивском и метапоетичком аспекту, како се очитава из поглавља „Песничка епектаза: пуко-тина у јутру и речима (О песничком трокњижу *The Clash – Ave Maria! – Breaking the waves* Драгана Бошковића)”, без обзира на мелодијско-ритмичке линије и упошљена стилска средства, доноси оригинално померање у промишљању категорија *тишине*, *огсуштва* и *љубиљка*. Милица Ђуковић закључује да је концепт тишине аутора песничког трокњижа, унеколико аналогно „метахуманој тишини” Растка Петровића, његовог значајног књижевног саговорника, суштински метапоетички: „Метапоетичка компонента песничке тишине била би компонента упитаности о властитом пореклу, о властитом исходишту, те је, тиме, ова поезија, заувек осуђена на губитак, на узалудно кружење око мита, утваре, фантома порекла.” Исходиште наречене категоријалне тријаде песничког осећања света, саобразне бићу поезије Драгана Бошковића, ауторка изналази у „орфејском синдрому”, сагледаном у светлу поставке о тзв. „тетовираном животу” немачког филозофа Петера Слотердија и орфејског таласа/линије у српској поезији раног и развијеног модернизма, од Лазе Костића и Владислава Петковића Диса до Бранка Миљковића. А поједини од представника тог поетичког усмерења уједно су неки од најизразитијих аутора Бошковићеве „(не)могуће антологије дугачких песама” у српској књижевности 20. века, у које спадају још и Растко Петровић, Оскар Давичо, Милош Црњански и Милосав Тешић. У ту антологију Бошковић, опет метапоетички осмишљено, уврштава поеме антологије „*Santa Maria della Salute*”, „Можда спава”, „Са светлим пољупцем на уснама”, „Србија” / „Хана”, „Стражилово”, „Ламент над Београдом”, „Узалуд је будим” и „*Rosa canina*”. Описујући спољашње и унутрашње кореспонденције између Бошковићевог књижевноисторијског, антологичарског и песничког ангажмана, Милица Ђуковић износи значајно запажање о критеријумима приређивача антологије: „Иако не таји властиту наклоност ка песмама (поезији и *rock'n'roll* нумерама) које посредују/преносе причу (од Лазе Костића до Милосава Тешића, односно од Ника Кејва и Ленарда Коена до Бруса Спрингстина и Дејвида Боувија), Бошковић за своју (не)могућу антологију бира пре свега она дела која се издвајају повишеним, химничним, екстатичним тоном (називајући их *йоемохимнама*), као и понављањем појединих стихова, речи или фонема, односно рефренском структуром као унутрашњим принципом органи-

зације песничког текста.” На тај начин, како нам ауторка предочава, Бошковићев индивидуални таленат, елиотовски речено, надовезује се и саображава претходној традицији.

Следствено врло живом и конструктивном дијалогу са традицијом и ниске и високе културе, у овој монографији се, између осталог, до танчина претреса истрајан Бошковићев академски и песнички дијалог са Милошем Црњанским, „где се као нарочито упечатљив пример указује песма ’Јутро моје Богородице тек долази’ збирке *The Clash* која се у једном сегменту конфигурише као тематско-ритмички поетски одговор на *Ламенџ наг Беоџрагом*”, а наглашава да су најевидентније интертекстуалне релације са аутором „Србије” и „Стражилова” успостављене у поеми *Ћристен*. Захваљујући таквим везама и релацијама, могуће је боље расветлити ономатопеју и музичке цитате ове поеме, оцењене као „самообјаве потраге за личним идентитетом, за властитим кораком у строју мртвих” и „(крипто)израза помирења са Оцем деридијанске херменеутике”, „са полемосом као логосом а не ратом, са оним *нишџџа* Оца, и *нишџџа* (и зато *све*) полемоса и нечујности (тихог гласа) бића”. Нихилистичко искуство и осећај бездомности ауторка, следствено поетичким преокупацијама оба песника, препознаје у поеми „Словенија”.

Засебно поглавље опредељено је за концептуализовање мотива дома и домовине у поетолошком кључу и, с тим у вези, механизма конституисања поетичке *џамо* позиције Бошковићеве поезије и на егзистенцијалистичком и на онтолошком и на есхатолошком плану. Руководећи се начелима *иџџерабилносџи* и *иџџератџивносџи*, тачније доминанти Бошковићевог песничког писма, Милица Ћуковић савесно у својим аналитичким процедурама на више места у монографији приступа одређењу те неухватљиве и нелоцирајуће позиције. Са подједнаком скрупулозношћу, а доследно поменутим начелима, као и са завидном херменеутичком знатижељом, ауторка пажљиво а врло широко разрађује тему пријатељства. Полазећи од онтолошки нефиксиранег а песнички наслућеног *џамо* обитавања, Бошковић, према тврдњама Милице Ћуковић, свој стваралачки потпис одлаже или припрема за будуће време, што се „може метонимијски репрезентовати футуром”. У томе се огледа и својство Божјег битка и пријатељства, где песник кокетира са уметничким изразом кубофутуриста и авангардних уметника. Филозофске корене аутопоетички формулисаног футура, а томе следствено и надолазеће љубави, ауторка, дубоко аналитички зашавши и у песничко и у научно Бошковићево дело, лако уочава у учењу Жака Дериде и Емануела Левинаса, чијим се поставкама и појмовима Бошковић често навраћа и на којима заснива полазиште за своје опсервације. Као филозофски ослонци његове песничке и есејистичке мисли у монографији су поменути још и Морис Бланшо, Гастон Башлар, Пол де Ман, Хилис Милер, чије су поједине идеје подроб-

није образложене управо сходно потреби тумачења њихове примене у Бошковићевим радовима.

Друга целина монографије комплементарна је првој у тематском обухвату и ауторкином напору да што веродостојније оцрта Бошковићев књижевни профил и што прецизније одреди његово место на мапи српске модерне и савремене литературе. По донекле различитом методолошком принципу у односу на поглавља прве целине, али према сличном херменеутичком науку, Милица Ћуковић сада осветљава директне и индиректне одзиве стваралаштва Бошковићевих претходника и савременика, како из домаће тако и из иностраних култура, и тиме проширује мрежу његовог поетичког и културолошког зрачења. Ауторкино методолошко опредељење има покриће у увиду да се Бошковићево песништво открива „уједно као иманентно дијалогско, отворено за утицаје, али у довољној мери самосвојно и кадро да уплив поетичких другости трансформише у јединствен формално-стилски модел”.

Тако су се под ауторкином компаративном лупом нашли специфична лексика и стилско-језичка средства (пре свега стилска фигура ономотопеја), као и поетичке карактеристике („педантно затворен систем”) Ђорђа Марковића Кодера и Драгана Бошковића. Упоредним прегледом Милица Ћуковић је изнашла сродности између Бошковића и Растка Петровића, истакнутог српског песника и прозаисте коме је Бошковић посветио и дужну академску и антологичарску пажњу, међу којима су, према ауторкиним запажањима, упадљивије

окренутост дужим лирским (и лирско-епским) облицима; прозаизација поезије; химничан, повишен, екстатичан тон; жанровски, стилски и језички плурализам; варирање лајтмотива, њихово семантичко нијансирање и допуњавање; телесни и физиолошки аспект (каталог различитих болести и органа); покрет, динамизам, опчињеност путовањима, *гађе* као поетичка доминанта; метафора еухаристије; топос аеропланизма и текстуално (само)убрзање; удео афазije у метапоетичким концепцијама и обиље ономотопеја којима се моделује аудитивна имагинација ове двојице стваралаца.

Милица Ћуковић из компаративистичког аспекта разматра и сродне теме, мотиве и поступке у поезији Драгана Бошковића и његових живих савременика. Тако се усредсређује на тумачење песничке фигуре мајке, у различитим поетичким модусима заступљене у Бошковићевом и песништву Живорада Недељковића. Посвећује се и видовима фигурације неба, пре свега оног које алудира на култни филм Вима Вендерса *Небо над Берлином*, као заједничком тематско-мотивском и естетском упоришту које повлачи мноштво других мотива, (ауто)поетичких исказа и фигура у поезији генерацијских сродника Ане Ристовић и Драгана Бошковића. Рашчлањава и песничко-филозофски третман феномена старости и као

мотива и као онтолошке категорије, за коју су, сваки на свој естетско-поетски начин, испојили интересовање и Саша Радојчић и Драган Бошковић. Не само одличну обавештеност о предмету проучавања већ и завидну спретност у паралелном рашчитавану дискурзивних и песничких текстова, Милица Ћуковић на прави начин демонстрира у поглављу о тачкама дотицаја песничке филозофије Војислава Карановића и Драгана Бошковића. Овде се и са постструктуралистичког и са естетичког и са иманентно поетичког становишта поступно раскрива смисао поетике измицања, „говора одсутности”, „песме без средишта” и понора између знака и значења као, према Бошковићевом интерпретативном закључку, сржи Карановићеве лирике, али и као Бошковићевог уметничког самоодређења. Карановићеви избрисани трагови другости који се уконачују у *нишџа* као „песничко-онтолошке метафоре” и поетског обрасца, како Милица Ћуковић књижевноисторијски поставља, врхуни у *све* онтолошки уздигнутом у Бошковићевој поезији и мисли о поезији, обележавајући притом „поетичко кретање српског песништва краја двадесетог и првих двеју деценија двадесет првог века”. Поетичко зрачење једног аутора на другог, њихово синхроно обделавање и „весело нихилирање” у простору неухватљивих означитеља – „сенки предмета” (Александар Ристовић), Милица Ћуковић сумира са неприкосновеном недвосмисленостју:

Раст у негативитету, убрзање у континуираном измицању, живљење (од) сопственог негирања, може се представити као кретање од „загрљаја у коме нема никога” поезије Војислава Карановића [...] до додира без прстију и пољупца без усана поезије Драгана Бошковића [...]. *Нишџа* или *све* јесте нарастајућа белина, убрзани процес пражњења, измицање, брисање, дисеминативна кулминација и кровно поетичко обележје стваралаштва ове двојице аутора.

У опсегу компаративног објашњења поетичких поступака и тематско-мотивских сличности и блискости у овој монографији су се с разлогом затекли и ауторски радови кантаутора и песника Ника Кејва и пољског песника Марћина Швјетлицког. Милицу Ћуковић занимају подударности и напоредности у конфигурисању мотива (одлазећег) оца, односно религијског и еротског регистра у песничком обликовању љубави и у атрибуцији њеног иконичног аналога Богородице у креативној мариолошкој концепцији Ника Кејва и Драгана Бошковића. Милица Ћуковић оставља и драгоцен прилог за разумевање пољско-српских песничких веза на примеру поетичког огледања и дозивања пољског песника Марћина Швјетлицког и српског литерате Драгана Бошковића. Њихове корелације препознате су у домену интермедијалности (везе са рок музиком, повратак гласу и певању као идеалу „аудио-поезије”, песничка изведба), у окренутости супкултурним моделима, у постструктурали-

уверени смо, као незаобилазну литературу консултовати многи проучаваоци савремене српске књижевности. Милица Ћуковић је несумњиво овом студијом оправдала велико поверење које су јој пружили чланови наше књижевне заједнице и пружила огледан пример уметности тумачења.

Др Јана М. АЛЕКСИЋ

Виши научни сарадник

Институт за књижевност и уметност, Београд

tiamataleksic@gmail.com

И ПОСЛЕ АРИСТОТЕЛА – АРИСТОТЕЛ!

Никола Миљковић, *Мрвице са Аристотелове џрпезе*, Логос, Београд 2025

Великом хеленском песнику Есхилу приписују се речи да су све његове трагедије само „мрвице са богате Хомерове трпезе”. Алудирајући насловом монографије на Есхилове речи, аутор је, очито, желео нагласити утицај који је Аристотел, тачније његов трактат *О ђесничкој уметности*, као први текст на европском тлу коме можемо придодати придев *књижевнотеоријски*, имао кроз векове.

Монографија *Мрвице са Аристотелове џрпезе* Николе Миљковића, ванредног професора на Филолошком факултету Универзитета у Београду, настала је, како се у предговору наводи, на основу једносестралних предавања из предмета Увод у књижевност. Стога по својој основној намени књига представља својеврсни приручник за овај предмет, док би, с друге стране, књига била веома значајна и као студија у којој се даје *нешто свежији* осврт на књижевнотеоријску проблематику. Структура монографије је асиметрична – највећи део текста представља преглед дешавања на књижевноисторијској и књижевнотеоријској сцени од антике до романтизма, иза чега следи део о версификацији и анализи лирске песме, да би на крају све то пратио Појмовник.

На самом почетку, у Уводу (9–18) и Глави I (19–26) разматрају се прапочеци науке о књижевности од епохе синкретизма (термин А. Веселовског), преко првих филолошких радова, попут кодификовања Хомерових епова за време атинског владара Пизистрата у VI веку пре н. е., па све до места и значаја Александријске школе и Музеја и рада тамошњих библиотекара у оснивању филологије. Овде се такође прави осврт на идеју књижевног канона, као важног циља али и резултата бављења науком о књижевности. Разматрају се порекло и значења битних појмова какви су херменеутика, филологија, књижевно дело итд., разграничава се књижевноуметнички текст од оног који то није, уз тврдњу да један од кључних критеријума при таквом разграничавању јесте естетски

критеријум: „Да би, дакле, неки текст могао да се назове књижевним (уметничким) делом мора задовољавати одређене критеријуме од којих је засигурно најстрожи *естетички*, што из круга књижевно-уметничких текстова одмах елиминише многе претенденте на ту титулу” (14).

У Глави II (27–60) у фокусу је утемељење науке о књижевности у антици, тачније у делима Платона, Аристотела и Хорација, којима су посвећена посебна потпоглавља. Излагање почиње од Платонових дела *Држава* и *Ијон*, у којима се, како показује аутор, актуелизује питање улоге песника у друштву, али и саме теме његовог стваралаштва. Ту се посебна пажња поклања појмовима *мимезиса*, *ејдоса*, *истине*, *мија* о *ијећини* и др., који ће условити настанак првог филозофско-филолошког трактата – Аристотеловог списка *О ђесничкој уметности*.

Окосницу ове главе чине разматрања Аристотеловог списка *О ђесничкој уметности*, који се одређује као дескриптивни, и Хорацијеве *Посланице Пизонима*, о којој се говори као о проскриптивној. Ова дела се детаљно представљају читаоцу и обраћа се пажња на кључне појмове попут *каџарзе*, *анаџорезе*, *хамарџије* итд., који се срећу код Аристотела, али се једнако интересантно тумаче и појмови који су постали крилатице а уводи их Хорације, какви су изрази *ab ovo, ut pictura poesis, deus ex machina* и многи други.

Глава III (61–243) носи поднаслов „Наука о књижевности у средњем веку и новом добу”, значајно је обимнија од претходних, и у њој се прати развој појава, жанрова и идеја кроз средњи век, ренесансу и хуманизам, барок, (нео)класицизам, просветитељство, све до романтизма. Међутим, у оквиру неких од поменутих епоха постоје и мања потпоглавља у којима се разматрају, рецимо, место и улога Словена на књижевној и културној сцени током средњег века, утицај византијске књижевности на обликовање словенских књижевности... Посебно се читаоцу представљају поједина дела у оквиру поменутих праваца, као што је случај са Декартовом *Расправом о методи*, Боалоовом *Песничком уметношћу*, Дидроовим *Парадоксом о људцу* итд., за која је аутор сматрао да заслужују коју реч више, јер су одиграла важну улогу у даљем развоју књижевности на европском тлу.

Ово поглавље је значајно и по томе што се у њему у општи ток излагања укључују и Словени, тј. по терминологији аутора – словенски терен, најављен још у Уводу, а који обухвата историју пет словенских књижевности – руске, пољске, чешке, словачке и украјинске, будући да је студентима тих студијских група овај приручник и намењен.

У оквиру ове целине посебно је значајно и потпоглавље „Реформа руског стиха и учени спор у XVIII веку” (184–187), у којем се расветљава предисторија модерног песништва кроз предочавање спора између руских песника Василија Тредјаковског, Александра Сумарокова и Михаила Ломоносова. Резултат овог плодног спора, пише аутор, биће „изналажење

силабоџионике као мере руског стиха” (186). Али то је, видеће се у делу о метричкој анализи песме, битно и за развој поезије дилем словенског терена.

Након опсежног представљања романтичарског покрета, уз обиље примера из књижевности разних народа, ово поглавље завршава се кратким освртом на Фридриха Шлајермахера и његово, како Н. Миљковић то назива, „затварање херменеутичког круга” (239–244). Та цикличност, показује аутор, огледа се у Шлајермахеровом *учењу о уметности* (*Kunstlehre*), што је, заправо, наставак Аристотелове идеје тумачења (херменеутике). Н. Миљковић то овако представља: „Бављење херменеутиком, сматрао је Шлајермахер, треба посматрати као уметност, али овде није резултат неки конкретни уметнички продукт већ сам процес има карактер уметности, јер правила постоје, али није прописана њихова употреба, то није механички процес. Успех стога зависи од језичког талента и индивидуалног талента сваког човека” (241). На овај начин аутор жели да, у том првом или теоријском делу књиге, затвори круг који је започео са Аристотелом и на тај начин осветли алузију дату у наслову књиге, тј. да покаже колико су Аристотелове идеје биле живе и много векова након што их је филозоф из Стагире изрекао.

Други део књиге, који је смештен у Главу IV (244–297), даје преглед најчешћих стилских фигура и посебно се бави версификацијом и метричком анализом песме. Оваква асиметричност књиге је, вероватно, оправдана самом садржином студијског предмета који прати, а врло могуће и жељом да се на једном месту да најосновнији „алат” за бављење поезијом, будући да је она, у односу на прозу, увек мање заступљена у програмима, а неретко студентима и тежа за разумевање и анализу од, рецимо, романа.

Готово на самом крају књиге аутор је, да би избегао фусноте, осмислио и Појмовник (299–312), у коме се разјашњавају неки стручни термини или догађаји и личности из историје, митологије итд. Ако би фусноте искусном читаоцу неизоставно привлачиле пажњу, појмовником се он и не мора служити, уколико за тиме нема потребу. Премда, треба и то рећи, сам појмовник се може прелистати независно од књиге, јер представља праву мини-енциклопедију. У њему читалац може сазнати понешто о базичним појмовима науке о књижевности, као што је *књижевни јунак* или *свићак*, или о неким жанровима попут *гићирамба* и *ејода*, али може и опширније да се информише о сложенијим културолошким појмовима попут *сармаџизма* у Пољској XVI века, о *Пољско-лићиванској конфедерацији*, *Декабристичком устџанку* итд.

Како то добра научна пракса налаже, а не желећи да остане недоречен, аутор на самом крају даје и кратку библиографију важнијих приручника (313–314) у којима се читалац може детаљније и студиозније информисати о неким питањима која се у књизи разматрају или о онима која се само наговештавају.

Књига *Мрвице са Арисџојџелове џирџезе* драгоцен је допринос науци о књижевности на нашем језику јер се у њој, поред уобичајених имена западне (француске, енглеске, немачке) књижевнотеоријске и књижевнoисторијске мисли (Ернст Роберт Курцијус, Рене Велек, Остин Ворен, Ерих Аuerбах, Тери Иглтон и др.) срећу и имена аутора са словенског терена, попут Александра Веселовског, Михаила Бахтина, Сергеја Аверинцева, Јана Мукаржовског, Зденке Тихе, Ивана Франка и др. Овај укрштај двеју визура даје једну нову оптику за сагледавање основних питања из историје и теорије књижевности на европском тлу.

Иако постављена на чврстим теоријским основама, због есејистичког тона којим је написана, али и стилског богатства, књига се може читати и као роман у којем је главна јунакиња Филологија, а њен се живот прати од рођења, преко различитих животних фаза и стасавања, све до зрелог доба.

Др Лазар П. МИЛЕНТИЈЕВИЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за славистику
milentijeviclazar@ff.uns.ac.rs

О СВЕТУ У ЧОВЕКУ И ЧОВЕКУ У СВЕТУ

Владимир Коларић, *Досџојевски у филмовима Живојина Павловића*, Архив Српске православне цркве, Руски научни институт, Београд 2024

Настављајући са писањем и објављивањем у свом препознатљивом маниру, прозни и драмски писац, теоретичар уметности и културе и преводилац Владимир Коларић тековину српске академске мисли обогатио је за још једно дело; дело које, упркос томе што својом оригиналношћу представља пионирски рад у датој области и незаобилазну литературу за проучавање односа филмске и књижевне уметности, одјек у рецензији тек очекује.

Првобитно написана и објављена као докторска дисертација под називом *Филм и књижевност: Транформација књижевности шекспира Ф. М. Досџојевског у филмовима Живојина Павловића*, одбрањена 2013. године на Факултету драмских уметности Универзитета уметности у Београду, ова књига представља њену незнатно измењену верзију, објављену 2024. године у сарадњи са Архивом Српске православне цркве и Руским научним институтом, под донекле другачијим насловом: *Досџојевски у филмовима Живојина Павловића*. Замисао са којом је написана јесте да се

на опсежан начин изврши исцрпна анализа филмских остварења српског књижевника и редитеља Живојина Павловића, реализована кроз мета-текстуалне и метакултуралне везе са књижевним делом – чини се незаобилазног – Фјодора Михајловича Достојевског. Уметничка дела на којима Коларић темељи своју тврдњу о значајном утицају књижевног текста Достојевског на формирање филмске поетике Живојина Павловића јесу мање познати кратки романи *Двојник* (1846) и *Вечни муж* (1870) руског писца и драмски филмови *Нейријашељ* (1965) и *Дезертиер* (1992) српског редитеља, при чему *Нейријашељ* представља осавремењену адаптацију *Двојника*, а *Дезертиер* такође осавремењену адаптацију *Вечног мужа*.

Према речима самог аутора, фокус ове књиге јесте „опширно и детаљно, до сада неспроведено истраживање” дела домаћег редитеља, чија се вредност постављањем у контекст актуелних и теоријски изазовних проблема односа филма и књижевности и филмске адаптације књижевне грађе непрестано испитује и доказује. Подробним прегледањем постојећих истраживања и затеченог појмовног оквира из области метајезика науке, филмске и књижевне теорије у ужем смислу, семиотичког метода и анализе текста, аутор нуди оригиналну синтезу досадашњих истраживања на дату тему, не водећи је на пуко рециклирање постојећих знања. Један од начина на који приказ своје визије чува од монотоније јесте не само позивање на имена најважнијих ауторитета филмске и књижевне теорије и њихова учења већ и успостављање непрекидне комуникације међу њима, константно их непосредно супротстављајући једне другима. Будући да се, између осталог, разматрају и питања поетике, наратологије, семантичких, синтаксичких и прагматичких аспеката односа текстова Павловића и Достојевског, неизбежна постају имена како чланова Тарту-московске школе семиотике, представника руског формализма, тако и других теоретичара књижевности и филма значајних за одабрану тему. Нека од најактивнијих имена у тој комуникацији јесу: Јуриј Лотман, Ричото Канудо, Рудолф Арнхајм, Александар Астрик, Роман Ингарден, Роман Јакобсон, Ноам Чомски, Виктор Шкловски, Јуриј Тињанов, Михаил Бахтин и др. Своје саговорнике-супарнике они проналазе у Живојину Павловићу и Ф. М. Достојевском, који својим уметничким поступцима испитују границе њихових теорија.

Иако је рад Владимира Коларића дубоко студиозан, у њему је успешно сачувана одређена разиграност, виталност, која се увиђа у начину на који се рад поиграва комплексношћу теме, непрестано се крећући на граници између научног, метанаучног и филозофског, али ни у једном моменту не угрожавајући своју прагматичност. Велики део заслуга поводом сарадљивости и слободе која је остављена интерпретацији дугује се самом предмету проучавања – а то је уметност; конкретније, то су – књижевност и филм. Жеља аутора јесте да се анализе које га чине схвате као „мишљење 'са филмом', о филму самом и уметности, али потенци-

јално и о свему ономе о чему се уопште може мислити, филмом или на било који други начин, макар то било и мишљење само” (316).

Како би дошао до одговора на питања да ли се и где у филмском опусу Живојина Павловића може директно препознати инспирисаност књижевним делом Ф. М. Достојевског и како се то осликава у филму, Коларић се претходно мора позабавити вишедеценијском проблематиком односа филмске адаптације и књижевног дела и помирити ове две уметности. Помирење ових двеју уметности не састоји се у величању једне а ружењу друге, већ у увиђању потенцијала њихових изражајних могућности које се, управо као такве, другачије, нуде уметнику. Стога ће филм ствари увек боље *показати*, али ће их књига увек боље *исказати*; „Роман је прича која се организује у свет, филм је свет који се организује у причу” (Кристијан Мез, *Оледи о значењу филма II*, Београд 1978). Ниједно не ужива преимућство у односу на оно друго. На истом трагу је био и Живојин Павловић када је рекао да се књижевност везује за способност приказивања *Свејџа у Човеку*, а филм за приказивање *Човека у Свејџу*.

Нека од питања која аутор покрива, позивајући се на најважније теоретичаре из ових области, јесу: оспоравање вредности филмске адаптације (наспрам књижевног дела које се адаптира); каква је улога књижевности у самом развоју и формирању филма, односно како су књижевност и драма помогли филму у проналажењу „сопствених наративних и реторичких стратегија” (92); утицај романа на развој филмског сикеа; да ли филм адаптацијом књижевног дела врши „апропријацију” примарног текста; проблем слике у филму наспрам књижевности, односно могућност употребе реторичких тропа и фигура унутар изражајних средстава филма и сл. Свакако, питање које представља окосницу читавог рада јесте: да ли, колико и на који начин на поетику једне одређене уметности или њеног појединачног остварења дејствује друга уметност или њено појединачно остварење, као и колико је могуће то дејство појмовно одредити; све ово директно се тиче утицаја Ф. М. Достојевског на дело Живојина Павловића.

У сегменту који носи наслов „Трансформација књижевног текста Достојевског у филмовима Живојина Павловића” Коларић на целовит и интермедијалан начин износи своју хипотезу о значајном утицају књижевног текста једног на формирање филмске поетике другог уметника; о обликовном и спознајном потенцијалу Павловићевих филмских адаптација књижевног дела Достојевског, као и могућем међусобном обликовном утицају уметничких текстова различитих система и могућности његовог појмовног утврђивања. Павловић је, од укупно тринаест целовечерњих играних филмова које је режирао, чак девет снимео на основу књижевних дела. Адаптирао је дела домаћих и страних писаца – било да су у питању романи, приповетке или драме – из различитих књижевних и историјских епоха, као и своја сопствена. Међутим, примећује се да

међу свим књижевним ауторима које је Павловић адаптирао – или желео да адаптира – Ф. М. Достојевски заузима посебно место. Овакав закључак аутор не изводи само на основу чињеница из биографије већ пре свега из анализе и тумачења Павловићеве поетике и уметничког текста, наравно са фокусом на филмовима *Непријатељ* и *Дезертер*:

Сама вишеструкост посезања за књижевним текстом Достојевског у разним видовима и разним периодима Павловићевог стваралаштва, уз често позивање на Достојевског у Павловићевим нефикционалним прозним текстовима, довољно говори о изузетном значају књижевног дела великог руског писца за формирање и развој како књижевне тако и филмске поетике Живојина Павловића (224).

Као неке од главних тачака сусрета поетике Живојина Павловића и поетике Ф. М. Достојевског, Коларић одређује: тежњу ка целовитости, која код Достојевског своје упориште све чвршће налази у хришћанству, док код Павловића остаје ствар уметничке интуиције и уметничког искуства; тежњу ка суштини, оном „једино битном”, коју ће Достојевски препознати као Христа, а Павловић као дужност која уметника усмерава ка потрази за истином; нагласак на личности; велики значај уметности као производа стваралаштва; нераскидање везе између етике и естетике итд.

Религијски и хришћански аспект дела Ф. М. Достојевског није био непознат ни Живојину Павловићу. Напротив, он је најзрелији период свог живота и стваралаштва провео рвајући се управо са тим слојем пишчеве поетике. Читајући *Браћу Карамазове*, Павловић не крије своје неслагање са писцем, забележивши:

Уплашен сам и зачуђен идејом Достојевског: треба по цену одрицања љубити ближњег свог. По цену бола и мука. Зашто? [...] Не, не могу да разумем: како љубити ближњег, а ето, никог не познајеш, нити видиш, нити чујеш. А опет: чујеш, и видиш, и можеш да осећаш, а не осећаш ништа, само заглушујући мук у себи и ван себе. Каже: човек је грешан и због тога мора волети друге и жртвовати им се ради искупљења. Смешно. Безазлена и готово малоумна хипотеза (240).

Упркос томе што се није слагао са хришћанском природом стваралаштва, Павловић не само да не укида веру као битно искуство људског постојања већ је никада не одбацује као нешто презрено. Напротив, он веру, исто као и уметност, види као производ људског стваралаштва у трагању за истином, за којом је, на крају крајева, и сам трагао у свом стваралачком маниру. Коларић констатује да, иако никада није усвојио хришћанску природу стваралаштва и мисли Достојевског, Живојин Павловић баш у његовом делу проналази најприближнију аналогију сопственој слици света.

Својом књигом *Достојевски у филмовима Живојина Павловића* Владимир Коларић жели да допринесе филмској и књижевној теорији тако што на веома систематичан али ништа мање ефектан начин остварује синтезу досадашњих истраживања на тему односа филмске и књижевне уметности и продубљује проблематику филмске адаптације на примеру књижевног опуса руског писца Ф. М. Достојевског и једног од најзначајнијих српских редитеља, Живојина Павловића. Аутор себи за циљ поставља да на комплетнији, интермедијални начин пружи увид у потенцијал трансмедијалног трансформисања дела Ф. М. Достојевског унутар опуса Живојина Павловића, у чему свакако – мало је рећи – успева.

Софија С. РАКОЧЕВИЋ

Универзитет у Новом Саду

Филозофски факултет

Одсек за компаративну књижевност

Мастер студије

sofija.rakocevic001@gmail.com

ВРЕЛО И БУКАГИЈЕ

Ђорђе Д. Перић, *Огледи из историје српског позоришта*, Српско народно позориште, Нови Сад 2024

I

У предговору Иване Илић Киш, „Огледи из историје српског позоришта” Ђорђа Д. Перића”, лапидарно је проблематизован, може се рећи, један општи парадокс, чија је природа, у основи, донекле „имаго-лошка” – наиме, у предговору је дато мишљење о томе како је мало „оних који домашују врлину књижевног историчара Ђорђа Д. Перића, чији радови не досежу до ширег круга научне и стручне јавности” (8). Ако би се о томе размишљало, рецимо, у правцу онога што је речено у *Семисфери* Јурија Лотмана, могло би се рећи: можда је, у случају недовољног ауторског досезања, реч о извесном непоклапању које постоји у оквиру *система кодова* који нас подсећају, индиректно, на фигуре *имплицитној* аутора и *имплицитној* читаоца и на њихово могуће неподударање, неслагање као узрок „непопуларности” или маргинализованости дела; дакле, према Лотману, „текст тежи да аудиторијум прилагоди себи, да му наметне свој систем кодова, аудиторијум му одговара истом мером. Текст као да у себе укључује представу ’свог’ идеалног аудиторијума, аудиторијум – ’свог’ текста”.¹

¹ Јуриј М. Лотман, *Семисфера*, прев. Веселка Сантини, Светови, Нови Сад 2004, 96.

У овом случају, одговор на питање „досежуће” комуникације дела и публике могао би се потражити у радовима *Олега из историје српској ђозорицији*: наиме, доста је критичких и исправних закључака дато у текстовима *Олега*, као што су „Увод у заборављену позоришну тему или осврт на термин Лазе Костића ’народно глумовање’” или „’Орација Рождества Христова’, вертепска игра из XVIII века”, који се односе на (ужу, стручну) проблематичност реципијентског лењивог односа према грађи, литератури и наслеђу – у првом огледу, на пример, писано је између осталог о скупу „Фолклорни театар у балканским и подунавским земљама”, који је одржан осамдесетих година прошлог века; занимљиво је да је на њему, поред „домаћег” термина *народно глумовање*, терминолошки превагнула друга Лазина синтагма: *théâtre folklore* (*фолклорни театар*); понајвише, интересно је Перићево запажање да „расправљало се под тим насловом углавном са становишта позоришне теорије, а није наведен ниједан пример из српске народне баштине [...] То нам говори и о неспособности позоришних теоретичара који слабо или никако не познају сопствену фолклорну баштину” (16). Попут тога, оглед „’Орација Рождества Христова’, вертепска игра из XVIII века”, први пут објављен 2010. године, добар је пример када је реч о мапирању тема-запећака у контексту савремене театрологије: Перић подсећа (или упозорава) да је вертеп „као културно-историјско добро потпуно заборављен; од 1945. године до данас није прештампан ниједан текст вертепа, није спремљена ни одиграна ниједна луткарска или позоришно огледна представа, није написан ниједан текст ни историјско-театарске, ни информативне природе” (88).

Извесна „самосвест” *Олега из историје српској ђозорицији* Ђорђа Д. Перића, зато, пре него на „шуму” у комуникацији између *система кодова* или између дела и читаоца, почива на ауторовом активном препознавању (и истицању!) летаргије која је присутна у читалачком колективу; та летаргија могла би представљати прећутни споразум између аутора и „аудиторијума” и одатле, из такве атмосфере, рекло би се, настају „заборављене теме”, својеврсне „букагије” које *Олеги из историје српској ђозорицији* и њихова истраживачка драгоценост „вуку” за собом.

II

Постоји извесна доза „белетристичке примамљивости” у *Оледима из историје српској ђозорицији*, књизи огледа-есеја у три поглавља, у којој је сабрано тринаест текстова Ђорђа Д. Перића (1947), књижевног историчара, есејисте, биографа и етнотекстолога. Таква врста „приповедне примамљивости” у Перићевим радовима природна је јер „историчар-приповедач” има за полазиште разумевање „укуса колективног

стварања”.² Зато је, на пример, кроз сва три поглавља³ *Огледа из историје српског позоришта* („Увод”, „Школско позориште у време барока” и „Огледи из класицизма и предромантизма”) могуће успоставити асоцијативну паралелу са сегментом почетног поглавља у документарно-уметничкој прози *Мемоари сликара*: ту је иницијално стваралачко *sobria ebrietas* младог Паје Јовановића – тада тек будућег сликара – објашњено сублимираном надахнутошћу српским *ејџосом*, тачније, живом снагом српског народа да *ејџос*, као уметничко-духовну потку и нормативну вредност, негује. У том смислу, принцип *нејовања* (огрнут, у случају *Огледа* мање романтизованим и не сасвим дословно схваћеним *ејџосом*, који више упућује на „хроничарску” врсту колективне свести о свом идентитетском коду) у Перићевим текстовима значи и поставити истраживачки темељ у препознавање и, рецимо, ревалоризацију колективног реаговања на перформативни синкретизам (звук, плес, риму) и њено значење у XVIII и XIX веку и утолико су три огледа, одређена да чине „Увод”, пригоднија и више „програмска”. Тако, огледи „Увод у заборављену позоришну тему или осврт на термин Лазе Костића ’народно глумовање’” и „Народно глумовање: Доситејево сећање на једну песму – игру из детињства” доследно разматрају позориште које за основу има „чисти ’народни, самоникли’, из душе народне, прави ’folklore’” (14), који је, у првом огледу, контекстуализован занимљивим и етнолошки драгоценим чланцима Василија Кондића из Приједора („Неколико од народних игара у Босни”, *Јавор*, 1890) о зимским сеоским народним играма

² Видети: Видо Латковић, *Народна књижевност I*, Научна књига, Београд 1967, 8.

³ „Увод” садржи три огледа: „Увод у заборављену позоришну тему или осврт на термин Лазе Костића ’народно глумовање’”, „Сценски елементи у народној игри ’Војвода’ феудалног доба” и „Народно глумовање: Доситејево сећање на једну песму – игру из детињства”. У поглављу „Школско позориште у време барока” дато је шест огледа: „Увод у почетак српског бароког црквено-школског театра: Позоришни дијалог, најстарији сценски облик црквено-школских игара у XVIII веку”, „Плач мајке цара Уроша”, најстарија српска позоришна песма”, „Орације Рождества Христова”, вертепска школска игра из XVIII века”, „Вертепска песма Јована Рајића ’Пјесна на Рождество Христово’”, „Умовеніе ногъ” – Тумачење једног места из ’Живота и прикљученија’ Доситеја Обрадовића”, „Воскрес Исус от Гроба, радост возсија”, О писцу, казивачу и записивачу ускршње игре ’Христов гроб’” (1820, поводом 200-годишњице). У „Огледима из класицизма и предромантизма” реч је о четири огледа: „Књижевни лик византијског војводе Велизарија у историји српске књижевности” I и II, „Нерод” – загонетна прича из Вуковог ’Рјечника’: Латинска анегдота о Пори и њеном засуђеном оцу Кимону, у обради једночинке А. Коцебуа ’Алписка колиба’, и иста тема у ликовној, писаној и усменој књижевности”, „Неколико певаних песама из Стеријиних прозних и позоришних дела” и „Популарна балада ’Млада Јелка љуби Јанка’ као почетни извор стварања некад слављене а данас заборављене трагедије Матије Бана ’Српске цвети’”; већина огледа претходно је објављивана у часописима попут *Зборника Машице српске за сценске уметности и музику*, *Гласника српске православне цркве*, *Дометта*, *Брајтсјива* – о томе је опширније писано у предговору *Огледа из историје српског позоришта*.

попут *Хаџија, Занаџа, Чирјака, Тамбура* и Марка Т. Перовића (*Глас Црногорца*, 1891), о јовањданским играма *Бер-ђидије, Игре с врайишлом, Бабе и дједа* и друге, што је за резултат имало објављивање рада Лазе Костића „Народно глумовање” у *Гласнику Земаљској музеја у Босни и Херцеговини* 1893. године, где се настојало испитати како функционише „театрална жица у народном животу” (15), уз потцртавање опозитног односа између фолклора и театра. Тако рећи „органи” корени народног упијања „мелоса” уочљиви су и у писму Доситеја Обрадовића Софији Теодоровић из 1806. године, где је у центар разматрања постављена песма која је касније забележена у петој књизи *Српских народних њесам* Вука Карацића („Што бих дала за момка?”), као и у књизи *Južno-slovjenske narodne popievke III* етномузиколога и мелографа Фрање Ксавера Кухача из 1880. године („Što bi dala za momka?”): у питању је, како наводи Перић (према Кухачу), *шаљива зајонетика* или „вабилка за брак” (44), у Црној Гори игра, а у Срему и Бачкој поскочица, о чему сведоче варијанте наведене у огледу „Доситејево сећање на једну песму – игру из детињства”. Осим детаљног описа игара и песама датог у *Олгедима*, (етно)музиколошка посланица која прати, када је реч о „Уводу”, како оглед о песми забележеној у писму Доситеја Обрадовића Софији Теодоровић, тако и оглед „Сценски елементи у народној игри ’Војвода’ феудалног доба”, односи се на приложене нотне записе: оглед о песми „Што бих дала за момка?” прати нотни запис из *Južno-slovjenskih narodnih popievki III* Фрање Ксавера Кухача у Г-дуру, док је у раду о народној игри *Војвода* дато више варијанти нотних записа (са Косова и из Црне Горе), због одјека у употреби речи *роменча*, која је присутна најпре у преводу *Александрице* на српскословенски језик (XIV век), затим у тестаменту Јелене Лазаревић Балшић из 1442. године, као и у народном песништву (примери су забележени у приморским крајевима Црне Горе захваљујући Миодрагу Васиљевићу, мелографу који је 1965. године објавио *Народне мелодије Црне Горе*), али и у играма са Косова (*Војвода*), о чему су писале сестре Љубица и Даница Јанковић (касније и архитекта Иван Здравковић) након посета Горњем Неродимљу 1934. и 1935. године – о сличним обичајима са подручја Сталаћа, наводи даље Перић, пише и Данило Катић; такође, улажење у траг одјеку употребе *роменче* прати и занимљива и проницљива анализа припева игре *Војвода* (*Елирјо!, Леро!, Лерјо!*). У сваком случају, рекло би се да, поред осталог, читајући *Олгеде*, реципијент који има слуха и поседује макар и саме основе музичког образовања, уз подсећање на правила тактирања и интонирања, може самостално „реконструисати” старе народне мелодије на лицу места, из своје столице.

На једном месту Хејден Вајт у својој *Метамисторији*, у контексту формалне усклађености приповедног процеса, пише о току „зрења” историјског приказа: он је, према Вајту, удвостручен, посреднички; он

настаје тако што његово кретање подразумева лук између хронике и приче, где елементи догађаја бивају подређени значењској хијерархији као правилу приче⁴ и може се рећи да је то случај са готово свим огледима у поглављу „Школско позориште у време барока” у *Огледима из историје српског позоришта*: на пример, када је реч о огледу „Увод у почетак српског барокног црквено-школског театра”, праћење трага најстаријег позоришног дијалога из прве половине XVIII века – који је одомаћен у српској култури захваљујући Максиму Суворову и „наставницима Карловачке богословије, на челу са Емануилом Козачинским” (55–56) – подразумева композитора Корнелија Станковића као „централног јунака”, који је од карловачких појаца у XIX веку записао не-литургијску песму „Ој ти ђаче учени”, која је затим објављена у *Србским народним песмама* 1859. године; у контексту позоришног дијалога „Ој ти ђаче учени”, поред нотних записа и анализе текста, драгоцено је и „гранање путање” бележења дијалога, прецизније, спомињање *Зборника учишћеља Аврама Максимовића* (1770) из Парабућа, односно Раткова (55), историје књижевности Михајла Возњака, али и *Сињихослова* (1717) крушедолског архимандрита и „епископа печујско-мохачко-сечујског” (56) Никанора Милентијевића, као својеврсне дијалошко-позоришне „претходнице”, као и три интересантна позоришна дијалога Гаврила Стефановића Венцловића. Сличан поступак присутан је у огледу „Плач мајке цара Уроша’, најстарија српска позоришна драма”, где својеврсни „јунаци” постају Емануил Козачински са својом школском драмом *Трагедо-комедија* из 1736. године и Јован Рајић са својом прерадом *Трагедија, сирјеч ђекалнаја ђовјесѝ о смерѝи ђоследњаѝо царѝа сербскаѝо Уроша Пѝаѝаѝо и о ѝагениѝи сербскаѝо царсѝѝа* из 1789. године, у оквиру чега су индикативне две песме намењене ђачком певању, „Преславна Србије” (у Рајићевој варијанти под насловом „Прискорбна горлице”) и „Ти создавиј око” (присутна и у *Трагедокомедији* и у Рајићевој преради, занимљиво је да представља „лирски излив најдубљег бола једне мајке над мртвим телом свога јединца, изражен у облику плача” (63)). О њеној путањи приповеда се тако да се вероватно од 1736. године „певошила и изван драмских оквира” (63), па се бележила и у грађанским песмарицама у XIX веку: Перић наводи *Зайисну књижицу* из 1813. године, где је песма забележена под насловом „Сетованије императрице Стефана Душана за сином јеја Урошем”, затим и *Сербски народни лисѝ* из 1837. године и песмарицу Арсенија Ћирића из 1846. године, а 1863. године у другој књизи *Српских народних ѝесама* Корнелија Станковића, песма „Ти создавиј око” и њена мелодија објављене су према певању шабачког владике Гаврила Поповића, који је песму „од своје мајке слушао” (65). У „вертепске огледе” могуће је убројати два текста, „Орације Рождества Христова’

⁴ Видети: Хејден Вајт, *Меѝаисѝорија*, прев. Ратко Радуновић, ЦИД, Подгорица 2011, 20.

вертепска школска игра из XVIII века” и „Вертепска песма Јована Рајића ’Пјесн на Рождество Христово’”. Поред сачуваног (и на крају огледа приложеног) рукописа вертепске школске драме *Орације Рождесѣва Христѣова* непознатог писца, која садржи шест вертепских песама (од тога две литургијске и четири нелитургијске) (в. 70) и која је подробно објашњена,⁵ детаљно и хронолошки разматра се и помен „орација” и вертепа и то у Београдско-карловачкој митрополији 1726–1730, 1731–1737, као и 1749–1768. године, у време карловачког митрополита Павла Ненадовића. Такође, успостављена је разлика између вертепа (сценско дело, али и „макета пећине Христовог рођења” (81)), „орације” (пригодних говора) и вертепске песме која се пева. Осим тога, у огледу је дата компаративна – и иновативна – анализа *Бајтуринској верѣи* и *Орација Рождесѣва Христѣова*, што у извесном смислу представља надовезивање на истраживања Мираша Кићовића о везама српског и украјинског вертепа. Ипак, други вертепски тематизован оглед, чије је полазиште 24. број часописа *Невен*, који је штампан у време Божића 1885. године, реконструише књижевноисторијску позадину песме *Пјесн на Рождесѣво Христѣово* Јована Рајића: њен контекст је разуђен, иако оригинални рукопис песме није сачуван – штампани примерци сежу до 1790. године и примерка књиге „Пјесни различна на господскија празници”, који је припадао Рајићевом ученику, митрополиту Стевану Стратимировићу, а као релевантне спомињу се и песмарице Јована Пајића (1820) и Павла Панајотовића (1830). Захваљујући Банаћанину Давиду Рајићу (који је у XIX веку божићне песме, па и ову, популаризовао међу препарандима), Корнелију Станковићу, Јовану К. Борјановићу, који је песму према „старинском српском напеву покојнога Димитрија Поповића, пароха и катихете у Сомбору” (109) записао, песма је била бележена и у катавасијама (1877, 1879, 1898), а вредни помена су и мелографски записи сомборског катихете Ненада Барачког из 1926. године, као и Косте П. Манојловића из 1928. године. Занимљиво је, такође, напоменути да својеврсни „интертекстуални окидач” постоји и у огледу о заборављеној (пред)васкршњој свечаности *Умовеније ноћ* – реч је, дакле, о црквеном приказу које је изведено 1758. године у Саборној цркви у Сремским Карловцима, приликом рукоположења Доситеја Обрадовића за ђакона и као такво оно је описано у његовој аутобиографији *Живот и ѝрикљученија*; у огледу је на интересантан начин исприповедано и указано на јеванђелско и црквену традицију „умивања ногу”, а Ђорђе Д. Перић открива да су о *Умовенију ноћ* писали Светозар Радојчић у *Узорима и делима сѣнах срѣских умейника*, „заборављени српски литургичар и јеромонах хаѣ Теофил Стефановић” (114) у свом *Обредословљу*, Лазар Мирковић у својој *Хеор-*

⁵ У питању су тропар „Рождество Твоје Христе Боже наш”, кондак „Дјева днес пресушчественаго раждајет” и песме „Слава во вишних Богу”, „Шедше три(ј)е цари”, „Бог и Господ”, „Витја детја мало(ј)е” (70).

школојији или литургијском развијку и бојослужењу ђразника ђправо-славне источног цркве, као и Димитрије Руварац у „Српским старинама” (Глас истине), који прилаже уз то и документ „Ко умовенији ногам, случившија имже надлежалое”, а Перић га објављује у целисти и на основу тога врши драгоцену хронолошко датирање извођења *Умовенија ној* током XVIII века – индикативне године у том смислу су 1745, 1746, 1747 и 1750. (Пакрац); 1752, 1758, 1766. (Сремски Карловци); 1753. (Пешта–Будим) и 1785. (манастир Св. Петке, Фенек). Пажња је скренута и на српске текстове *Умовенија ној*, у оквиру чега је од значаја текст осјечког проте Лазара Богдановића „Чин прања ногу” (*Просвјета*, 1895), због описа сценских радњи и драмске окоснице дела (121). Побожна позоришна игра *Христов ђроб*, о којој је реч у последњем огледу „Воскрес Исус от гроба, радост возсија” у поглављу „Школско позориште у време барока”, доноси својеврсну „субверзивност”: пишући о тексту Александра Сандића из 1874. године, објављеном у листу *Позоришће* под насловом „Христов гроб”, Перић се оријентише ка чињеници да текст представља записано сећање старог учитеља Василија Бајића о тој побожној позоришној игри и њеној завршној „Ускршњој песми” – важна корективна улога Ђорђа Д. Перића састоји се у анализи самог Бајићевог казивања и кориговања података који су дати: уместо 1802, претпоставља се да се извођење позоришне игре *Христов ђроб* догодило 1820. године, а када је реч о састављачу позоришне игре – према речима Василија Бајића, то би био Јеврем Секулић, „доктор филозофије, тадашњи адвокат у Земуну” (137) – Перић упућује на интересантан податак: пре би могло бити речи о Григорију Секулићу, засад мало познатом лекару и патрону новосадске гимназије, а необјављен нотни запис песме *Воскрес Исус ојђ ђроба*, чији је Григорије Секулић састављач, Ђорђе Д. Перић прилаже у огледу.

III

Од седамнаестовековних дела *Heroum epistola* и *Velisarius* Јакоба Бидермана, осамнаестовековног романа *Belisaire* Жана Франсоа Мармонтела и бакрореза Ибера Бургоња д’Анвил Гравола, преко Јулинчевог превода Мармонтеловог романа из 1776. године, до „велизарских” белешки и коментара Гаврила Стефановића Венцловића, Јована Рајића, Алексија Везилића из XVIII века, Атанасија Стојковића, Доситеја Обрадовића, Лукијана Мушицког, Јована Стерије Поповића, Стевана Сремца из XIX века, лако је уочити оновремену популарност историјског лика Велизара, византијског војсковође из времена владавине цара Јустинијана. Уз осврте на мотивске обраде војсковође Велизара у сликарству (нпр. *Велизар ђроси* Ж. Л. Давида или *Велизар ђрима милосјињу* Ф. А. Винсента) и музици (*Елђиђија* Георга Фридриха Хендла или *Belisire* Ф. А. Филидора), у „дводелном” огледу „Књижевни лик византијског војводе Велизарија у историји српске књижевности” I и II, нарочита истражи-

вачка пажња Ђорђа Д. Перића усмерена је на обраде историјског лика војводе Велизара у српској књижевности из друге половине XVIII века: то су позоришни (класични!) дијалог војсковође Велизара и Среће (Фортуне) *Бежи срећо*, уз који је приложен и нотни запис Јосифа Шлезингера из 1828. године – важно је напоменути да овај позоришни дијалог, према Перићу, представља почетак „класичног српског театра” (157). Затим, реч је и о присуству *Велизаријеве пјесме* (одвојене од *класичног позоришног дијалога*) у делу *Крајњое написание о сѣокојној жизни Алексија Везилића* из 1788. године и *К Надежди* Михаила Витковића из 1818. године, као и о школској драми *Велизариј* Марка Јелисејића, која је први пут изведена у Великом Бечкереку око 1799. године и о којој први пут пише др Јован Ђорђевић, на основу разговора са Аркадијем Пејићем, ђаком Марка Јелисејића, у Темишвару, 1863. године; а неколико година пре тога, 1852. године, у Вуковом *Рјечнику* објављена је лексикографска ставка *нерод*, контекстуализована причом-загонетком која има упориште у латинској анегдоти о Кимону и Пори и која представља „мотивску подлогу” за оглед „Нерод” – загонетна прича из Вуковог „Рјечника”. Поред Јована Рајића, Вука Врчевића, Љубе Ковачевића, Васа Кондића, Стојана Новаковића, Тома Маретића (етнографа, историчара, приповедача који су се бавили овом причом), реч је и о делима попут *Accera philologia* (1637) Петра Лауемберга, на основу ког је анегдота о Пори и Кимону популаризована у време барока (180). Ђорђе Д. Перић, такође, прилаже препричан садржај „Алписке колибе” (прозне Коцебуове обраде грчко-латинске анегдоте), објављене у *Забавнику* 1819. године – на сличан начин (путем песмарица) „популаризовале” су се, односно настајале су „живе” и „угашене” песме, попут „Дична звездо, јарко сунце” или „Слатка туго срца мога” Јована Стерије Поповића: у огледу „Неколико певаних песама из Стеријиних прозних и позоришних дела” нарочита пажња посвећена је „живим” песмама Стеријиним, као што су „Милевина песма” из „жалосног позорја” *Невиносћ или Свейислав и Милева* из 1827. године или „Сакри бледе твоје зраке” из романа *Бој на Косову или Милан Тојица и Зораица* из 1828. године – уз обе песме приложени су нотни записи (уз „Милевину песму” дат је нотни запис Петра Крстића, а варијанте нотних записа песме „Сакри бледе твоје зраке” приложене су из *Južno-slovenskih narodnih popevki I*, Фрање Ксавера Кухача из 1878. године). О балади „Млада Јелка љуби Јанка” од шеснаест строфа, која је „првобитно написана да се пева у позоришним трагедијама М. Бана [...] ’Милијенко и Добрила’ (1850) и ’Смрт кнеза Добросави’ (1851)” (193) реч је у тринаестом тексту у *Олгедима из историје српског позоришта* – кратка (али коригујуће-драгоцена) анализа прати хронологију извођења двеју трагедија и баладе „Јанко и Јелка” Матије Бана током XIX века: Перић бележи како се прво извођење одиграло 1866. у Новом Саду, 1869. и 1874. у Београду (наводи се да је у оба случаја музику компоновао Аксен-

тије Максимовић, капелник Српског народног позоришта), а извођење баладе „Млада Јелка”, коју је компоновао Даворин Јенко, догодило се у Београду 1897. године.

IV

Проучавање самониклог *народној љумовања*, игара са певањем и њихових одјека у народној поезији, почетака српског барокног црквено-школског театра, старих облика позоришних дијалога, као и, на пример, грађанских песмарица у којима су бележене песме повезане са драмским делима и њиховим извођењима, у најширем смислу подсећа и на време када су „народни забављачи изводили своје вештине [...] а народ их је гледао уживајући”.⁶ Спровођење темељног, „разговорног”, у неку руку и интердисциплинарног осврта на културно српско „врело”, наводи нас да закључимо да су *Оледи из историје српској позоришња*, поред осталог, драгоцен и прегледно дело-синтеза, резултат пажљивог и квалитетног књижевноисторијског, херменеутичког, рекло би се и етнолошког истраживања; зато, реципијент је позван да неправедне „букагије недосезања” до публике својом читалачком пажњом, усмереном ка *Олегима из историје српској позоришња* Ђорђа Д. Перића, отклони.

Мсп Симонида С. ЛОНЧАР
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
Докторске студије
simonida.loncar26@gmail.com

РЕСТАУРАЦИЈА КРАДЕНОГ СЕЋАЊА

Владимир Вујовић, *Разговори с Вјештицом*, Суматра издаваштво, Шабац 2025

Владимир Вујовић је афирмацију на домаћој књижевној сцени завредео још 2017. године, када је својим књижевним првенцем *Silencio* (који је објављен као Прва књига Матице српске) привукао пажњу критичара и ушао у ужи избор за НИН-ову награду. Након приче измаштане на темељу биографског догађаја из живота чувеног америчког шахисте Бобија Фишера, објављује и роман *Сјалавивање Дошуа дрвеша* (Суматра издаваштво, 2021), као и више кратких прича у различитим часописима.

⁶ Милена Кулић, *Позоришне приче: од средњег века до дубровачке драме*, Банатски културни центар, Ново Милошево 2023, 12.

Разговори с Вјештицом тако могу бити схваћени као храбрији искорак у поље биографске фикције с том разликом што у односу на Вујовићев првенац, у коме се радња гради ослоњена на историјске личности и догађаје, овде је реч о псеудофактографији. *Разговори с Вјештицом* замишљени су као четврти, завршни део фиктивног серијала у којем новинар Адам Вјештица приређује и објављује своје током година вођене интервјуе са реномираним домаћим уметницима. Предговор књиге, писан из пера поменутог Вјештице, тако је у служби уверавања у легитимност и истинитост изложене животне и уметничке приче. Вјештица као своје раније саговорнике, чији су интервјуи већ сабрани и приређени у ранијим деловима поменутог серијала, наводи Драгоша Калајића, Милића од Мачве и Даду Ђурића, чиме позиционира свог садашњег саговорника Вида Латиновића у ранг врских сликара друге половине двадесетог века, пореклом са наших простора. Прикупљени материјал (датиран и референциран административном прецизношћу) обухвата десет засебних разговора, вођених у распону од 1980. до 2019. године, што чини временски интервал од безмало четрдесет година континуираног бележења и праћења тока уметничког и животног развоја Вида Латиновића. Упоредо са личним уметничким развојем, приметан је и друштвени и технолошки развој сагледан кроз напредак и промену доминантних медија кроз које су разговори вођени и бележени. Док први фиктивни интервју бива објављен у недељнику *Гласови*, октобра 1980, последњи разговор (из августа 2019. године) снимљен је у форми подкаста и окачен на YouTube канал *Vesticija Posla*, у чијем насловљавању препознајемо благо интонирану ироничност аутора према наметнутој флексибилности новинарске професије услед технолошке експанзије. Као извори прикупљеног материјала наводе се, наравно, и новине, телевизијске и радио емисије, документарни филм о уметнику и монографија Вида Латиновића. Јасно је да је читава структура књиге (укључујући лажни Предговор и Поговор) у функцији давања алибија животу књижевног јунака и његовим постигнућима, односно омеђавања и стварања чврсте грађе која би сведочила о његовом животу. Парадоксално, у структуралистичкој форми дела и мотиву таквог грађења садржај њиховог разговора тиче се доминантно сећања, које се опире калупљењу и референцама. Интервјуисани уметник, градећи своје одговоре, испољава жељу да посложи и разјасни сенке недостајуће прошлости, настале услед нерешених породичних питања везаних за његово најраније детињство.

Недостајућа фигура родитеља, нејасно осећање како је и када доспео у врлети Црне Горе (када је тадашње топонимско одредиште његових родитеља било стотинама километара далеко), питања су која окупирају уметника и након више деценија. Латиновићева личност тако је умногосте заснована на овим идентитетским пукотинама узрокованим дис-

континуитетом сећања најранијег детињства. Некаку породичну историју пуну празнина, нејасноћа, замагљености и противречности успео сам током година некако да саставим из парчића ископаних и скупљених с муком и осећајем да се са сваким новим сазнањем открива још једна пукотина, тамна и злокобна. Својим ретроспективним карактером ови разговори подсећају на мемоарски жанр у којем Вид покушава разложити болне животне чворове, наћи тачке ослонаца и идентитетска упоришта, односно, по његовим речима, закрпити рупу која стоји на самом извору његовог постојања. Ако бисмо сумирали раније наведену књижевну карактеризацију главног лика, били бисмо уверени да нам је овај човек однекуд познат, да смо га негде видели или смо о њему читали. Узмемо ли у обзир његову сликарску професију, идентитетско беспуђе и однекуд познато презиме, били бисмо на трагу никог другог до Мирослава Крлеже. Иако су сличности међу Латиновићима очигледне и свакако намерне, Вујовић у развијању лика свог уметника полази другом путањом, ослањајући се на религијску тематику коју Крлежа маркира (али која не одговара представи духа времена у коме живи модерни човек) и наговештава као вредну у покушајима решавања егзистенцијалних и идентитетских провалија. Крлежин *Повраћак Филипа Латиновића* тако проблематизује положај интелектуалца и уметника који је поред професионалних сумњи додатно оптерећен личном дезоријентисаношћу, узрокованом нејасном породичном ситуацијом. Крлежин лик у себи носи велики набој деструктивног, врло вероватно напајан прикривеним едипалним односом према мајци, остарелој бордел-дама. Женска фигура код Крлеже тако се конотира негативно, као фатална, разорна сила која уништава централног јунака. Дехуманизовани друштвени амбијент маркира се као погубан по човека и уметника и прецизно осликава друштвену атмосферу у којој обитава савремени човек. Лабаве идентитетске нити уграђене у лик Филипа Латиновића са развојем радње само се више кидају и дезинтегришу, без шансе за поновну интеграцију и исцељење. За разлику од свог презимењака, однос са и према женама код Вида Латиновића радикално је другачији. Тетка, као доминантна личност у Видовом одрастању, иако својим штурим и нејасним одговорима постаје узрочник дечакове идентитетске збуњености, у очима уметника виђена је као храбра и самостална жена, вредна поштовања. Иако је тетка штуро окарактерисана, какви су уосталом били и њени одговори, њен лик се може сматрати вредним приказом *мужансџивене жене* која се својим понашањем коси са стереотипним поимањима очекиване женске улоге, типичне за традиционално, патријархално црногорско поднебље. Ипак, апсурдно, Вид у њој не проналази мајчинску фигуру, што додатно наглашава њену стереотипно мушку функцију у кући и селу. Она би успостављала однос са људима који није био равноправан, већ јасно хијерархиј-

ски одређен (са њом у надређеном положају). Жене, неизоставно укључујући и Корину, дају какву-такву стабилност главном лику и нуде сигурно уточиште.

За разлику од Филипа Латиновића, чија дубока деструктивна наклоњеност преовладава, код Вида Латиновића жељу за рекапитулацијом и разјашњењем сећања можемо схватити као дубоко конструктивну. Такво Видово разлагање прошлости нипошто нема деструктивни карактер, већ напротив – слагањем властитог живота, окрњеног недостајућим сликама прошлости, покушава се успоставити каква компактна, аутономна целовитост. Механизам коришћен при грађењу прича у *Разговорима са Вјештицом* може се повезати с разговором уметника и Вјештице о премештању и рестаурацији манастира Земна, храма који је, по причи, ради изградње хидроелектране Ждријело, морао бити премештен. При опису рада на манастирским фрескама, причи о пребацивању камена и материјала који је чинио манастир на друго место и његовом поновном састављању, наилазимо на одреднице кључне за дешифровање дела, а то је свакако и проблемско питање Тезејевог брода, а самим тим и човековог живота. Да ли су Атињани, мењајући застареле делове брода (док од старог, оригиналног материјала са брода није остало ништа), сачували онај исти Тезејев брод или само сећање на њега? Користећи исти материјал, покушамо ли на другом месту посложити, по сећању, првобитни храм, да ли ће то и даље бити Земна? Настојимо ли свој живот сагледати ретроспективно, покушамо ли га склопити од сећања бираних по интензитету доживљаја, да ли је то онај живот који смо проживели? Стварање приче које почива на оваквим принципима не би имало нарочито оптимистичан тон без религијског смисла, јасно исказаног у делу. Склапањем сећања из свог живота, уметник настоји изградити своју личну Земну (исцепкану и фрагментисану попут илустрације на корицама књиге). Грађењем свог личног, биографског храма, сликар остварује интимни однос према Богу или Добру, лишен колективног, традиционалног поимања вере. Овај храм има за циљ стварање вертикалне повезнице са вечним и оностраним, путем које ће Вид Латиновић остварити сусрете које му вечност дугује.

И поред свог изразитог мемоарског потенцијала, дело не прераста у сентиментално приповедање о прошлости и жељеној будућности. Како оно поседује и делимично анегдотални карактер, изражен у занимљивим догађајима из прошлости, заобилазе се могући патетични тонови блиски тематици дела. Гела Гелашвили, Мијо и игуман Захарије само су неки од епизодних ликова који су живописним карактером оставили дубок траг у Латиновићевом сећању и дали динамичност приповедању. Како се кроз дело провлачи и Видов однос са Корином, дело добија и суптилну димензију љубавне приче. Вујовић веома суптилно означава и

друштвени контекст, назначен у положају религије наспрам комунизма, али и животу у великом граду какав је Париз и у засеоку какав је црногорски Стрп. Уз катарзичне драмске обрте, избегава се монотонија приповедања и очекиваног завршетка. Вид Латиновић разлагањем и поновном интеграцијом сећања из свог живота гради своју личну Земну, којом ће се, попут степеница, када за то дође време, вратити актерима свог сећања и на тај начин окусити дуго жељени повратак кући.

Хелена З. САВИЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Основне студије
hsavicc@gmail.com

ЈАНА АЛЕКСИЋ, рођена 1984. у Крагујевцу. Основне и мастер студије завршила је на Филолошком факултету Универзитета у Београду, на студијском програму Српска књижевност и језик са општом књижевношћу. Докторску дисертацију „Милан Кашанин као тумач нове српске књижевности” одбранила је 2016. године на истом факултету. Запослена је на Институту за књижевност и уметност у Београду као виши научни сарадник. Пише поезију, есеје, студије и књижевну критику. Књиге песама: *Тойао камен*, 2014; *Уицање*, 2017; *Аријел* Аноним, 2018; *На средини / ѿговима*, 2020; *Показне вежбе*, 2025. Студије: *Ойседнућа йрича – йоейика романа Горана Пејровића*, 2013; *Жудња за лейошом и савршенсйвом – йеурйјска димензија књижевноумейничкој сйваралашйва*, 2014; *Кулйурна идеолойија Милана Кашанина*, 2019; *Књижевна мисао Милана Кашанина*, 2020; *Мејайоейичносйи – йрилози йроучавању йесничке самосвесйи*, 2021. Приредила више књига.

ЛАЗАР БУКУМИРОВИЋ, рођен 2001. у Чачку. Студент докторских студија српске књижевности на Филозофском факултету у Новом Саду. Главни и одговорни уредник портала Поента. Пише поезију, есеје и књижевну критику. Књига песама: *Уибеник свакодневице*, 2021.

ВЕРОЉУБ ВУКАШИНОВИЋ, рођен 1959. у Доњем Дубичу код Трстеника. Завршио Југословенску и општу књижевност на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду. Пише поезију. Књиге песама: *Чезња за вриом*, 1993; *Повесмо*, 1995; *Како је йихо Госйоге*, 1999; *Двери у лијама*, 2001; *Ойросйи, јайње бело*, 2002; *Шумски буквар*, песме за децу, 2003; *Цвейна недеља*, 2004; *Свейлосйи у брдима*, изабране и нове песме, 2007; *Врилар*, 2008; *Лице*, 2009; *Изнад облака*, 2012; *Самар*, избор, 2014; *Свейи жар*, изабране и нове песме са тумачењима, 2015; *Вейар и дажд*, 2017; *Тилић*, 2020; *Лейица*, изабране и нове песме, 2022; *Жалац*, 2024; *Лија йесме*, избор, са преводом на руски језик, 2025; *Пејрове верије*, избор родољубивих песама, 2025. Објавио је монографију *Доњи Дубич* (са Драгославом Милисављевићем), 2014. Добитник је многих песничких награда. Живи у Трстенику и Доњем Дубичу. Приредио више књига.

ВЕСНА ГАЈИЋ, рођена 1982. у Београду, одрасла у Смедереву, живи у Новом Саду. Историчарка уметности, дипломирала је у Београду и стручно се усавршавала у Стокхолму. Пише научне радове, есеје и критике из области историје уметности, музеологије и студија културе, објављује у периодици.

СЛАВКО ГОРДИЋ, рођен 1941. у Дабрици код Стоца, БиХ. Пише прозу, књижевну критику и есејистику. Од 1992. до 2004. био је главни и одговорни уредник *Летњописа*, а 2008. до 2012. потпредседник Матице српске. Књиге прозе: *Врховни силник*, 1975; *Друго лице*, 1998; *Оштри*, 2004; *Руб*, 2010; *После руба*, 2020. Књиге есеја, критика и огледа: *У видуку ситиха*, 1978; *Слањање времена*, 1983; *Примарно и нијанса*, 1985; *Поезија и окружење*, 1988; *Образац и чин – олеги о роману*, 1995; „*Певач*” *Бошка Пећковића*, 1998; *Олеги о Вељку Пећковићу*, 2000; *Главни ђосао*, 2002; *Профили и ситуације*, 2004; *Размена дарова – олеги и записи о савременом српском ђесништву*, 2006; *Савременост и наслеђе*, 2006; *Критичке разледице*, 2008; *Трагања и сведочења*, 2011; *Олеги о Иви Андрићу*, 2013; *Сродства и раздаљине – олеги и дневнички записи*, 2014; *Осмајрачница – књижевне и оштри ђеме*, 2016; *Међу својима*, 2020; *Посећања и наговори*, 2022; *Сјо дана*, 2024. Приредио више књига српских писаца.

ЈОВАН ДЕЛИЋ, рођен 1949. у Борковићима код Плужина, Црна Гора. Пише студије, есеје и књижевну критику. Редовни је члан САНУ и од 2020. године потпредседник Матице српске. Објављене књиге: *Критичареви ђарадокси*, 1980; *Српски надреализам и роман*, 1980; *Ђјесник „Пајетике ума” (о ђесништву Павла Појовића)*, 1983; *Традиција и Вук Стефановић Караџић*, 1990; *Хазарска ђризма – ђумачење ђрозе Милорада Павића*, 1991; *Књижевни ђолеги Данила Кица: ка ђоеици Кицове ђрозе*, 1995; *Кроз ђрозу Данила Кица: ка ђоеици Кицове ђрозе II*, 1997; *О ђоезији и ђоеици српске модерне*, 2008; *Иво Андрић – мошти и жртва*, 2011; *Иван В. Лалић и ђемачка лирика – једно интентекстуално исђраживање*, 2011; *Милутић Бојић ђјесник модерне и вјесник авангарде – о ђоезији и ђоеици Милутићна Бојића*, 2020; *Сажетђа ђоеица сажимања: ка ђоеици Данила Кица III – ђенденције и доминантђе у ђрози Данила Кица*, 2023; *Ходочаштђа уз Усђравну земљу*, 2024; *Гојко Ђођо – црни Арђонаути српскођ ђјесништђа: о ђоезији и ђоеици Гојка Ђођа*, 2025. Интервју: *Досиђи немођуће – разђовори са Јованом Делићем (разђовор водио Милош Јевтић)*, 2025. Приредио више књига српских писаца.

ЗОРАН ЂЕРИЋ (Бачко Добро Поље код Врбаса, 1960 – Нови Сад, 2024). Писао поезију, прозу, есеје, књижевну критику и студије, преводио с пољског, руског и бугарског. Књиге песама: *Талођ*, 1983; *Зђлоб*, 1985; *Унутђрашња обележја*, 1990; *Под сђаром ђђом*, 1993; *Одушак*, 1994;

Voglio dimenticare tutto (на италијанском), 2001; *Аз бо виде – азбучне молишве*, 2002; *Найјаложено* (изабране и нове песме), 2007; *Блајно*, 2011; *Чарнок*, 2015; *Сенке М. Цр.*, 2018; *Песме њродуженој љрајања* (изабране и нове песме), 2021; *Азбучне молишве*, 2023. Књига приповедака: *Порјирей љесника као умируће лава – љриче и фусноше*, 2021. Студије, есеји, огледи и критике: *Сесјра – књига о инцесју*, 1992; *Вайрено кршћење*, 1995; *Море и мраморје – дневник љушовања љо Ајулији*, 2000; *Анђели носјалљје – љоезија Данила Кица и Владимира Набокова*, 2000; *Данило Киц: ружа–љесник–љо/о/лед*, 2002; *Песник и љеова сенка. Есеји о срјском љеснишћу ХХ века*, 2005; *Сјварање модерној свијетја (1450–1878)* (коаутори Д. Гаврилвић, З. Јосић), 2005; *Незасићење – љољска грамајурљја ХХ века*, 2006; *Са исјока на зајад – словенска књижевна емиграција у ХХ веку*, 2007; *Дом и бездомност у љоезији ХХ века*, 2007; *Исјорија Вијолда Гомбровича*, 2008; *Тесјосјерон. Нова љољска грамајурљја*, 2008; *Поејика срјској филма – срјски љисци о филму 1908–2008*, 2009; *Позоришће и филм*, 2010; *Вијкацијева Луда локомојива – између љозоришја и филма*, 2010; 3 – у возовима евројске класе, у дујим зајвореним комјозицијама, у диму и љејелу, 2011; *Словенска чиианка – о/леди и љреводи из словенских књижевностј ХХ века*, 2013; *Позоришће лујјака у Новом Саду – оснивање* (коауторка Љ. Динић), 2014; *Драмајуршкј љосјскршћу*, 2014; *Ујошреба љрада – савремени новосадски роман*, 2014; *Поезија као сеизмограф – љовори и љоовори*, 2019; *Целулоидна књижевност – књижевност и филм*, 2019; *Лујкарски симулакруми – љрилози исјорији лујкарских љозоришја у Србији*, 2021. Приредио више књига и антологија.

ДРАГАНА ЈОВАНОВИЋ, рођена 1997. у Љубовији. Основне и мастер академске студије завршила је на Одсеку за српску књижевност на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду, где је 2021. године одбранила мастер рад на тему „Роман *Semper idem* у светлу жанра ауто-биографије”, за који је добила Бранкову награду Матице српске. Тренутно похађа докторске студије на Филолошком факултету Универзитета у Београду, где је и запослена у звању истраживач-сарадник. Бави се

књижевношћу друге половине двадесетог века и савременом књижевном продукцијом.

ЈЕЛЕНА ЈОВАНОВИЋ КОСТИЋ, рођена 1988. у Врању. Завршила је основне и мастер студије на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду. Тренутно је докторанд Филозофског факултета (модул Језик и књижевност). Ради као асистент на Педагошком факултету у Врању. Области њеног интересовања јесу релације између библијске и српске књижевности, као и књижевност за децу.

МИЛЕНА КУЛИЋ, рођена 1994. у Бачком Добром Пољу код Врбаса. Дипломирала, мастерирала и докторирала на Одсеку за српску књижевност на Филозофском факултету у Новом Саду. Пише поезију, есеје, књижевну и позоришну критику. Бави се теоријом драмских уметности, историјском театрологијом и савременом драмом. Књиге есеја и огледа: *Летј Минервине сове – ојледи о јозорицној уметности*, 2017; *Позорицне ириче – од средњеј века до дубровачке драме*, 2023. Књига песама: *Ко је расјлакао Хелену?*, 2024. Приредила више књига.

СИМОНИДА ЛОНЧАР, рођена 2001. у Врбасу. Дипломирала је и мастерирала на Одсеку за српску књижевност и језик на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду, где је тренутно на докторским студијама. Пише прозу, научне радове и есеје. Ауторка је књиге прича *Пнеума*, која је 2022. објављена у оквиру Едиције „Прва књига Матице српске”.

МИЛИЦА МИЛЕНКОВИЋ, рођена 1989. у Нишу. Докторанткиња филологије, основне и мастер студије српске и компаративне књижевности завршила на Филозофском факултету у Нишу. Пише поезију, прозу, есеје и књижевну критику, преводи с енглеског и македонског. Књиге песама: *Мање од глана*, 2012; *Via Militaris, Via Dolorosa*, 2013; *Исјоснице*, 2019; *Треће крило*, избор, 2021; *Крсјосница на вејрови*, на македонском, 2023; *Наусин траг*, 2025. Романи: *Нотинсули*, 2010; *Тајна блаја Романових*, 2023. Књижевна критика и есеји: *Кријичка јумачења*, 2016; *Песникиња, ласја земље – о живоју и јоезији Гордане Тодоровић*, есеј, 2022; *Канон – избор из књижевне кријичке*, 2022. Приредила *Сабрана дела* Гордане Тодоровић у три тома, 2018. и 2019. и књигу *Живети збој јесме*, 2019 – сабране песме Гордане Тодоровић из *Књижевних новина*.

ЛАЗАР МИЛЕНТИЈЕВИЋ, рођен 1992. у Краљеву. Докторирао 2020. године, доцент је на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду. Предаје руску књижевност, руску културу и руску религијску филозофију на основним, мастер и докторским студијама. Предмет инте-

ресовања су му стваралаштво Достојевског, руска религијска и филозофска мисао, компаративна књижевност, везе између руске и српске књижевности.

ДЕЈАН МИЛОРАДОВ, рођен 1970. у Куманову, Северна Македонија. Ради као лексикограф у Одељењу за књижевност и језик Матице српске. Један је од аутора *Речника српских љовора Војводине*, св. 1–10, 2000–2010 (измењено и допуњено издање, књ. 1–4, 2019), *Орњиолошкој речника*, 2016. и *Бајтрахолошко-херјејолошкој речника српскоја језика*, 2019. Руководи четирима пројектима Одељења. Бави се највише српским зоонимима и медицинском народном терминологијом, као и теренским радом на проучавању ове дијалекатске лексике. Стручне радове објављује у периодици.

МАРКО НЕДИЋ, рођен 1943. у Гајтану код Лесковца. Пише прозу, огледе, студије, есеје и књижевну критику. Објављене књиге: *Кућа у љољу*, приповетке, 1970; *Мађија љоејске љрозе*. *Сџудија о Расџку Пејџровићу*, 1972; *Нова кријичка ојредељења*, 1973; *Писци љосле I свејској рајџа као кријичари*, 1975; *Сџара и нова љроза*. *Ојлеги о српским љрозаисџима*, 1988; *Кријика новој сџила*, 1993; *Основа и љрича – ојлеги о савременој српској љрози*, 2002; *Проза и љоејика Мирослава Јосића Виџњића*, 2008; *Сџилска љрејлиџања – сџудије и ојлеги о српској љрози грује љоловине XIX и љрве љоловине XX века*, 2011; *Између реализма и љосџмодерне – сџудије и ојлеги о српским љисцима грује љоловине XX века*, 2012; *Поврајџак љричи – ојлеги о савременој српској љрози*, 2017; *Чарање и љлејење љриче – ојлеги о савременој српској љрози*, 2017; *Трајно и љролазно – кријичке и есеји о српској књижевносџи и кулџури*, 2018; *Кријички ојиси – ојлеги о српској љрози*, 2020; *Поејички изазови и груји ојлеги*, 2023. Приредио више књига.

ТИХОМИР НЕШИЋ, рођен 1938. у Каменици код Ниша. Завршио је Филолошки факултет Универзитета у Београду, група за Општу (светску) књижевност. Био је дугогодишњи новинар *Полиџике* и главни и одговорни уредник Издавачког предузећа Просвета из Ниша. Пише прозу. Књига путописа: *Како кујџи сунце*, 1987. Драма: *Заједнички ручак*, 1985. Романи: *Балкански крсџ*, 1995; *Плод*, 1998; *Загужбина на Вејџрилу*, 2003; *Исџовесџ добро дресираној љса*, 2011. Књиге приповедака: *Меџање мириса*, 1983; *Дуја зима до љролећа*, 1989; *Књџа о сновима*, 1993; *Гозба чула*, 1996; *Сазревање рана*, 1997; *Лаке љриче о сџраху*, 2005; *Хајгучки кладенац и грује љриче*, 2005; *Пиле и љрофеји*, 2019; *Лаке љриче о смрџи*, 2024. Живи у Нишу.

БИСЕРКА РАЈЧИЋ, рођена 1940. у Јелашници код Зајечара. Завршила је студије славистике (група за источне и западне словенске језике и

књижевности) на Филолошком факултету у Београду. Пише есеје и радио-драме, преводи с пољског, руског, чешког, словачког, бугарског и словеначког. Објавила је преко сто књига превода свих књижевних жанрова (Шимборска, Милош, Липска, Ружевић, Херберт, Мрожек, Гловацки, Кот, Колаковски, Загајевски, Барањчак, Гомбровић, Виткјевич, Анджејевски, Брандис, Лем, Јурковски и др.), а бави се и позориштем, ликовном уметношћу, филмом, филозофијом, естетиком, политикологијом, историографијом, питањима вере и цркве словенских народа, највише Пољском. Објављене књиге: *Писма из Прага*, 1999; *Пољска цивилизација*, 2003; *Мој Краков – из културне археологије града*, 2006; *Imago Poloniae*, 2014; *Писма из Пољске*, 2018; *Фактомонијаже – (порирејши, живојојиси, јубилеји, сећања, разговори, писма, мисли о ---)*, 2020; *Поејика разговора – (1980–2023)*, 2023. Објавила је и више антологија.

СОФИЈА РАКОЧЕВИЋ, рођена 2001. у Краљеву. Студент је на Одсеку за компаративну књижевност са теоријом књижевности на Филозофском факултету у Новом Саду. Пише књижевне приказе и студије.

ХЕЛЕНА САВИЋ, рођена 2003. у Суботици. Студенткиња је завршне године основних студија српске књижевности на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду. Поред књижевне критике занима је и књижевна теорија и есејистика.

ВАЛЕРИЈ ВИКТОРОВИЧ СДОБЊАКОВ (ВАЛЕРИЈ ВИКТОРОВИЧ СДОБНЯКОВ), рођен 1957. у месту Нижњаја Појама у Краснојарском округу на југоистоку Русије. Члан је Савеза књижевника Русије и Савеза новинара Русије. Оснивач је и главни уредник књижевно-уметничког часописа *Вертикала. XXI век*. Објављивао је у бројним часописима у земљи и иностранству. Добитник је многих књижевних награда широм Русије: „Кристалне руже Виктора Розова” (Москва), Награде „Белуха Гребеншчикова” (Барнаул), Награде „Александар Невски” (Санкт Петербург), Награде „Н. И. Рилџенков” (Смоленск), Међународне награде „М. А. Шолохов” (Москва), Награде Међународног књижевног словенског форума „Златни витез”. Указом председника Руске Федерације награђен је Државном наградом „Пушкинова медаља”, а наредбом председника додељена му је и Захвалница. Председник је нижњеновгородске окружне организације Савеза књижевника Русије. Живи у Нижњем Новгороду. (С. С.)

ДРАГИЦА СТОЈАНОВИЋ, рођена 1963. у Зрењанину. Пише поезију и прозу. Књига кратких прича: *Цейелин* (коауторка А. Хајдин), 1996. Књиге песама: *Тескоба*, 1984; *Кухињска кукавица*, 1991; *Разговор са Исидором*, 1999; *Гладне исповести*, 2005; *Лићерарни снећ*, 2015; *Од(а)бране*

јесме, 2017; *О хрид*, 2018; *Посолица*, 2020; *Глувонема*, 2022; *Мастјер клас*, 2023; *Мала смрт*, 2024. Живи и ради у Зрењанину.

НИНА СТОКИЋ, рођена 1996. у Шапцу. Основне и мастер академске студије српске књижевности и језика завршила на Филозофском факултету у Новом Саду, где је 2020. године одбранила мастер рад „Чудо у српској драми XX века – Пекић, Симовић, Ковачевић”. Истражује савремени роман и савремену драму, пише есеје и књижевну критику, објављује у периодици. Координатор је Драмске секције Филозофског факултета у Новом Саду.

СЛАЂАНА СУБАШИЋ, рођена 1972. у Чачку. Библиотекар саветник, дипломирала је на Филозофском факултету у Новом Саду на Групи за руски језик и књижевност. Радила на Радио-телевизији Нови Сад као новинар у редакцијама забавног и информативног програма. Од фебруара 2001. је запослена у Библиотеци Матице српске, на пословима каталогизације монографских публикација. Од октобра 2007. године радила је као водитељ Завичајне збирке Војводине, а од марта 2024. ради као помоћник управника Библиотеке Матице српске и руководилац Одељења каталогско-библиографске обраде публикација. Аутор је многих библиографија српских писаца, као и више стручних радова и превода из области библиографије, културне историје и библиотекарства.

БОШКО СУВАЈЦИЋ, 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*. *Вајпре*, 2014; *Anima viva*, 2016; *Најрави ваздух*, изабране и нове песме, 2018; *Ко може да ти сјече*, 2021; *Уметни Боја / Посијити Боја*, 2022; *Тумане*, 2025. Књига изабраних драма: *Перијеоорион*, 2015. Монографије: *Јунаци и маске – џумачења српске усмене епике*, 2005; *Иларион Руварац и народна књижевност*, 2007; *Певач и традиција*, 2010; *Дновиде воде – фолклорни елементи у српској књижевности*, 2012; *Орао се вијаче: ђредвуковски записи српске усмене поезије*, 2014; *Књија о Вуку*, 2018; *Како ујокојићи ију*, 2018; *Кључ од Косова*, 2021; *Токови савремене српске драме*, 2022; *Сунце сија – фолклорни и мијски обрасци у поезији Десанке Максимовић*, 2023; *Семе божанској орача – фолклорни и мијски обрасци у савременој српској поезији и драми*, 2025. Приредио више књига.

ВУК ТРНАВАЦ, рођен 1993. у Новом Саду. Завршио је основне и мастер студије филозофије на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду, а тренутно је докторанд на Одељењу за филозофију Фило-

зофског факултета Универзитета у Београду. Био је на студијским боравцима на Филозофском факултету у Атини и у Риједи. Бави се филозофијом здравља, филозофијом религије и естетиком, радове објављује у периодици. Живи и ствара у Новом Саду.

КАТАЖИНА ШВЕДА (KATARZYNA SZWEDA), рођена 1990. у Вжосовеј Полање у југоисточној Пољској. Песникиња, преводитељка, фотографкиња русинског порекла, предаје у Кракову шпански и енглески, које је студирала на Гете универзитету у Франкфурту на Мајни. Бави се и истраживњем живота Русина у Пољској, у периодима пре и после Другог светског рата, с обзиром на њихово насилно расељавање од стране Пољака. Ауторка је песничке збирке *Босорка* (реч која има више значења: ноћни лептир, чаробњакиња, вештица, вампир), коју је објавила 2020. године. За њу је добила више значајних награда: Награду председника града Бјалистока Вјеслава Казанецког, Награду-стипендију Стањислава Барањчака, Награду за поезију Sylsus. Добила је 2022. године и Креативну стипендију града Кракова за фотографију, којом се интензивно бави, допуњујући њом своје песничке збирке. Године 2023. објавила је у Књижевном бироу и песничку збирку *Земља вулгарис*. Превеојена је на више језика. (Б. Р.)

Приредио

Бранислав КАРАНОВИЋ

Часопис *Летопис Матице српске* објављује песме, приче, одломке прича или романа, изворне научне радове, есеје, беседе, научну критику и приказе из области књижевних или њима сличних наука. Текстови који су већ објављени или понуђени за објављивање некој другој публикацији не могу бити прихваћени за објављивање у *Летопису*.

Истраживачки текстови у рубрикама ЕСЕЈИ и ПОВОДИ (али и у рубрици СВЕДОЧАНСТВА уколико рад садржи одлике истраживачког приступа) испод наслова морају имати сажетак и кључне речи (увучено и умањено у односу на основни текст – 11 pt), а на крају афилијацију (назив установе у којој је аутор запослен, или је похађа; називи сложених организација треба да одражавају хијерархију њихове структуре, један испод другог; на крају треба навести ауторову електронску адресу). Текст за рубрику КРИТИКА не сме имати мање од 8.000 словних места са размаком.

Ако је текст био изложен на научном или књижевном скупу у виду усменог саопштења, податак о томе (када и где) треба да буде наведен у посебној напомени (фусноти) при дну последње странице текста.

Текстови се објављују на српском језику, екавским или ијекавским наречјем, на ћирилици и на њих се примењује *Правилник српског језика* Митра Пешикана, Јована Јерковића и Мата Пижурице (Матица српска, Нови Сад 2010).

Страна имена аутора у текстовима на српском језику треба да буду транскрибована и исписана ћирилицом, а приликом првог помена могу да буду исписана у загради оригиналним језиком и писмом. Поједине речи и изрази могу бити, из научно-стручних потреба, писани на оригиналном језику и писму.

Текстови се шаљу искључиво електронским путем у Word формату, на адресу: letopis@maticasrpska.org.rs.

Текст треба да садржи следеће елементе:

- име и презиме аутора: у поезији, прози, студијама и чланцима изнад наслова центрирано, у критици испод текста уз десну маргину (у поезији дати и наднаслов, тј. наслов циклуса песама);
- наслов рада: **болд**, центриран.

Формат текста:

- стандардни: A4; маргине 2,54 cm (custom);
- фонт: Times New Roman (ако се користе други, мање познати, фонтови у тексту, послати их као посебан фајл);
- величина слова: основни текст 12 pt;
- размак између редова: 1,5;
- за наглашавање у тексту се користи *иџалик* (не **болд**, не подвучено);
- напомене/фусноте: увучене, у дну стране (footnotes, а не endnotes), искључиво аргументативне, величина слова 10 pt;
- списак литературе се не наводи;
- наслови књижевних или уметничких дела који се помињу у тексту (књиге, драме, филмови, представе, часописи, слике...) пишу се италиком, а појединачни наслови или делови под наводницима (песме, приче, текстови у часописима, зборницима, поглавља у књигама, циклуси итд.);
- цитати у тексту се дају под двоструким знацима навода („...”), а цитат унутар цитата под једноструким знацима навода (‘...’); уколико се цитира преведено дело, у одговарајућој напмени, уз податке о месту и години издања, треба навести и име преводиоца;
- када се фусноте понављају треба их скратити: нав. дело или исто...
- краћи цитати или стихови (2–3 реда) дају се унутар текста, а дужи се издвајају из основног текста (увучени и умањени – 11 pt).

Ако аутор први пут објављује у *Лейбойису*, на крају текста (или у посебном документу) треба да да кратку биобиблиографску белешку о себи, а аутори који су већ објављивали могу да пошаљу допуне. И на крају дати контакт – електронску адресу.

ПРИМЕР

ИМЕ И ПРЕЗИМЕ

НАСЛОВ ТЕКСТА

(...)

Али он сматра да је дошло време да се као део критичке јавности јасно одреди према вредности Дучићеве поезије:

Можемо одмах рећи да нам данас углавном изгледа неоправдан презир којем је Дучић извесно време био изложен: тај презир је био разумљив, књижевноисторијски чак у једном тренутку и нужан, али нам се данас чини ипак да Дучић спада у неколико најбољих песника овога језика.¹

По њему српска поезија још није била спремна за поетички глас једнога Рембоа, Малармеа или Лотреамона, посебно у времену у којем су се „трагови романтизма, ’овешталог и имбецилног’, још вукли по нашим часописима”.²

Поднаслов

Погледамо ли неке песме из циклуса „Шума проклетства” („Реквијем”, „Пробудим се”) из Павловићеве збирке *87 ђесама*, или есеј „Од камена до света” из књиге *Рокови ђоезије*, приметићемо...

(...) он је стиховима из песме „Реквијем”: „Овога пута / умро је неко близу / Реквијем / у сивом парку / под затвореним небом...” хтео да...

(...) као у песми „Пробудим се”:

Пробудим се
Над креветом олуја

Падају зреле вишње
У блато

У чамцу запомажу

¹ Миодраг Павловић, *Есеји о српским ђесницима*, Просвета, Београд 2000, 129.

² Исто, 132.

Рашчупане жене

Вихор
Злурадих ноктију
Дави мртваце

Ускоро
О томе
Ништа се неће знати

(...)

БЕЛЕШКА О АУТОРУ

ИМЕ ПРЕЗИМЕ, рођен 1979. у Новом Саду. Пише поезију, прозу, есеје, студије и књижевну критику, бави се српском драмом XIX века. Књиге песама: *Пролећни дани*, 2003; *Градска љубав*, 2007; *Довиђења*, 2015. Роман: *Мирис Дунава*, 2013. Студије: *Порекло драме*, 2010; *Драма у 19. веку*, 2012; *Сјознаја драмског шекспира*, 2016.

(el.adresa@mail.com)

Редакција *Летописа Матице српске*

ПРЕТПЛАТИТЕ СЕ НА
**ЛЕТОПИС
МАТИЦЕ СРПСКЕ**

*најстарији живи књижевни часопис
у Европи и свету који
у континуитету излази од 1824.*

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

Неопозиво наручујем:

1. 12 бројева (претплата за целу годину) по цени од 2.000 динара. ☐
Трошкови поштарине су урачунати у цену.
2. 6 бројева (претплата за пола године) по цени од 1.000 динара. ☐
Трошкови поштарине су урачунати у цену.
3. Претплата за иностранство за целу годину (добићете 12 свезака *Летописа Матице српске*) по цени од 100 €. Трошкови поштарине урачунати су у цену.

Име и презиме, назив установе или предузећа

Адреса: _____

Телефон: _____

Претплата се може уплатити на жиро рачун 205-204373-09 (Комерцијална банка), са назнаком „за Летопис“. Оваквом уплатом обезбедићете да, чим нам доставите ову наруџбеницу и потврду о уплати, читаве године добијате Летопис на адресу коју нам пошаљете.

Информације на телефоне: (021) 6613-864; 420-199/лок. 112, или на адресу: Летопис Матице српске, 21000 Нови Сад, ул. Матице српске 1, e-mail: letopis@maticasrpska.org.rs

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

82(05)

ЛЕТОПИС Матице српске / главни и одговорни уред-
ник Селимир Радуловић. – Год. 48, књ. 115, св. 1 (1873)–
– Нови Сад : Матица српска, 1873–. – 24 cm

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

ISSN 0025-5939

COBISS.SR-ID 7053570