



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

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Покренут 1824. године

Уредници

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

Уредничтво

СЕЛИМИР РАДУЛОВИЋ
(главни и одговорни уредник)

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

Издаје: Матица српска

Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин

Штампа: СЛЈНОС, Нови Сад

Тираж: 750

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Год. 202

Април 2026

Књ. 517, св. 4

САДРЖАЈ

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА

Јана Алексић, <i>Сћраx на иcћоку</i>	429
Ненад Шапоња, <i>Како оживљавају сћвари које ћринесеи себи?</i> . .	436
Милорад Павић, <i>Барбара одмах ћосле заласка сунца</i>	441
Иван Павић, <i>Мрћви лећћир</i>	447
Драгомир Шошкић, <i>Умесћо ћрелудија</i>	449
Саманта Швоблин, <i>Божансћивена живоћиња</i>	453
Анатолиј Рјасов, <i>Дечћи албум</i>	462

ЕСЕЈИ

Јован Делић, <i>Рћћмички, комћозицијски и значењски изазови ћоеме „Ламећћ наг Беоћрагом” Милоща Црњанскоћ</i>	472
Ивана Нешовановић, <i>Мћћ и мћћско у драми „Код ’Вечћће сла- вине”</i>	498
Никола Миљковић, <i>Атаре атабат: „Оћћац Серћје” Лава Н. Тол- сћоја као ћрича о „одвећ ћудском”</i>	518
Ибрахим Калин, <i>Умећносћ и цивилизација: увод у науку о лећоћи</i> .	542

СВЕДОЧАНСТВА

Бојан Јовановић, <i>Свећлосћ свећосавља</i>	554
Горан Васин, <i>Свећозар Милећћћ – срћска идеја и велике силе</i> . .	570
Саша Радојчић, <i>Реч на додели Змајеве наћраге</i>	576
Селимир Радуловић, <i>У сенци мале сенке</i>	579

Јана Алексић, <i>У Змајевој тајни</i>	582
Ненад Шапоња, <i>О иротијорима њажње</i>	585

КРИТИКА

Наташа Дракулић Козић, <i>Компаративни њојмовник традиционалне и савремене српске културе</i> (Лидија Делић, <i>Глад, а српска? Мали њојмовник – од фолклора до трансхуманизма</i>)	588
Ленка Настасић, <i>Српско становишће или иружање оијора ираженом незнању</i> (Ненад Николић, <i>Границе српске књижевности – и друе српско-хрватско-јуословенске књижевне и језичке њеме</i>)	594
Томислав Јовановић, <i>Брвно као ѡсничка иреводница из једној у друи свеј</i> (Момир Р. Вучинић, <i>Ђавоље брвно</i>)	598
Павле Зељић, <i>Под небом, као и њод земљом</i> (Бојан Васић, <i>Кројко; Бојан Марковић, Пећина, изнујра</i>)	602
Младен Јаковљевић, <i>О Шекспиру и смрти</i> (Ана Андрејевић, <i>Поетика смрти у Шекспировим ирагедијама: Ошело, Краљ Лир, Мајбей</i>)	608
Милица Ђуковић, <i>Тереза: (гео)културно све, и нишња више</i> (Драган Бошковић, <i>Света Тереза Авилска: зајаднохришћански светишћељи у српској међурайној књижевности (I)</i>)	610
Маријана Јелисавчић Карановић, <i>Мала шаховска табла</i> (Александар Гајић, <i>Кључ иревраја</i>)	618

ИЗ СВЕТА

Владан Матић, <i>Културна ѡлиштика у Пројекторају Чешке и Моравске</i>	622
Бранислав Карановић, <i>Аутори Лейоиса</i>	625
Упутство за припрему текста за Летопис	635

ЈАНА АЛЕКСИЋ

СТРАХ НА ИСТОКУ

ОБУКА ИЗВИЂАЧА

Блатњави пропланак након јесење кише
И храстов лист утиснут у земљу
Бакар у бакар
Премда са јасном ивицом
Фигуре и позадине

Савијамо се ради крупног кадра
У веку после века
Сваки доживљај природних лепота
Посредован је менталним екраном

Ближе не можемо
Из наше термо-опреме
За извиђање околине

Не пристајеш на дистанцу
Посежеш за лисном дршком
Белим ручицама

Наједном, панично увиђам
Да је контраст боја
Безазлен само у мировању

Кротим детињу потребу
Да понесемо сувенир

Са још једног излета
Новом салвом о последицама

Али ниси несмотрен:
Нежно помераш пужа
Од живахних чизмица
У другом, покретном, кадру

Прерано спознавши
Да је кућа рањивост

И да ћемо се са првом обилнијом падавином
Шћућурити под мокри лист записа
Од недреманог погледа
Без сигурног одстојања.

СТРАХ НА ИСТОКУ

Омамљујући откуцаји апарата
Куповна моћ мале звери расте
А увукао ти се први страх у кости
Погоршава крвну слику
Веран одраз твог нехаја

Још један аритмичан удисај
биће пресуда похараног срца

Грче се шине под тежином машина
Попут трошних зидина ивиче тврђаву
Трепере прозори на дигиталним кулама
Неуроza жмигаваца из седам праваца

Мада, блештави крст испред апотеке
Није брза утеха телу разапетом
Између апсцисе и ординате

Моћ се одлучно спушта
Као да се више неће дићи
Слово се расплињава
У дисторзији боја

Твој загрцнути неспокој
Омета завештање тренутка

Да вештачко светло искупљује сумрак
Измишљотина је научника
Занесеног голубијим зраком

Намах светлеће патичице
На разиграним ножицама
Заличе на свице из ишчилелих лекција

Не тумачиш сигнале
Необучен за ову ноћ
Што ти сплиће удове
Воском залива уста
Обеснажује аналитички ум

У хору сирена чујеш Јерихонску трубу
Продиреш у обећани град
Решеношћу изабраног уходе

Док крадомице преноси Ковчег
Дупке испуњен таблицама
Изван очију проницљивих археолога

Али громка те сила задржава
Да на светом задатку
Савладаш овај пешачки прелаз

Све док не затруби праведник из возила
И гневно, руком, испише
Још увек читљиво слово закона:
Само пређи
Изађи на пут!

РАДИЈАЦИЈА

Најновијим типом балистичке ракете
што се из пустињског песка уздиже
ка миљама удаљеном циљу
гађао си у неокончану прошлост.

Војну операцију водио си тактички,
подмићивао врхунске стручњаке,
отимао формуле и идеје,
множио убојите играчке.

Марио си само за ширење домета
убеђен да ти свака одузета територија
припада од библијских времена.

Јавност си уљуљкивао
звучним крилатицама
о узурпатору правде
Твоје, свечовечанске.

Свако мало га виђао
на историјском екрану
под другим ликом и именом.

На све стране праснуо је мит
о прогоњеном миљенику царева
од памтивека задојеном
светом тајном управљања
мишевима и машинама.

У новом миту, мали принц
са оцем неизвиданог сећања
босонога напишава
раскомадано тело богиње
и чистих зеница пребира
честицу плаветнила

Макар хранљивог,
Самилосног.

САВРШЕНО УХО

„Ја сам Велико Уво,
поглавица изумрлог племена слушаца,
само ћутим и слушам,
слушам и трепћем, као риба.”

Слободан Јовић

Ушна шкољка цела лепа
Хрскава и крхка
Заобљена, заошијана

Церуменом замашћена
Ресицом закићена
Лавиринтима премрежена

Облик је наследства усуд
Пропорција множења ћелија
По неумитним биолошким законима

Тражиш скривени завијутак
За своје вести уточиште
И када ничег новог под сунцем

Ти заморче небеских хирова
Рибље напућен
Голубије неупућен

У разраслој депонији гласина
Где звук ружа ветрова вртложи
Надјачан, надговорен

Тражиш још махнитије
На свим језицима и наречјима
Међу последњим нишчима

Без слушалица и апарата
Без вибрација и сензора
Савршено ухо

Ни да те чује
Ни да те саслуша
Већ да запамти твог ћутања тон

А да се не зачуди
Да се не засмеје
Да не зариди.

Ти гласниче писма
Што из глуве собе
Не избијаш.

ОСВАЈАТИ ТИШИНУ

Успомени на Томислава Маринковића

„Тишину твог присуства
не могу заменити ниједном другом тишином”

Гордана Ђилас

Тој песми сам се радовала
као пролећном цветању
Rustice Rubre
у врту са детињим очима.

Понудила сам јој орахов хлад
иако штедрији светлосни снопови
дају замах њеном цвету.

Дарежљив према животу,
поклонио си јој своје тишине
различитог тоналитета.
Пулсирају у дебелом зеленом листу
и обавијају непроцветали цвет.

Баш зато што наше душе упорно траже више љубави,
сенка, веруј ми, савесно штити своје чедо
од света *који је истовремено*
и ојор и неразумљив и лей.

Топлину тог подстицаја претачем
у будућа сећања.

Крчила сам близине у стиховима
чију си нагост прекрио
одећом сашивеном према мери своје туге.

У тренуцима слабости признавао си
да су ти их шапутали ћудљиви анђели.

Иако си, опседнут њиховом мишљу о нама,
слагао верне слике пролазности,
ниси посезао за римама
које ће штипати огорчена срца.

Само си низао дуге ступце шифроване интима
да би пустио мирни уздах пред великом завршницом.

Да, сама ћу откривати формулу која поништава бол:
Живот се дели погледом уназад и унапред.

Магнолији и даље стижу инфузије светлости
са невидљивих места.

Зашивам јој сенку из потиха,
слутећи да ведрину твоје песме
не могу да надоместим
ниједном другом ведрином.

НЕНАД ШАПОЊА

**КАКО ОЖИВЉАВАЈУ СТВАРИ
КОЈЕ ПРИНЕСЕШ СЕБИ?**

ПРЕСТОНИЦА СЕТЕ:
О ВИДЉИВИМ И О НЕВИДЉИВИМ ЗИДОВИМА

Стигао сам у град
у коме бејаш
у другом животу.

Заправо,
све те друге животе,
у које сам улазио,
препознавах као своје.

Иако нешtedљив бејаш,
дах и дух среће делио нисам
са онима недостојним.

Лепоту сам гледао,
и док спава и док се буди,
разуђена усред невидљивога града.

Границе додира живог,
и оног који то није,
запратио сам каткад
усред провалије тренутка.

Носио сам ту кап знања
и као искушење,

и као одбрану,
од варварства древног,
док проверавах
како ли се враћају
мртви међу живе,

у погледу,
или у покрету?

КОНАЦ СУДБИНЕ:
СВАКОДНЕВНО СЕ С ПРОПАДЉИВОШЋУ БОРИМ

Искушење је траг
у коме живим.

У детаљима се откривам,
у заносима слутње
препознавања живота прошлих.

Упорно се огледам
у неупоредивом,
у оном недогледу
у коме се губи равнотежа
између мене и мене.

А тек када се жеља измакне,
све оно што треба дође.

О ПИТАЊИМА НА ОДГОВОРЕ:
КАДА ТИ СЕ ВИБРАЦИЈА СМАКНЕ СА ДУШЕ

Сваког дана,
мењаш маске непрепознатљивог.

Против привида,
бориш се пажњом.

Ти си моје прво лице,
оно које знам.

Дан у коме си ти,
продубљује се,
и постаје више од дана.

А вибрација,

када ти се смакне,
са оног другог,
са сагласја твога,

претвара се у питање оно,

може ли се
ишта више рећи?

КОТВА У ОВОМЕ СВЕТУ:
ВЛАДА ЛИ СЕ ОНИМ ШТО СЕ БРАНИ?

Сазнавао сам да одговора нема,
да питања су већ одговори,
и питао нисам више ништа.

Сазнавао,
да треба умети препознати
постојање дана данашњег,
тренутке у којима живиш дубоки живот,
снове у којима копираш боје душе друге,

да треба откривати и раздвајати
делове од тебе који разговарају са тобом,
од оних који за то знају,
оне вибрације душе,
које отварају простор за душу твоју,
од оних других и другачијих сасвим.

ВАЖНА ЛЕКЦИЈА КОЈУ ВАЉА НАУЧИТИ:
КАКО ПРИКУПЉАТИИ СЈАЈ ДУШЕ ДРУГЕ

Како дан продубити довољно
да постане више од дана?

Како сан заробити у себи
и препознавати се у расту његовом?

Како се једна за другу
душе откривају?

Како лепоту увећавати
док прикупљаш сјај душе друге?

Како довољно бити
у оном који јеси?

ДРУГА ВАЖНА ЛЕКЦИЈА:
КАКО УСПАВАНА ДУША КРЕЋЕ НА СВОЈ ПУТ

И чуо сам те,
и видео,
онако како се
и чује,
и види,
док си се гнезила
у мојој глави,
у срцу,
и у души.

У души,
углавном.

Ти беше у мени,
а ја изасланик
твога заувек,
још много пре
него што сазнах
да постојиш.

ОДАБРАО САМ ДА ТВОЈЕ ЗАУВЕК
БУДЕ ОВОМ СВЕТУ НАЈБЛИЖИ СЛОЈ ДУШЕ МОЈЕ

Разлог је сасвим једноставан,
јер,

када слике изађу из својих рамова,
када свет другачије замирише,
а душе засветлуцају усред маглине тела,
и ухвате нас у мрежу најтананијих вибрација,
видим те, сасвим јасно, најјасније,
у простору од неизрецивог до непорецивог,
у оном у коме нестаје
паучина искуства овога света.

А КАКО ОЖИВЉАВАЈУ СТВАРИ
КОЈЕ ПРИНЕСЕШ СЕБИ?

Док тражимо
најтананију вибрацију у души
препознајемо да чежња је
онај тренутак у којем нас има,
онај у коме се душа сећа
свих оних генерација тела
које помераше се и враћаше се
у свет који јесте.

Знамо ли све то,
и шта уопште знамо,
о себи, о другом,
и о бићу бившем?

Колико ли смо само присутни
у ономе што стварају бића наша,
у ономе што нас помера сасвим?

МИЛОРАД ПАВИЋ

БАРБАРА ОДМАХ ПОСЛЕ ЗАЛАСКА СУНЦА

*Увод у рану Павићеву причу
„Барбара одмах после заласка сунца”*

Овај текст представља уреднички уједначену, стилистички очишћену и композиционо заокружену верзију ране Павићеве приче „Барбара одмах после заласка сунца”, насталу упоређивањем машинописних и рукописних варијаната из Легата.

У верзији која следи: – уклоњена су механичка понављања и варијантне дупликације пасуса; – усклађена је синтакса и интерпункција уз задржавање раног, сензуално-лирског Павићевог тона; – очувани су кључни мотиви: Ива (јутро и тело), рад на плажи (поглед и напор), Барбара (вечер и искуство), цикличност жудње и времена; – изабране су формулације које су семантички и ритмички најпавићевскије међу варијантама; – изостављене су маргиналне напомене, архивске ознаке и недовршене рефлексивне фусноте.

Текст је замишљен као читљива ауторска верзија (не критичко издање са апаратуром), погодна за објављивање у избору ране прозе.

* * *

Слани ветар, пун пене и албатроса, заустављао се у шуми. Купећи јучерашње отпатке, албатроси су на плажи проводили јутро. Недалеко од њих Ива је лежала још полусањива, босих ногу у мору, и чекала да је таласи полако сасвим разбуде. Кроз затворене капке видела је сенке које су албатроси доносили на њено лице и руке, сенке у којима је било мало хладовине. Мирис соли и трава

на обали лагано се мењао: сунце је бивало све врелије. Лењо, онако лежећи, Ива се свлачила.

Албатроса више није било и из шуме су долазили купачи. Ива никада није имала жељу да отвори очи и да те већ добро познате гласове око себе раздели онима којима су припадали. Остајала је међу њима на шљунку, склопљених очију, скоро цело доподне. Изузетак су била трома спуштања у море загрејано на обалском камењу. Та преподнева била су изгубљена за њене очи и она никада није сазнала како су изгледала, али Ива није жалила за њима. Смешила се слепим осмесима задовољства, који су на њено лице долазили не споља него изнутра, осмесима које је доживела први пут у детињству, у сну. Ови садашњи осмеси долазили су од сећања на протекле вечери, које су биле савршено потпуне и трајале једино у облику слатког, сасвим малог умора, заосталог још само на једном месту негде у Ивиним бедрима.

По подне Ива је узимала лопту и одлазила да тренира. Игралиште је било одмах у шуми, мало, омеђено жичаном мрежом. Мирисало је на море и борове иглице и било је настањено комадом свечане тишине, антички савршене, достојне да буде изложена у археолошком музеју. Ива је на игралишту ретко остајала сама. Била је републичка омладинска првакиња у кошарци и обично су се око ње брзо појављивали купачи. Захваљујући неком спортском инстинкту, стеченом на огромним зеленим стадионима великих вароши и на првенствима радних акција, Ива се није љутила на то и никада није пропуштала прилику да дода лопту неком од тих непознатих партнера који су се наметали. Био је то чудан призор у шуми западне плаже, који се без лопте није могао објаснити. Гомила распаљених, мркопутних мужјака гонила је до смрти женку по сунчаној шуми. Да Ивини прсти нису владали лоптом исто тако добро као што су, без сумње, познавали сопствено тело, те игре уопште не би било. Али Ива је била дорасла својим противницима. Они никада нису заборављали откровење у шуми западне плаже и са страху су поново долазили свакога дана на игру. Вребали су је на обали, додавали јој одбачене лопте, поздрављали је на улици или је посматрали на песку, пуну лепих, још неодабраних и непомичних покрета.

Али после игре долазио је тренутак када је залазило сунце. Плажа се помало празнила и Ива је одлазила да остави лопту. Узимала је кључ, отварала малу дашчану оставу у једном углу купалишта и опрезно, газећи по шљунку, уносила издате столице за лежање. Плажа није била мала и Ива је обично имала доста посла. Носила је најпре по четири столице одједном, оне са ближег краја плаже, две у једној и две у другој руци. Затим само по две, и на крају

једну по једну, тромо пролазећи поред групица последњих купача. Сунце је полако залазило и сада је ниједан од њених малочашњих познаника више није познавао.

У доба дана које сам проводио на обали, на послу, једва ако би још понека купачица заостала на мору и у сенци своје столице за склапање посматрала како радим. Радио сам скоро до појаса у води, готово наг, тачно између сунца на заласку и њихових очију. Црна трака на оку, коса и комад платна били су све што ме је покривало. Зној, со и светлост чинили су да се на ивицама тела види нешто као танак руб крви испод коже. Плажа је била покривена шљунком који је море лагано узимало натраг, и ја сам скоро сваког од оних дана семестралног распуста товарио шљунак са морског дна у мокра дрвена колица и преко једне оковане даске враћао га натраг на обалу. Посао је био напоран и са мном су увек радили још један или два човека, или Стефан. Никада ниједна од жена из сенке на ивици шуме није погледала ни у једнога од њих. Никада нису грешиле и тачно су знале шта хоће да виде. Посматрале су ме методично, сваки делић тела без изузетка, пажљиво и увек онај који је био најнапетији. Слика се никада није понављала: сунце, којем сам увек окретао ону страну лица без ока, видљиво је залазило и сваки пут када бих изашао на обалу давало је нову боју призору који су посматрале. Умор је растао и оне су знале да би врховима прстију могле осетити како ми је од напора кожа под мокром косом топла.

Али ипак, у то доба дана још се ништа нарочито није дешавало. Све је почињало са Барбаром. По рибу сам ишао нешто пре тог времена. Ловио сам је пушком, увек шпуњеве или листове, и увек у количини довољној за две особе. Море је тада мирисало на траве, шкољке, алге, звезде и рибе и пуштао сам да ми слободно улази у уста како бих упамтио те мирисе. Рибе су у води биле стакласте, а напољу, на ваздуху, мењале су се у црвено. Још ту, под водом, знао сам какав ће укус имати са „зечијом крви” и бодљикавом салатом коју је справљала Барбара. Њена мала ресторација била је одмах иза плаже, у четинарима, са шкољком за музику.

„Барбара, хоћеш ли да ми испржиш рибу?”, питао сам је. Гледала је у моје табане пуне смоле, у косу пуну иглица пиније и уди-сала слани ветар који сам доносио у ноздрвама.

У Барбарину ресторацију свраћао је свет оних вечери када није имао намеру да се нарочито проведе. Рибу коју сам доносио увек је приправљала са нарочитом страшћу. Знала је напамет делове

одеће и обуће које сам носио и боје кошуља које сам имао. Док сам јео за једним малим столом у углу, где се чуло море, посматрала ме је преко шанка нетремице и потпуно осећала у мојим устима укус рибе коју је малочас пржила. Имала је шездесет година, била је необично пуна и њена љубомора и жудња биле су безазлене и огромне.

Све је почињало ту, пред Барбаром. Њеним очима никада није промакло понашање ниједне од оних жена које су долазиле саме или у друштву у њену ресторацију да ме виде. Знала је да се све то до досаде понављало сваке године на скоро исти начин. Познавала је усамљене и можда болесне жене које су долазиле пре правог почетка сезоне и доживљавале сусрет са мном ту, пред њеним очима, спонтано као неко своје откриће, као нешто што су само оне имале. Њихови одмори протицали су између интимних узбуђења од случајних сусрета на плажи и вечери проведених међу полупразним столовима ресторације. Било је и жена које су долазиле касније, у јеку лета, и брзо схватале да њихово откриће није било само њихово. Барбара је разумела и оне које су се дуго правиле да ништа не примећују, иако су им пријатељице или сасвим непознате сусетке скретале пажњу на сто за којим сам седео. Али чак су и оне, када би им се указала прилика да несметано разгледају оно на шта им је пажња скренута, чиниле то са изненађујућом готовошћу. Барбара је посматрала како се на њиховим лицима, као у огледалу, понављају моји случајни осмеси и осећала како успевају да чују нешто изузетно у оним обичним речима око рибе, „зечије крви” или новца.

Било је ту различитих жена, различито грађених и одгојених, већином млађих од Барбаре. Снагом свог непогрешивог инстинкта, који је изузимао само њу саму, осећала је да су готово све биле у заблуди. Али било је и раскошних жена, пред којима је осећала да се њено огромно искуство топи. Било је дрских, ненавикнутих на отпор, које су кратко давале до знања да је потребно да им се придружим. Све су оне, свака на свој начин, желеле исто што и Барбара. Па ипак, она је осећала своју надмоћ, јер оне нису познавале и волеле Иву као она.

А увече, у Барбарину ресторацију обично је долазила Ива. Тада нас двоје, Ива и ја, нисмо више познавали друге. Док смо играле по шљунку, пили „зечију крв” и јели рибу, осећали смо како нас свуда око ресторације чека огромна, празна и топла шума, пуна смоле и лајања таласа.

А Барбара је осећала како стари и како се полако, сваког дана све више, свет на плажи који нас је презирао и жудео мења, изневерава себе и претвара се у нас – у нас нове.

Напомена о рукопису

Прича „Барбара одмах после заласка сунца” сачувана је у пет машинописних верзија, које се налазе у архивској целини означеној као „БАРБАРА (концепти)”. Сви концепти смештени су у жуту А4 коверту са налепницом примаоца:

Проф. др Д. Живановић, Филозофски факултет, Словенски семинар, Универзитет у Београду. (Професор Живановић је Павићев теча, полонист, професор Филолошког факултета; персона која је у књижевном и научном животу Милорада Павића много значила, као ауторитет.)

На коверти се налази црвени поштански печат, на основу кога се може закључити да је пошиљка упућена из Варшаве, највероватније почетком шездесетих година XX века.

Рукописи се чувају у оквиру Легата Милорада Павића, под архивском ознаком Р261.

Варијанте се међусобно разликују у обиму, распореду пасуса, синтаксичким решењима, лексичким изборима и степену разрађености појединих мотива, али деле исту тематско-нарративну основу. Ниједна од верзија не може се сматрати коначном ауторском редакцијом; текст је очигледно био у процесу интензивног преобликовања, што овај скуп рукописа чини драгоценим сведочанством Павићеве ране прозне радионице.

Претпостављам да је прича писана када је Павић имао 20-30 година.

Критичка напомена

Прича „Барбара одмах после заласка сунца” сачувана је у пет машинописних верзија, које се налазе у архивској целини означеној као „БАРБАРА (концепти)”, у оквиру Легата Милорада Павића (Р261). Реч је о радним верзијама без дефинитивне ауторске редакције, насталим у кратком временском распону, највероватније почетком шездесетих година XX века.

Варијанте се разликују у обиму и унутрашњој организацији текста, али се разлике могу систематизовати на следеће нивое:

1. Композиционе разлике – у појединим верзијама уводни сегмент о Иви (јутро, тело, сан) знатно је проширен, док је у другој редуциран у корист нараторског дела о раду на плажи и погледу жена. Повремене промене редоследа епизода (Ива – рад – Барбара) указују на ауторово колебање између лирске и нарративно-рефлексивне доминације.

2. Синтаксичке и ритмичке разлике – присутне су осцилације између дугих, хипотактичких реченица и краћих, паратактичких низова. Уједначена верзија усваја спорији, валовит ритам, у складу са раном Павићевом поетиком сензуалне прозе.
3. Лексичке варијанте – уочљиве су честе замене синонима и варијације придевских низова, нарочито у описима тела, мора и мириса. Предност је дата формулацијама са већом метафоричком кондензацијом и мањом фактографском дословношћу.
4. Мотивске осцилације – поједине верзије појачавају мотив цикличности (понављање жена, сезона и погледа), док друге наглашавају лик Барбаре као фигуре искуства и памћења. У овој редакцији Барбара функционише као централни семантички чвор који повезује тело (Ива), поглед (наратор) и време.
5. Дискурзивне пробе – поједини рукописи садрже метатекстуалне или рефлексивне пасусе који нарушавају наративну кохезију; они су изостављени као концептуалне пробе које не припадају завршеној приповести.

Приредила

Јасмина Михајловић, сцџарашељка над Лејатиом Милорага Павића

ИВАН ПАВИЋ

МРТВИ ЛЕПТИР

У бетону
скамењени давни
птичји трагови.

Са полеђине
старе слике отпаде
мртви лептир.

Брзим кораком
свракина сенка иде
по сенци крова.

Пала је ноћ. У
башти пуне куће
цветови зове.

Жега. Кокошке
Чуче у једној, а пси
У другој сенци.

Ко исечено
од папира – згажено
маче на путу.

Поскок се лењо
увуче у рупу на
надгробној плочи.

Опада лишће;
гледам ваздушну битку
између сврака.

Прохладно јутро.
Крај згаженог пужа
голаћа жута слуз.

Мрачан, кишни дан.
Облачним небом лети
Пар галебова.

ДРАГОМИР ШОШКИЋ

УМЕСТО ПРЕЛУДИЈА

Посуто – ал’ једнако грем
Пиљећ у *дојађаја след...*
Прилажем хитро *ѝрилої блег*
За венац Муза – све у свем.

СПРАМ ДРХТАВОГ ЖИШКА ДУШЕ БЕСЛОВЕСНЕ

На покислом прамцу моје сиње барке
Трепери пламичак Душе бесловесне;
Из ледене тмице тек понекад љесне
Једарце дрхтаво – сломљене катарке.

Лебди врео лелуј – (То варљиво злато)
Да обасја миљем лице Непознатог.

О, Ти Вечна славо! – Просиј јасну ждраку
Над цептавим жишком – Вајним усред буре;
И бдиј многохвални – Док коб смртне уре
Не обзнани вапај жића на измаку –

Слављеног, а худог. – Зарад жудње која
(Одвећ непреболна) – цкли сред неспокоја.

Прости журбу Музо! – Поздрав теби (Аве!)
Ситно словце срицах – не држећ се метра;
Тек: чезнух (удесан) – да из чистог етра
Кликне надахнуће – Зов сумњиве славе.

Пре него процвили са Распећа рана:
„Приђи ломна Душо! – Грехом овенчана.”

МЕРА МИНИМУМА

Тиња, врла Музо! – (сапето у ланце)
У дну бића мога, суштаство супстанце;
Коб примисли нујне, над којом се вије
Усуд надахнућа – клица Поезије.

Због вишег разлога – (Раја или Пакла?)
Тек: Твоја се рука и мог пера такла.

Ал’ не уем (немушт) – мисао што врије
Подвести под строги закон Прозодије;
Ни разбуктат версе љувене Катрене,
Кад год те голицне Ерос Васељене.

Па сад слави свраку. – Из доље се чује
Како тупим перцем моје надвисује.

Прожет мамом риме петостопне Станце,
Сплетох се о варку хујне Асонанце;
Где већ зевка Вокал – (кроз простор и време)
Гордећи се чаром лажне дијадеме.

Наспрам Суште речи, врх Стожерног ума:
Мрво трошне Славе! – (Меро минимума!)

ВРЕМЕНА – ОВДЕ И САД

Између навода и краја навода –
„клокоће вода”.

То стилска згода сад је – с којом ћу,
упркос расулу, пред тебе штиоче – (једнако
следећ узвишен циљ поетски) да хрупим;
док још живахна је слуха и усхита пуна
Она што сврнула је пажњу мом преварном
чулу – мазно се подастирућ притворној
алхемији Духа.

Писалка што лебди у ваздуху се
сунуврати и рине у златни пакао вере
горуће (ко скалпел из руке хирурга сред
океана коже) – тек онда кад занос се
узвине и маску уобразиљи здере
пред лицем Демијурга.

Тад може да се множи тај мрски глас
таштине, док шири крила гиздав Ждребац
пут трона – фркћућ у пени. И на сва звона
објава стиже: таламбас горди да
хита ме у славу. – (Блиста се ловор
зелени – у мени.)

Кад одсев вечности долебде на жезло,
и верса ми пречистог уздиже се пев –
безусан Орфеј поста. У лиру му паук
уђе (грозив) – Тек: *сенка миџске славе
осџа...*
(Сижеа – ово сав је текст.)

Да. Бедно стање слике – поприлично јест;
но, досуђе такво скројише Бози.
Научих одмах једно: *да не љедам
џревише доле – на џроклејнике.*

Ал? – авај! Чврстина завета Музи се спузи,
кад будилник ко рогом Хипноса муну –
дунув у борије. Понизну снобделац тад
струну ми стули. Срозак заставе презрев –

на песничкој кули: исечак историје
– раван нули.

Мој целомудрени фантом илузије –
(на испољив јед) кад разбор склизну ми
у пад – из голе стварности кикотну се...
треснув ми у брк логичан след:

Таква су времена очајниче –
овде и сад!

*П. С. Не рецијте ово мојој грајој;
Она се куја у врлини.*

САМАНТА ШВЕБЛИН

БОЖАНСТВЕНА ЖИВОТИЊА

Скоро двадесет година после несреће, Елена ме зове у Лион. Не препознајем јој глас, али кад каже своје име, савршено знам с ким разговарам.

Неколико секунди слушам је како дише, придржавам телефон раменом и палим цигарету. Полако, покушавајући да не направим никакав звук, излазим на балкон који гледа на парк, седнем у једну столицу и скидам сандале одгуркујући их ножним прсти-ма. Жели да разговара о Пети, свом сину. Жели да зна чега се ја сећам од ноћи несреће. Глас јој је миран и храпав. Питам се да ли је то због протеклих година или је онај њен тако слатки глас изненада нестао тог последњег пута кад смо се виделе.

Подигнем боса стопала на другу столицу, боле ме пете и ноге. Била сам у Мадриду још јутрос и једва сам стигла да оставим кофер на уласку у стан кад је зазвонио телефон.

– Где си, Елена? Да ли си у Буенос Ајресу?

Питам је да добијем на времену, да стигнем мало више кући пре но што се препустим овом разговору. Њена тишина ми буди сумњу да никад није изашла из Хурлингама, да можда и даље живи у кући где се све десило.

– А ти? – каже Елена – и даље путујеш?

Мислим на нову канцеларију у Марсеју, на катедру урбаног планирања у Барселони, на комерцијални развој периферије Бордоа. Али кад замислим Елену како седи на клупи која им је била у широком ходнику између кухиње и дворишта, кад је замислим како ми говори са те клупе од дебла дрвета и с ногама од гвожђа коју је њен отац алкохоличар за њу направио сопственим рукама као свадбени поклон и коју она никад није хтела да избаци из куће, онда само кажем:

– Да, помало. – И чекам да чујем шта ће она рећи.

– И даље имам твој сако.

Какав сако? Има туце капута у мом плакару, али се не сећам оних које сам носила раније.

– Умирем, Лејла. Зато те зовем.

Гледам у своја стопала, мрдам прстима. Даље од балкона, ветар милује крошње дрвећа. И наједном помишљам на коња. После много година, поново помишљам на њега, на први пут кад сам га спазила, запањујуће јасно. Ишла сам ка Елениној кући право са аеродрома и такси се зауставио на једном семафору у авенији Вергара, тик поред животиње. Био је натоварен, вукао је кола са гомилом натрпаних душека и један човек га је шибао бесомучно да напредује. Увек је било коња на периферији Буенос Ајреса, али у то време ја сам већ неко време живела у иностранству и та слика ме је уздрмала.

Трбух коња је био тако близу да сам могла да избацити руку из кола и дотакнем га. Деловао је надувено, несразмерно са остатком тако мршаваг тела. Криве ноге, излизана длака око амова. Али нарочито се сећам како је коњ окренуо главу и погледао ме. Погледао ме је директно, тим великим, тамним очима.

– Знам да је било одавно – каже Елена – али... сећаш ли се костима који је те ноћи носио?

Пета, оног који је сам направио? Хоћу да ми неко прича о мом Пети. – Кад се Елена закашље, наслућујем да се од тога толико променио њен глас. Молим те, ти си била тамо. Кога да питам, ако не тебе.

Сачекам неколико секунди, Елена не каже ништа, тако да упитам:

– Болесна си? – Шта ти је?

– Свеједно је, Лејла, имамо шездесет и кусур година и нећу дочекати следећи месец.

Глас јој мало поскочи, као да је устала. – Већ неко време покушавам да ступим с тобом у везу.

– Да ли си у Хурлингаму? – питам.

Обе смо рођене у Хурлингаму, али смо се упознале на факултету, на студијама архитектуре.

– Да – каже Елена.

Мислим на Алберта и сад покушавам да не питам за њега.

– Али, преселила си се? – питам.

Сећам их се у дворишту, у истом великом дворишту где се десила несрећа.

– И даље сам у кући. – Чујем како кашље. – Сачекај тренутак.

Чини се да оставља телефон на клупу и да се удаљава. Оставља ме саму у њеном ходнику, тако близу тог дворишта да ми се у Лиону жежи кожа на рукама.

Алберто и Елена су се венчали годину дана пошто су се упознали. Нас троје је дипломирало истог децембра, али ја сам сместа прихватила посао у француској агенцији и отишла из Аргентине. Увек сам им писала ако бих пролазила кроз Буенос Ајрес и онда би ме они позивали да вечерамо у њиховој малој кући у средњоста-лешкој четврти, преуређеној под строгим надзором архитеката. Били су високи и робусни, носили светле кошуље и панталоне својствене архитектурама, с њиховим дизајнираним сатовима помало лабаво закаченим око зглобова. Елена је везивала косу у кестенасти коњски реп, а коврце око чела су јој се дизале као мали федери. Алберто би их понекад смештао иза њених ушију. То је радио нежно, али нарочито кад би она узимала реч а он почињао да блуди.

Преко телефона чујем звук врата од фрижидера. Сећам се сваке појединости те кухиње. Само два корака је потребно за повратак у ходник, практично продужетак дворишта, јер је клизећи прозор којим су заменили зид у првом преуређењу био увек отворен. И баш ту, посађена на клупи, Елена је волела да „осети ваздух”. Кућа није била велика, али су порушили неке преградне зидове и зна-лачки поставили осветљење и фотеље да тако изгледа. Добили су малог неколико година после дипломирања и васпитали га истом заједничком пажњом и посвећеношћу којима су приступали свим својим професионалним пројектима. Били су девет година венчани кад сам их посетила тај последњи пут.

Елена протестује и фркне, нешто пада на пут. Ко ме ћу да пре-причам овај позив, помислим. Нико у Француској не зна за ово. Ни Елена, заправо, не зна шта ми се десило те ноћи, осим несреће. Зове јер хоће да чује неког ко ће нешто рећи о Пети. Не изгледа да наслућује било шта више.

Кораци се враћају, Елена подиже телефон. Клупа шкрипне кад она поново седне.

– Пијем фернет – каже – желим да стекнем бар један порок пре но што умрем. Мислиш ли да имам времена?

– Наравно. Можемо да попијемо по шест оваквих сваког дана док телефонирамо.

Смејемо се. Ако је њој то стварно потребно, ја сам спремна да јој правим друштво. Увек је тако, схватам колико ми наједном неко неостаје, с тескобом што нагло стиже, и морам да уложим напор да се не разнежим.

Чујем је како пали цигарету, нисам знала да пуши. Покушава да се сетим неке појединости везане за Пету, али само видим

коња. Елена удише и цигарет-папир крчка, сагорева. Неће да каже више ништа док ја не почнем да говорим.

– Он ми је отворио врата.

Елена избацује дим спорим издисајем, готово с олакшањем.

Звао се Педро, али су га звали Пета. Упознала сам га кад му је било две године, у првој од десетак посета Буенос Ајресу кад је моја агенција узела учешћа у развоју кула у Пуерто Мадеру. Видела сам га, такође, једном кад му је било четири године, али је мали већ био заспао. И онда тај пут, са његових седам, све слике које ми сада пристижу су из те последње посете. Видим га како стоји код врата, обучен у дуго одело, направљено од металик папира, испрсио се круто као жандар.

Причам Елени како сам га видела, тако великог, и њих двоје, „тебе и Алберта”, кажем, како спремасте мезе у дворишту, идете тамо-амо, до кухиње, тако складно ефикасно као што сте све радили. Кажем „радили” и сачекам неколико секунди да видим да ли ће она нешто појаснити у вези са Албертом. Описујем кућу, велико огледало које су управо наместили у холу. Како сам била уморна од пута и како је прва чаша у дворишту све олакшала. Невероватно чега се све неко сети двадесет година касније. Да је, на пример, био босоног и да су плочице у дворишту још биле млаке. Можда су осећања ужитка и бола оно што увек оставља најживотнији траг, јер је то оно што се дешава телу. Или је можда зато што је било неко време кад сам много прекопавала по тим сећањима, па сам ја лично одабрала којим детаљима се вратити како бих покушала да схватим оно што се десило.

На мом балкону, сутон почиње да тамни.

– И ја ћу да спремим једно пиће, Елена.

– Чекам те.

Остављам телефон на столици, уђем и пролазим кроз два велика дневна боравка до трпезарије. Питам се да ли би се Елена осећала лагодно међу толиким библиотекама. Да ли би одобрила моје фотеље, велики витраж у отвореној кухињи, орахов паркет који се мој други бивши муж постарао да постави. Отварам мали комад намештаја у којем држим пиће и сипам себи мало вискија. Елена само жели да неко именује Пету за њу. Да опише како је везивао пертле на шареним патикама, његову до ситница неуредну собу, његове меке кратке нокте пуне трагова боја. Онда ми падне на памет: можда је ово наш последњи разговор, отуд овај позив, и тако ми постаје јасно да ћу, иако она само жели да слуша о Пети, да јој причам о коњу.

Врћам се са својим вискијем сређујући сећања, збуњена оштрином којом се размотавају у мојој глави.

– Јеси ли ту? – питам.

– Да.

– Немам деце, Елена. Нисам их имала, али... мислићеш да је ово нешто моје, лично, да нема везе са оним што се десило Пети.

Чекам, тишина у Елени је увек била пометеност.

Објасним јој шта сам открила оне ноћи пошто сам неко време причала са Петом, лежећи на тепиху. Ја сам већ знала за дечакове ексцентричности и колико је даровит цртач био. Неке две године раније, проучио је путању дневне светлости по зидовима и „изложио“ је своја дела качећи их само у тим зонама „праве“ светлости. За ту његову опсесију да црта коње и контролу коју је, са седам година, имао над перспективом и бојама. Многи родитељи су прецењивали дар своје деце, и ја нисам знала до тог тренутка све оно што се заиста дешавао у Петиној глави. Али можда јер је био син архитеката, можда због чистог дара, Пета је био један изненађујући случај.

Те ноћи, кад је мали отишао сам у своју собу, Елена и Алберто су навалили да баш ја проверим да ли ће да опере зубе и легне. Сместа сам прихватила кад су ми весело признали да, кад имају неког на вечери и кад Пета заврши с јелом, он одговара само на питања гостију, а с њима престаје да разговара. Мислили су да је то његов начин да нове људе позове у своју собу. Прихватила сам изазов и кад сам остала насамо са малим упитала сам га зашто се тако понаша. Пета је рекао: „Правим се као да су мртви“, и почео да се смеје стављајући шаку преко уста, забављен сопственом игром. Позвао ме је да легнемо на тепих да ми покаже таваницу, па ми је показао сазвежђа која је означавао неким штапићем, љуштећи фарбу. Са пода су се једва примећивала, јер их је само назначавало, да би их насликао све одједном за следећи Еленин рођендан. Упитала сам га како је успевао да сам досегне тако високо, а он је рекао: „Имам посебну технику“, али ми није објаснио која је. Лежали смо тако неко време на леђима, док се он није окренуо према мени, врло озбиљан и упитао ме: „Да ли си се некад пробудила усред ноћи? Кажем пробудила онако, а да те нико не пробуди, стварно пробудила?“

Био је изузетан дечак, а истовремено скроз нормалан. Једино изузетно, заправо, дотад се догађало у мени: лежећи на тепиху крај њега, маштала сам на тему да бих неком могла да будем тако специфично потребна, тако ексклузивно. Међутим, ја нисам желела да будем мајка, то ме никад није занимало.

Елени не причам ништа од тога, да ми је Пета постављао питања, а ја мислила да оно што пита делује једноставно, али је сувише сложено; мислила сам да ли ће одрасли који окружују овог малишу

разумети величину овог питања. Мислила сам, ја могу да га разумем, ја могу да му одговорим не варајући га нити га уништавајући. То је била моћна интуиција, дамари који су ми потврђивали: овај дечко је нешто превише драгоцено, ти би свакако била у стању да чуваш тако нешто.

Њој само причам оно што је мали потом рекао: „Не желим да будем архитекта.” Не кажем јој шта сам помислила: да је чврстим тоном којим је говорио, начином на који су му сијале очи док је откривао смисао својих речи, такође давао на знање „ја сам нешто тако велико да не могу да допустим себи свет људи”. Нити сам јој рекла да сам смишљено сачекала неколико секунди пре но што сам опет проговорила, како би Пета до краја уживао у сопственом открићу и био у стању да га препозна у свем његовом сјају, нити да сам потврдно климнула као да кажем: „Да! Да! То је истинска истина! Можеш да будеш шта год пожелиш!”

Елени само кажем оно што сам касније упитала Пету:

„А шта би ти да будеш?”

„Желео бих да будем коњ.”

– Коњ? – Еленин глас подрхтава у телефону.

Причам јој како сам устала с пода у једном скоку и предложила Пети да вежбамо.

„Да вежбамо да будемо коњ?”, упитао је, „а како се то ради?”

„Како год ти замислиш.”

Пета је такође устао једним скоком. Сигурност мог одговора изгледа да га је испунила енергијом.

„Бити коњ се вежба ходајући једном ногом испред друге”, рекао је.

„Савршено! Вежбајмо!”

Ходали смо поравнати, с краја на крај собе, испружених руку и отворених шака, правећи се да улажемо грдан напор да не изгубимо равнотежу.

„И што се више жмури, више си коњ”, рекао је Пета.

„Савршено!”

Зажмурили смо и вежбали још једном тамо-амо.

„И што се у висину више иде...”, Пета је скочио на руб кревета, „...више си коњ.”

Искорачио је једном ногом испред друге по дрвеној греди и покушао да напредује жмурећи.

Елена прави неки звук у телефону, збркан и грлени, као да је прогутала нешто пуно бола а ја знам да мисли на ивицу према дворишту.

– Кад си отишла из собе, да ли је већ лежао?

Не сећам се, али одговорим да јесте. Остајемо у тишини и више не знам да ли треба да наставим.

– Ај, Лејла. – Чујем крцкање њеног цигарет-папира. – Колико год да боли, било шта што ми кажеш о Пети је као да сам неколико секунди дуже са њим. Хвала.

– Има још нешто. Нешто што желим да ти испричам.

Мислим на двориште, Пета се играо тамо откад је почео да пузи, Елена седи на клупи у ходнику, увек близу, увек позорна. Читала је, радила, говорила преко телефона, с једним оком све време на Пети. Понекад се ослањала о зид и склапала очи, али не би заспала. Сећам се мрље на тапету боје слоноваче у висини њене главе, као неког магловитог облака. Да ли ће умрети тако седећи? Има ли ичега што могу учинити да је подигнем с те клупе? Да је подигнем – али, чему?

– Кад је Пета пао са ивице... – почнем, али станем.

Гледам парк даље од балкона: у Лиону је већ дубока ноћ.

И наједном ту су све речи које почињем да јој говорим у телефон. Више не могу да одлучим шта је логично а шта није, шта би могло да буде болно а шта подношљиво. Причам оно што се десило тако како ми се јавља из памћења: звук тела које удара о плочице дворишта. Како нама трома треба секунд да схватимо, да се окренемо за столом и да реагујемо. Како су коначно њих двоје скочили са столица и појурили ка Пети. Алберто није желео да га помера, Елена га је подигла и привила уз себе, желела да викне али није могла, јер ни дечко ни она нису дисали. Елена је била на коленима и крв се ширила око ње, чинило се да је сав проблем у томе што превише стеже свог сина. Сећам се да сам устала од стола и рекла: „Позваћу хитну помоћ.” Али нико није потврдио нити се померио. Отишла сам у кухињу и позвала. Дала сам адресу, одговорила на нека питања и кад сам прекинула везу више нисам могла да се вратим у двориште. Мој сако је био на клупи у ходнику и тамо сам га оставила. Изашла сам из куће. Затворила полако врата и звук браве ми је потврдио да сам већ била с друге стране. Задржала сам се гледајући у кваку док нисам чула Еленино запомагање. И онда, још увек се не осврћући, предосетила сам нешто чудно иза својих леђа. Нисам се усуђивала да се окренем и да погледам. Чело ми је оросио зној који се сливао све до браде и ударао о плочице. Осврни се, рекла сам себи, најгори бол је остао у кући, Елена је и даље кукала, шта год да се деси сада, неће те убити. И осврнула сам се ка улици.

Опружено на асфалту, под слабим светлом јединог фењера на крају раскршћа, тело је изгледало тако нескладно и велико да је потрајало док нисам схватила шта је. Био је то коњ, лежао је на

асфалту као да је однекуд пао. Полако сам му пришла, покушавајући да га не уплашим. Убрзано је дисао, његов отекли трбух се надувавао и издувавао, развлачећи под узенгијама истрошену кожу. Велике тамне очи су тражиле у ноћи и ја сам била убеђена да су тражиле мене. Подигао је главу да ме погледа право у очи. Фркнуо је, покушао да се подигне, али није могао. Клекнула сам крај њега, загрлила му главу и наслонила своје чело на његово. „Бићеш добро”, рекла сам му. „Само мирно.”

Прво су стигла кола хитне помоћи, потом полиција. Показала сам им кућу да их усмерим. Сместа су се појавили неки суседи. Пришли су, угледали коња и остали тако да стоје, збуњени. И све то време, ја сам била тамо где сам се затекла, грлећи животињу.

Неколико минута касније, видела сам Алберта и Елену како излазе из носила. Иза мојих леђа, неки сусед је позивао ветеринарску хитну помоћ. Нешто је Елени скренуло пажњу и она је погледала према мени, збуњена. Попела се у амбулантна кола посрћући. Болничари су затворили врата и оштра бука сирене се удаљила пуном брзином.

Правим паузу. Удаљим начас телефон и уздахнем. Неколико секунди потом је питам:

– Сећаш ли се коња?

Елена ништа не каже.

Опело је одржано три дана касније, а потом сахрана. Пре но што сам отишла, загрлила сам их једно по једно, прво Алберта, после Елену, по први пут одвојене, непомичне међу присутнима, позорним на неки чудан начин: на подлогу, на најмање звуке, тражећи у тој буци нешто што као да су држали у руци секунд раније.

Побринула сам се за коња који је неколико дана провео код ветеринара на агрономском факултету, опорављајући се. Пронашла сам неке штале у Лухану, где су ми учинили добру цену да га тамо чувају читаву годину ако платим унапред. Била сам спремна да потрошим на њега читаво богатство, али две недеље касније неко ме је пронашао у Лиону да јави како је неки човек тражио животињу и да је она поново са својим газдом. Верујем да сам тих дана позвала Хурлингам да видим како су, али их нисам нашла. Или сам можда намеравала да их зовем и на крају нисам то учинила. Као ни они. И више нисмо говорили.

Чујем на телефону пуцкетање, шкрипање ногу клупе. Да ли је то Елена устала? Да ли посматра двориште? Чега сада има у дворишту? Зашто ништа не каже?

– Елена, да ли си ту?

Понекад сањам да се враћам у Буенос Ајрес. Готово увек сам у таксију, пажљиво гледам кроз прозор. И онда га видим. Сместа га

препознајем. Боју, висину, уши. Уморно вуче кола. Огромна кола, несразмерна његовој величини. Тражим да се кола зауставе, излазим и трчим ка њему. Човек који га бичем гони не схвата шта се дешава, затеже узде да га заустави. Коњ стаје, фркће, окреће се ка мени. Дотичем његову огромну главу, моје чело опет уз његово. Отворен длан преко његовог капка, други на његовим грудима. Огроман је и прекрасан, а ја га молим за опроштај.

– Немам времена за глупости – каже Елена – зар не схваташ?

У праву је, у праву је. Шта ћемо да радимо сад?

– Готово је – каже, али постоји танана промена у њеном оштом тону. – Где је?

Држим телефон, покушавам да се поставим на њено место.

Шта ме то пита?

– Коњ, Лејла.

– Коњ – кажем, купујући време, покушавајући да схватим ову последњу молбу.

Тражим очајна, у сећањима из Аргентине, место где се налази један коњ који се може загрлити.

– Лејла...

– Да, наравно – кажем. – Да. Имаш ли нешто да забележиш?

– Имам – каже она и чујем звук који потпуно јасно препознајем: гура прозор, отвара га. Звук се потпуно мења. Елена стоји пред двориштем. – Имам све – каже. – Све је овде спремно. Слушам те.

Превео са шпанског

Бранко Анђић

АНАТОЛИЈ РЈАСОВ

ДЕЧЈИ АЛБУМ

I

Прича која не планира да се заврши. Позната ситуација, само из неког разлога не схватам одмах да је преда мном исто оно дво-риште викендице, тек након неког времена препознајем распоред куће, травњака, ограде. Описивао сам то већ много пута. Ништа није као сада када почињем овај пасус, још не знајући за шта је овај увод, ако је ово уопште увод, али стварно ништа није тако, није затрпано даскама које су остале од реновирања, а и пре пет-десет година изгледало је скроз другачије, опет више као у кадру из мог детињства. Разабирајући фотографије почео сам више да ценим оне које сам испрва хтео да бацим – неуспеле, размрљане – да, оне више личе на моје сећање. Дакле, врата (фотка са совама које стоје на њој се изгубила или ће се можда још наћи, мада је шанси све мање) – тамо где је сада само капија, комшијска ограда није из једног дела као данас, већ од летви, изгледа да ће заувек остати таква у мојим сновима. И одатле се чују познати гласови, али који измештају све што се дешава: као да је отац довео своје родитеље у викендицу, како је обично радио на пролеће. Само што они, наравно, нису долазили у ову викендицу која је припадала другом деди, већ у своју, и више уопште није јасно зашто су се они обрели иза ограде, код комшија. Уосталом, управо су комшији (који је одавно умро као и његови синови) некада припадала оба плаца, и можда сада моје помућено сећање планира да се освети, претендујући на туђи простор, да, све је то без реда испреплетено негде тамо, у цунглама моје несвести. Кроз грмове купина (у детињству их тамо није било) чујем гласове – веома познате, исте као увек. С децом, нашом децом, прилазимо огради, али за сваки

случај се држимо подаље како не бисмо нехотице заразили бабу и деду. Заразили оном болешћу од које су већ умрли пре годину дана – то схватам пошто се пробудим. Године њихових живота на споменику, њиховом правом споменику, ако уопште постоји нешто право, скоро да се подударају, у то је тешко поверовати, родили су се исте године и умрли с разликом мањом од месец дана. А сада су дошли код мене у викендицу после своје смрти, као што су тамо некад долазили у госте у далеком детињству, дајући ми на трему поклоне од оца, које ми је слао са дугих пословних путовања. А док бележим сан, звони ми подсетник: деди је сутра деведесет четврти рођендан. Видећу се с оцем, вероватно нећу говорити о овом сну. Из тих времена нико није остао, осим тате и мене. Не, остали су, али њихови трагови су већ изгубљени, и њих нећу сањати. Ноћу ми се понекад враћају деде и бабе, скоро никад мама. Осим ако не урламо једно на друго, осим ако је не давим, осим ако нећу коначно да је се ослободим. Као да њена смрт није довољна.

II

Градови, развучени дуж обале. Пре тридесет пет година долазили смо овамо на одмор – прво с бабом и дедом, а за годину дана – с мамом. Први пут – одмаралиште, други – хотел. Одлучио сам да могу да се сетим и нађем их, премда су године рата овде све могле променити.

Прво један град – онај по коме сам шетао с дедом када сам имао девет година. Ни за шта да се ухватим, ниједне познате куће, тачније – све су у истој мери познате и туђе, много је порушених, понегде у скоро срушеним зградама настављају да живе људи. Тек ћу после, поново разгледајући старе фотографије, видети да сам прошао баш по тој обали, једна кућа се чак може препознати као и кејови за пристајање у мору. Али свеједно ништа не осећам, само видим да је то исто место (тек гледајући фотку, као и увек, сећам се како смо деда и ја, обешени с лукобрана, покушавали једанпут да ловимо на варалицу морске рибе). Само одмаралиште или барем његове рушевине нисам успео да пронађем (поред главне зграде сам играо с неким шах, померајући високе фигуре на огромној табли, у мензи се баба свађала с куварима који су послужили црвљиве шницле, у парку су крештали паунови, а увече је баш гласно свирала музика; све су то старе успомене које немају везе са садашњим путовањем, премда су мелодије што увече грме овде исте као пре, гласне и примитивне), чак су и плаже (море, подељено низом лукобрана и каскаде балкона на обали) некуд нестале. Или смо се можда одмарали у предграђу, а у центар смо долазили једном-двапут

да се прошетамо, има фотографија: девет ми је година, једем сладолед на обали. Ништа више. Чак поново проучавајући снимке, по облику ртова не успевам да одредим место, као да се променио сав обалски пејзаж, што тешко да је могуће. Успомене сачуване само захваљујући фото-кадровима личе на лажњаке, али друге немам.

Сада други град, где смо дошли с мамом. Поново се ничег не сећам, мада не делује да је много тога изграђено. Али све је другачије, чак и ауто-пут пролази на другом растојању од плаже. То нису ти крајеви. Треба отићи на најдаљи рт како би се најзад пронашло. Због те среће – гомила очекивања. Хотел сам одмах препознао, фасаду су променили, али није било скоро никакве сумње да је преда мном баш та зграда, после ћу наћи потврду на фотографији (на позадини се лепо види низ балкона, који се нису нешто нарочито променили од тада, личе на пчелиње саће, а ја, десетогодишњак, већ се спремам да се опростим с детињством, свега две године млађи од мог сина сада, стојим на плажи, поред делфина на надувавање – тако огромног да више личи на ајкулу, чак се сећам фотографа, који је вукао по плажној жези те ужасне играчке: ходао је у мокрој мајици да не би изгорео, с времена на време би заронио у морску воду, покушавајући да се расхлади). Не, срећа је несрећна реч. Поново стара фотка изазива више такозваних успомена него присуство на том месту, тачније – присуство не васкрсава баш ништа. Обишао сам сву околину с осећањем да сам у намери да призовем духове прошлости поверовао некаквим пробисветима, иако сам једини преварант овде – ја сам, решен да могу ето тако на силу ишчупати из одавно одбегле прошлости бар нешто суштинско, бар нешто што није изгорело и још наставља да тиња. Тада сам живео у истој соби с мамом и њеном другарицом, која се ујутру сунчала на балкону без купаћег, из неког разлога сигурна да се нећу пробудити пре времена и видети је. Трг испред хотела, кеј, гомила на плажи, море. Све чега сам се сећао (боље рећи: нисам сећао) и ето, ради овога нисам морао да долазим овамо, била би сасвим довољна разгледница из одмаралишта. (Какав контраст с твојим блесцима успомена у оном срушеном санаторијуму, насељеном дивљом лозом, где су посред рушевина, као у надреалистичком филму, тумарале краве и коњи. Присећала си се фраза које сте твоја мама и ти изговарале на тим стазама, и препознавала у свакој рушевини стари биоскоп, кафе, једну од зграда. Хоризонти сећања и живост који су мени изгледали недостижни. Да, одмарала си се с родитељима тамо из године у годину, а ја сам долазио далеко раније и свега двапут, у различите градове, али не могу да се ослободим чудне, дечје зависти: зашто се ја тако слабо сећам? Скоро избрисане линије не оцртавају чак ни нејасне контуре). Али

о нечему сам морао разговарати с мамом тада, с нама се нешто дешавало. Шта то? Желим да оживим, и немам ниједну везу с овим местима која би невољно блеснула, ниједну нову успомену, као да их је све неко избрисао. „Неко” – та неодређена заменица која пре мења речи „ја сам”, или чак можда „моја мама”, или се тај нестанак прошлости ипак десио сам од себе.

Изгледа да толико дуго нисам желео да се сетим ничег о мајци да сам на крају стварно све заборавио. Све, зато што је немогуће узимати заозбиљно ове комаде. Невољни заборав на месту невољног сећања. Осећај је такав као да сам решио да заменим карте у нади да ћу извући цокера, а на крају сам остао с истим бедним шестицама и седмицама. Чудан улов није успео. Или још тачније: убацио сам последњи жетон у аутомат с играчкама, надајући се да ћи извући бар нешто, а метална клешта су се поново вратила празна. Вероватно је одавно време да се навикнем на то да не сарађујем са сећањем већ са заборавом. Али на крају крајева пронашао сам тај хотел.

Пишем ово у викендици, кроз прозор се виде црне вишње, некад сам се довијао да их берем баш успут, пролазећи поред на бициклу, а сада оне скоро да допиру до прозора првог спрата.

III

Али ето опет гомиле старих фотографија. Вероватно их није много мање него оних што су скупљене у двадесетак албума. Последње године деда је на моју молбу покушавао да састави од тих неукроћених снимака нове зборнике, намерно му нисам помагао како би имао бар некакву занимацију, али ипак се ништа није мрднуло даље од покушаја њиховог сортирања по ковертама, да ли је уопште потребно наглашавати да то није успело и да је требало све почети из почетка. После смо те слике, углавном црно-беле, завршивши реновирање – или боље рећи рестаурацију која је намучила, али на крају крајева ипак умирила живце – старе викендице, донели овамо, где је требало, наравно, да иструле у некој прашњавој кутији да није моје упорне жеље да их разврстам. Прешле су још две године, дасака и ђубрета у дворишту више нема. У рундама сам прилазио овом архиву, испало је компликованије разабрати те папире него даске. Правио сам од снимака читаве куле, одвајајући на страну дупликате из породичних албума, после опет проналазећи двојнике, бирајући оне који су се боље сачували, распоређујући по персоналијама и формату. Неколико дупликата је свеједно остало, али одлучио сам да станем. Редослед је сам од себе испао хронолошки: прво фотографије прадеда и прабаба, њих

је најмање, и зато су оне изгледале најдрагоценије, онда бескрајни низови слика бабе и посебно деде – како је већ у младости волео да позира пред камером, сваке године – читаве серије од по пет, понекад десет омањих портрета. Затим – бескрајна количина његових пословних сусрета, остављам скоро све зато што је на сваком кадру – нешто познато у изразу лица. Уосталом, баба је исто волела да се фотографише, она личи на фото-модел или на глумицу: и у двадесетој, и у четрдесетој, и у педесетој, док брига о кћерци није испунила њено лице старошћу. Њихово детињство, њихова младост, њихов живот у иностранству (скоро десет година), онда викендица изван града, то се већ подудара с мојим детињством, али свеједно у испрекиданим кадровима нешто сазнајем о њима.

Уопште не журим да отварам две велике коверте с маминим именом (деда је написао крупним штампаним словима ко што раде деца: ЛЕНА). Али ево долази ред на њу. То је најболнији ниво и не планирам да га заобиђем, чини ми се да сам већ довољно припремљен. Фотографија има баш много, из неког разлога ме то изненађује, као да нисам сам сасвим недавно настављао да трпам у препуњене коверте нове слике, извучене из заједничке гомиле. Али наједном главно, закаснило просветљење: нису имали ниједан дечји албум. Схватам то тек кад почињем да стављам слике под провидну траку. Да, изгледа као да се готово нико до данашњег дана није запитао о томе, али случајно је тако испало да је преданом најмање пет детаљних каталога које су баба и деда саставили о својој младости у иностранству, и нема ниједног посебног албума с маминим дечјим и младалачким фотографијама, иако их се много сачувало. Из неког разлога све су оне биле расуте без реда у широким фиокама ормара и само се неке срећу у породичним зборницима. Та чињеница није нимало довољна да се створи неки психоаналитички сценарио, али не могу да не приметим ту вапијућу дискрепанцију. Не, наравно да сам имао претпоставке у погледу тога да су за несреће у њеном животу делом морали бити криви родитељи – моји баба и деда, које немам никаквог права да окривљујем, тим пре што су се они без конца потом бактали с мојом одраслом мајком, покушавајући да поправе њено раштимовано постојање. Не знам баш тако пуно о том њиховом животу, када је после рада деда направио задивљујућу каријеру, и они су много година провели у иностранству, изненада заменивши гладовање пријемима у најбољим ресторанима, тај контраст је био тако јак да није лако схватити га. Нема се с чим упоредити. Једино с њиховом старошћу када је кћерка умрла пре њих, када на крају нису успели да је сачувају. Ево без упозорења се присећам: по ко зна који пут смо дошли на гроб моје мајке, баба, која већ меша

најобичније ствари, како бисмо испунили некакав ритуал, присећа се да треба покрити главу марамом. Мараму не проналази, али у ташници се обрела некаква крпица којом покушава да повеже главу не би ли наместила нешто попут ноћне капице. На једвите јаде у томе најзад успева и умирује се. Али баба не схвата да су на глави у ствари биле ко зна како залутале у њену ташницу црне гаће. Да, с гаћама на глави она се надвила над гробом кћерке. То је било неко језиво лудило, али ти и ја нисмо могли да се суздржимо од осмеха. Таква сцена се не може измислити. Ипак, треба се вратити фотографијама. Њихова бескрајна путовања по иностранству. С времена на време водили су са собом кћерку и изгледа да су је размазили раскошем, а онда када је одрасла нису баш бринули о њеном животу, подоста је живела код моје прабабе, већ у осамнаестој се удала, а у деветнаестој сам се ја родио, а још за неколико година моји родитељи су се развели, и ја сам исто почео да проводим читаво детињство код баба (прадеда на мојим дејчим фотографијама изгледа тек мало старије него на оним где га грли мала мама, ма и прабаба је већ тад била стара). Али све те претпоставке о њеном детињству нису нарочито поуздане зато што би се сигурно могло наћи и много других, најразличитијих, никоме (тим пре мени) непознатих, случајних околности које су несумњиво утицале на распад њеног живота, и детињство пре није било најбитније од њих, у сваком случају не значајније од развода. Тако су, вероватно, постојали сасвим технички разлози чувања њених фотографија само у расутом стању: одсуство могућности да се купи нормалан албум (уосталом, чудно је, па од рата је прошло већ петнаест година) или недостатак времена (то већ оправдање увек изгледа сасвим незграпно), у тим старим зборницима требало је лепити снимке на дебеле картонске странице (управо су такви албуми прадеда, и они су однекуд проналазили време за то), а после, када су се појавили згодни класификатори с провидним додацима, већ се скупило много нових фотографија које је требало разабрати, и није било могуће вратити се старим зато што их нису понели на дугогодишња пословна путовања, а по повратку су већ морали да се баве фотографијама унука, могу се направити читави низови привидних разлога... Али с којих позиција сам уопште заподенуо овај осуђивачки говор? Преда мном је толико фотографија на којима су они поред кћерке, и многе су ипак биле уметнуте поред других, узгред, таква хаотичност при избору снимка је сасвим у њиховом маниру, за разлику од моје тврдоглаве гњаваже, они уопште никада нису тежили да нешто систематизују и повежу с хронологијом, и сигурно нема никаквог разлога фантазирати да им кћерка од старта није била драга. Али ја то и не

мислим. Напросто видим тај запањујући детаљ: било како било, они, који су волели да бележе готово сваку епизоду свог живота у виду фото-снимака (ту јаку страст уопште не могу с њима да поделим), због нечега нису успели да јој направе дечји албум. При том су од мојих фотографија направљена читава три. Али ево, гледам све још једанпут, један мањи је ипак био, код ње, одложио сам га на страну и дуго нисам баш желео да га отварам, а онда сам чак заборавио на њега, али очито је био купљен кад и већина осталих, скупили су га и поклонили јој већ у зрелој доби (или је она сама уметала ове фотографије?), нека је и тако, ипак испада да преувеличавам, али не, и тамо је њено детињство сасвим кратко, било га је тек за прву половину албума. Све се некако наместило само од себе, али ја који сам, слободно се без неког преувеличавања може рећи, већи део живота мрзео мајку или покушавао да према њој осећам равнодушност, данас је први пут жалим. И то сасвим непознато осећање не могу да сакријем од себе.

Гледам њене дечје и младалачке фотке и не осећам никакву мржњу, такву (чак и тамо где дечје гримасе наговештавају будућу изгубљену лепоту) немам никаквог разлога да је мрзим. У колицима је, у наручју родитеља, почиње да хода, смеје се, или напротив – преозбиљна је, понекад – лукавог погледа, вртић, школска униформа, баш пуно фотографија с мора, прво с Црног, онда са Средоземног, а ево они доручкују код пирамида, пришли су колима право до подножја, тако да се на фоткама чак не виде врхови, зар је то уопште било могуће, онда у неких шеснаест година без упозорења – скоро одрасла, лепа, да – лепа, рекао сам то. Мада има нечег несигурног у њеној јаркој одећи или великим наочарима, као да покушава да се облачи и шминка попут своје мајке, али то још увек не уме (тај ће се осећај појавити и кад будем гледао оне фотографије где је старија). Ево с дединим братом, он се, по обичају, осмехује, већ је умро, треба ли то рећи. Још једна мутна фотка, где су лица као на Рихтеровој слици, замућена и једва видљива, на чамцу су на обали мора, као да се спремају да се растају са мнош, мамино лице је најмање јасно, на тренутак се чак појављује чудна сумња – да се нису фотографисали с неким другим дететом. А ја још увек желим да схватим да ли се могло некако спречити то што јој се касније десило. Спречити, на пример, по цену мог нерађања.

Па добро, за пола века нико није узео да јој састави дечји албум и тиме се данас бавим ја као да – однекуд надолазе највисокопарније речи – несвесно успостављам неку правду. Све почиње од бебећих фотографија, а завршава се којом годином пред свадбу, за више већ нема места. А онда сам се родио ја, родитељи су се растали,

мама се поново удала и развела се још једном, почела да се опија и читав њен живот је брзо почео да се сурвава. Сада имам све сачуване фрагменте њеног детињства. Нешто попут јединог документа оног њеног другог живота.

IV

Прошло је месец дана и тајна одсуства албума се неочекивано открила. Када сам завршио с разврставањем фотографија, почео сам да се бавим слајдовима. Већи део тих у посебне кутијице скупљених кадрова ја за живо чудо нисам никад у животу видео. Деда је имао посебан апарат који мења сличице што се пројектују на екран, али вадиле су га ретко, чешће су гледали филмске траке. А сада та два пројектора не раде и имам само дијаскоп у који се може стављати по један слајд и разгледати слика када се у њу упери светлост. Али тако – по једна – може се посматрати чак пажљивије, без обзира на одсуство екрана, притом је слика помало рељефна и то је још невероватније. Наравно, на првој кутијици која ми допада руку видим натпис „Ленино детињство”. Унутра два паковања од по педесет кадрова, не, три недостају, али свеједно их је скоро сто. Да, нисам знао да су скупили слајдове, а не фотографије. Толико сам пута премештао кутијице с једног на друго место – пре и после пресељења – али из неког разлога нисам примећивао тај натпис, премда сам друге ознаке видео више пута, а нека паковања сам чак доносио из дединог и бабиног стана кући да их пажљивије проучим (тада никако нисам могао очекивати да ће ово изнуђено успорено гледање тако заинтересовати и моју децу). Више пута сам видео слајдове с кадровима свог детињства, али нисам могао чак ни да претпоставим да постоје исти такви, само с малом мамом. Откуд уопште деди већ тада посебан апарат, трака и могућност да пројектује слајдове? И опет испада као да постоји неки програмирани поредак мог гледања тих породичних слика. У једном од паковања савијен папирић, на њему још један натпис што запањује искреношћу: „Млади ми, кћерка мала, 60-е”.

Боја – ето шта се никако не уклапа у моје представе. Прве фотографије у боји које постоје у нашим албумима, датиране су крајем 70-их. Све што је пре тога снимљено видео сам само у црно-белом облику, и у првим тренуцима боја изгледа чак неумесно, као кад гледаш вештачки обојене историјске кадрове. Код деде се, узгред, сачувала једна таква у атељеу обојена породична фотографија из његовог детињства, на њој боје нису баш тако грубе, али свеједно изгледају као превара, као да је неко намерно одабрао неколико неумесних нијанси одеће – смарагднозелену кошуљу, тиркизну

кравату, јаркоцрвену ташницу, чак су и лица дотерана, срећом, црно-бели оригинал се сачувао и може се видети без тих поправки. А са слајдовима уопште није тако, они су стварно снимљени на траку у боји. Шездесетих, невероватно. И нијансе су стварне, или у сваком случају – врло блиске оригиналним. Не могу да поверујем да видим то њихово време новим очима. Не знам с чим да упоредим то осећање. С првим утисцима Ван Гога о околини Арла? Још увек верујем да је разлог његовог лудила на југу Француске, пре свега, судар с бескрајем боје. Срећом, не умем да цртам и тим пре – да мешам боје, зато само посматрам, само запишујем оно што видим. Скоро ништа не успевам да запишем.

Мама и баба седе на трави на позадини зеленог, превише зеленог лишћа. Бабин црвени купаћи (још нема тридесет), мамине светложуте машини (она још нема десет), загризла је травку, на колenu розе траг од скорашње ране. Отворен кишобран с разнобојном шаром, на следећем слајду већ је у маминим рукама, изгледа да је фотограф-деда брижљиво смишљао те кадрове, или не. А ево мама је на сличугама на леду неког маленог клизалишта у московском дворишту, на позадини парола која се једва да прочитати – „Ако хоћеш да будеш здрав – бави се спортом!”, натпис белим словима на црвеној позадини, и у даљини још један нечитки мото, али већ на светлоплавој позадини. Мама носи црвену капу, црвене рукавице, црвено-белу сукњу и розе, снежне вунене хеланке. А ево их на скијама, џемпер на плаво-црвене пруге, вунене хеланке опет кроз у снегу, кадар двадесетпетогодишње бабе, која скаче с трамполине, у мом детињству тако ризичне трикове није практиковала. Онда баба, седи у огромној viseћој мрежи, на њој – једноставна плавкаста хаљина на ситне туфне, за свега неколико година отићи ће на пословно путовање, и баба (ма и мама исто) ће кроз променити сву одећу, носиће само најмодерније хаљине. Још је зима, мама у цветној марами и лила капуту. А ево је на позадини неке куће с малим дрвеним торњем, да, присећам се, деда је причао како су пуно обилазили имања у Подмосковљу, изгледа да је ово једно од тих путовања. Ево најзад и њега самог (сасвим млад, има тридесет и неку), сиви шал и шешир (шешир?!), црни капут. А ево деде и бабе, значи, фотографисала је кћерка, односно мама. Опет лето, мама с црвеним појасем за спасавање у рукама, да, такви су висили на пристаништима за чамце и у мом детињству, на следећем кадру даје појас својој мами, мојој баби, која више личи на њену старију сестру. Затим она код куће, преко пута украшене јелке, мами је шест година, не знам стан, али одједном – познат намештај: фотеља, сто, витрина, после су све то пренели у викендицу, нешто се чак сачувало до данас, и тако могу да се уверим да су боје на

слајдовима тачне. На скији деда вуче за собом ћеркицу, она се ухватила за штап, баш тако ће шлепати мене. Мала мама и млада баба седе на трави заједно с мојом прабабом и прадедом, и опет изгледају рано остарели, тек мало млађи него у мом детињству. Не, ипак су много млађи, ево прадеда још није тако мршав као касније, лежи с унуком у трави, као да је заборавио да је у оделу и лакованим ципелама. Како познати изрази лица код свих. Мама лежи на трави, пред њом састављена, изгледа од брезове коре слова и бројеви: „јун 6”, други број се не види. Вероватно се мисли на шездесет седму годину. Мама је осам година. Врло могуће. Кћерка мала, ви млади и ја – већ далеко старији од вас, који ретко долазим на гробље, усмеравам дијаскоп на светлост. Time to aim your arrows at the sun.

Нема слајдова с тек рођеном кћерком, тад још није било траке у боји, и ипак, без обзира на велики број кадрова, то, наравно, није дечји албум, већ тек неколико епизода из њеног ондашњег живота. Али моја чудна теорија је свеједно већ оповргнута. Превише подсећа на читавање историје у мит измишљен на брзину, на жељу да представим случајно сачуване изворе као једине, који зато, тобоже, нешто доказују. Ма и шта је то уопште дечји албум? А ја сам већ успео због нечег да осудим dedu и бабу, и, премда они нису чули моје прекоре, то не оправдава оно што се десило. Из неког разлога сам измислио непостојећу причу о њиховом животу, тако ми је било мало лакше да склопим релативно логичну о свом. За шта су они криви? Зар могу да кажем? Кад се не може сазнати истина, њеним крхотинама желимо нешто да придодемо. Али постоји још једна последица те грешке: не могу да опозovem осећање сажаљења које сам први пут усмерио према малом детету – према својој мајци. Нека сам чак и измислио све, осим тог осећања. Можда је зарад тога вредело измишљати. То сажаљење било је право и већ се никуд неће дети, мени је стварно пошло за руком да се сажалим на маму. Први пут за све ово време, након скоро пет година од њене смрти. Можда ћу се сада помирити с њом барем у наредним сновима.

2021–2022.

Превела с руског
Василиса Шљивар

ЈОВАН ДЕЛИЋ

**РИТМИЧКИ, КОМПОЗИЦИЈСКИ И
ЗНАЧЕЊСКИ ИЗАЗОВИ ПОЕМЕ „ЛАМЕНТ
НАД БЕОГРАДОМ” МИЛОША ЦРЊАНСКОГ**

САЖЕТАК: „Ламент над Београдом” је „лабудова пјесма” Милоша Црњанског, испјевана на обали Cooden Beach 1956. године, у емиграцији, у шест парова антитетичких децима. Наша намјера је да прочитамо и интерпретирамо поему и да анализом дођемо како до њеног значења, тако и до начела њеног обликовања – до њене поетике.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: поема, композиција, строфички пар, антитеза, значење, „строфичка изосилабичност”, фуга, гласовна подударња, рима, плач, химна, материнство.

Пјесма ли је, поема ли је? Ламент ли је, химна ли је? Наслов ли је, варка ли је? Увијек сам са таквим питањима приступао „лабудовој”, „завештајној”, тестаментарној пјесми-поеми Милоша Црњанског „Ламент над Београдом”. „Стражилово” је пјеснички врх не само Фрушке горе; „Србија” је најтужнија, са својим, за мене, најболнијим стихом:

Умрећу због Србије, а нисмо се ни срели;

„Ламент над Београдом” волим. Лудо, болно, „необјашњиво”, као све што се лудо воли. Вјероватно и због поезије, и због Београда.

Узалуд су ми говорили да је то „удворичка” пјесма; да је због те пјесме Црњанског замрзла и отписала тадашња емиграција... „Ламент” ми нијесу огадили. Напротив, поново сам га читао послије сваке клевете и изнова бих се освједочио у његову чаролију, волећи га сваки пут све више. Можда због онога *међуџим*: *Ти, ме-*

ђуџиџим, расџеш, џириџи, сџиојџи, диџеш, кређеш, сјаш, свему упркос, смрти упркос, разарањима и ранама упркос, бомбама упркос, којима нам честитају Васкрс, „пријатељским” и непријатељским; ти си ме, свему упркос, *међуџиџим*, већ одавно, узео *на крило своје*.

Која и каква емиграција? Као да емиграција креира књижевни укус? Па шта ако је удворичка и удварачка пјесма? По чему се то види? Ко ме се удвара пјесник? Ако и јест, онда је то удварачка и удворичка пјесма – *мајџи*. Идеолошки је апсолутно чиста. Нема у њој никакве идеологије, никакве политике. Ми смо због идеологије и политике, због страха и мржње, постали призириљиви: призирире нам се и привиђа нешто чега нема, а не видимо *мајку*, два пута пред наше очи истурену у поеми. Ми смо себи забранили и мајку да волимо, чак да је примијетимо. Чак и када расте вјечно разапета на крсту; на највећем, најљепшем, најмоћнијем воденом крсту који знам, испод *мрачној* Калемегдана. Калемегдан и ушће Саве у Дунав – двију рајских ријека – као водени крст нема ниједан град. Ни ту митологију крста моћних рајских вода. То је светилиште, светиња за себе. А тек са црквом Ружицом!

Чувајмо поему и од сопствене љубави према Београду, па и према поеми самој. Вратимо се анализи и књижевном дјелу. Успоставимо дистанцу. Пређимо на прво лице множине, мада је наш вриједносни суд већ познат: три поеме – „Стражилово”, „Србија” и „Ламент над Београдом” – чине троврх пјесништва Милоша Црњанског. И не само његовог пјесништва. Све три су испјеване у туђини. А у туђини се отаџбина најдубље осјећа. И „сва места која волимо”. Испод „Ламента” Црњански је написао „Cooden Beach 1956”. Ту је и тада испјевана и написана поема „Ламент над Београдом” – у емиграцији. Пјесник је већ имао шездесет три године. Осјећао их је као прву старост. Одисеја је потрајала. Нада у повратак се истањила. Потреба за Београдом, својим српским језиком, својом књижевношћу и културом, бивала је све јача. У тој књижевности се осјећао као Нетко; у Лондону је био нико и ништа. Шта је природније него да призива Београд и да своди своје „животне рачуне”, своју Одисеју. Догодило му се, језиво стварно, оно што је сањао – Одисеја. Је ли гријех што Одисеј сања Итаку, што за њом чезне, што би њој да се врати? Или над њом ламентира? Треба ли да за своје сузе, за свој плач, за свој сан – тражи дозволу од емиграције? „Ламент” је, као и *Лирика Иџаке*, стар колико и Одисеј. Исти архетип је у срцу ових дјела. Чак и *Роман о Лондону*, с „мегаполисом” у наслову. Тај роман помаже да присније доживимо „Ламент”, па и да га боље разумијемо.

Да ли је „Ламент над Београдом” доиста *ламениј*? Црњанском се приговара да му је наслов неодговарајући, нетачан. То није ламент

над Београдом, већ химна, ода похвала Београду. И то је тачно. Али наслов не каже да је поема пјесников плач због Београда и за Београдом, већ је то ламент *за својом изјнаничком, људском судбином, далеко од Београда и без Београда*. Београд јесте средишња вриједност, срце завичаја, али је и метонимија: ламент над сопственим животом изван Београда је и ламент над својим животом изван свога језика, своје књижевности и културе, своје земље и народа; ламент због недостижности Београда. Изван свога језика, своје књижевности и културе пјесник губи од свога идентитета, од пуноће свога пјесничког живота; *он је изван себе и своје ијесничке љипроде*; биће које не живи својом умјетношћу; понижени емигрант, обућарски радник; у најбољем случају – кнез Рјепин, окренут лицем према пучини, морским таласима, смрти и ништавилу. Београд је астрална вриједност, нада, могући спас, избављење, повратак у свој језик, своју књижевност и културу, на Итаку. Оно *Cooden Beach 1956* податак је и о поеми и о пјеснику, релевантан за разумијевање и тумачење – податак за читаоца и тумача; податак који казује: Ја сам пред пучином, пред таласима, у туђем језику, туђој земљи и култури, гдје нити књижевно живим нити као пјесник постојим. Иза мене је пустош; празнина, утваре, лешеви, ништа. Прошли су и пријатељства, и заноси, и љубави, и варке – чак се и *варка* свела на *вар* – остало је ништа, ничево, „шпанско” нада; жудим и чезнем за својим Београдом у који бих да се, коначно, вратим – на своју Итаку. То значи оно „Cooden Beach 1956”.

Наслов је, дакле, тачан и одличан, вишезначан колико треба – податак о мјесту и времену настанка поеме и о пјеснику веома је драгоцен, као и Фиезоле за „Стражилово”, и Крф за „Сербију” – слути се да је ово посљедња пјесма црнога лабуда, „лабудова пјесма”.

Лирска пјесма или поема?

Поема, наравно. Трећа у низу. Вјероватно најстроже компонована, иако смо већ одали признање Марку Ристићу и Александру Петрову на описивању пјесникове строгости и прецизности у компоновању „Стражилова”. Поема је већ и зато што има дванаест строфа – децима – и сто двадесет стихова. И што има два лирска јунака и сложену структуру.

Први јунак је лирски субјект – у овом случају је то несумњиво Милош Црњански; други је Београд, коме се лирски субјект у заносу обраћа. Први је у знаку личне замјенице *ја*, и првога лица јединине; други – у знаку личне замјенице *Ти* и другог лица сингулара, карактеристичног за дијалог и драму. Први је емигрант на обали, пред мрким таласима, с предосјећањем гроба и мрака, већ закорачио у старост, с осјећањем да му не остаје нико и ништа. Други је персонификовани град, идеализовани апсолут у астралним

просторима, кога пјесник слави обраћајући му се као јединој нади у спасење и избављење – „наш лабуд вечни”, метонимија свих пјесникових vriједности.

Антитеза је основни принцип компоновања поеме, истакнута чак и графички, различито штампаним непарним и парним строфама. Непарне пјевају о пјесничком субјекту (прва, трећа, пета, седма, девета и једанаеста), а парне о Београду (друга, четврта, шеста, осма, десета и дванаеста) и штампане су италиком. Штампарски слог има значењску, тематску, композициону и стилску функцију. Да бисмо терминолошки изразили антитезу међу парним и непарним строфама, користимо термине *сирофа* за парне, а „антистрофа” за непарне десетостихе.

Ове различитим слогом штампане и различито тематски усмјерене строфе, и поему у цјелини, могућно је читати на разне начине. Могућно је поему читати „нормално”, по реду, дециму за децимом, па од почетка до краја, линеарно, пратити текст дјела. Могућно је читати све непарне строфе једну за другом, а онда све парне. Могућ је и трећи начин, сличан првом, с тим што бисмо издвојили шест парова строфа као цјелине – по једну парну и једну непарну, односно по једну строфу и једну „антистрофу”. Такве цјелине сугерише нам пјесник својим графичким рјешењима. Наиме, у свакој непарној строфи прва ријеч, или група ријечи, истакнута је свим великим словима, док то са почецима непарних строфа није случај (ЈАН МАЈЕН, ЕСПАЊА, ТИ, ПРОШЛОСТ, ЛИЖБУД, FINISTÈRE, ЖИВОТ), па се сваки пар строфа може разумјети као смисаона потцјелина. Сва та читања су легитимна и комплементарна. Важно је да се при читању увијек има у виду цјелина.

Парне и непарне строфе – „строфе” и „антистрофе” – једнаке су по броју стихова – све су дециме – али су стихови у „антистрофама” по броју слогова уједначенији. Дужина стихова у непарним строфама је између пет и петнаест, а у парним између једанаест и петнаест слогова. С обзиром на неуједначеност стихова у погледу бројева слогова – изостанак изосилабизма – могло би се рећи да је поема испјевана у слободном стиху, али да је та слобода вишеструко, па и изненађујуће ограничена: ограничена је римом и – што је много веће чудо – бројем слогова.

Бројем слогова?

Како је то могућно кад смо већ констатовали да број слогова у непарним слоговима варира од пет до петнаест, а у парним од једанаест до петнаест? Тачно, али и то је строгост. И ту строгост смо препознали као једну од законитости стиха и строфе Милоша Црњанског; као веома строгу законитост. И то сматрамо својим малим версолошким открићем.

Сваки од сто двадесет стихова ове поеме је *йребројан*: сваки је пребројао пјесник Милош Црњански, један од највећих заговорника слободног стиха. Он је писао и причао о слободном стиху, а слоге је *бројао*, на прсте. И то – *сваки!* У својој завјетној, лабудовој пјесми.

Погледајмо:

Прегледаћемо прво непарне строфе, чији број слогова варира од пет до петнаест. Направићемо табелу за малу статистику о броју слогова у стиховима непарних строфа. Уписаћемо од један до десет број стихова, а од један до шест број строфа. Пратићемо број слогова свакога стиха у свакој строфи. И, гле, чуда:

	1	2	3	4	5	6
1	6	6	6	6	⑦	6
2	14	14	14	14	14	14
3	15	15	15	15	15	15
4	13	13	13	13	13	13
5	15	15	15	15	15	15
6	14	14	14	14	14	14
7	14	14	14	14	14	⑮
8	11	11	11	11	11	11
9	9	9	⑩	9	9	9
10	5	5	5	5	5	5

Каква изненађујућа строгост и правилност у „слободном” стиху! Какав озаконјени силабизам! У шездесет стихова само три одступају од регуларног броја за по један слог. Ко зна како је Црњански изговарао страну ријеч *FINESTÈRE* у петој строфи? И у трећој француско: „*tout passe!*” Или је можда хтио да истакне ту пролазност. У шестој седми стих има слог више: као да пјесник жели да истакне сагласност шапата у Кини са шапатам срца: „*шйио шайће, као и срце, све хладније и шйице.*” Ово „као и срце” може се читати и „као срце” или „ко и срце”, па би регуларност била постигнута. Уосталом, тај шапат заслужује слог више да би био истакнут.

У шездесет стихова само су три евентуална одступања од „прописаног”, очекиваног броја слогова. Ту појаву зовемо строфички изосилабизам. Досад, колико знамо, та појава није уочена. А ми баш не држимо да смо неки версолог. Знамо барем да бројимо, а то је знао и Црњански, чак и када није признавао.

Тако то стоји са непарним строфама.

Погледајмо парне – „антистрофе”.

	1	2	3	4	5	6		1	2	3	4	5	6
1	12	12	12	12	12	12	7	15	15	15	15	15	15
2	13	13	13	13	13	13	8	12	12	12	12	12	12
3	12	12	12	12	12	12	9	14	14	14	14	14	14
4	14	14	14	14	14	14	10	12	12	12	12	12	12
5	11	11	11	11	11	11							
6	11	11	11	11	11	11							

Какав невјероватно тачан силабизам! Каква уједначеност слогова по строфама! Без иједног одступања. Као да пјесник жели да подвуче савршенство и склад Београда. То је, ипак, требало уочити и показати: тај пјесников труд око усклађености броја слогова у стиховима и строфама. А такав „безгрешни” строфички силабизам градио је највећи српски заговорник слободног стиха!

Доиста, необично схваћен слободан стих и необичан „изосилабизам”, прикривен до препознавања, пренесен на ниво „строфе” и „антистрофе”, односно пјесме. Сваки стих одговарајућег редног броја – од првог до десетог – у свакој „антистрофи” – истог је броја слогова. Сваки *п*рви, *п*рећи, *ос*ми и *десет*и у свакој „антистрофи” има по *дванаесет* слогова; сваки *г*рупи *ст*их по реду има *ш*ринаесет, *ч*етврти и *д*евети имају по *четрнаесет* слогова. У том прикривеном силабизму – „силабизму под маском” – једна је од тајни ритмичности треће поеме Милоша Црњанског. Црњански је, дакле, доиста бројањем уједначавао број слогова својих стихова према њиховом редном броју у „строфама” и у „антистрофама”. Од сто двадесет стихова варирају само три у непарним строфама: девети у трећој, први у седмој и седми у шестој, а и за та три би се могло наћи објашњење. *То је „замаскирани изосилабизам” Милоша Црњанског.* Пјесник је волио маску и при грађењу стихова – маску слободног стиха. И стављао ју је свјесно и хотимично. А ритам је градио и на силабизму!

Строга анализа открива, демистификује; казује шта је шта. Отуда наше повјерење у анализу. Никакве синтезе неће помоћи нити ће ваљати ако им не претходе темељне и бројне анализе. Поема „Ламент над Београдом” доиста је загонетна и опире се анализи.

Увјерени смо да поему ваља анализирати по систему: строфа – антистрофа. На то упућују сигнали у непарним строфама, који у парнима изостају: велика слова у свакој ријечи или групи ријечи којима почиње први стих сваке непарне строфе – нешто попут наслова што указује на нову цјелину. Строфа и антистрофа су својеврсна антитетичка цјелина – антитеза на дјелу. Таквих дводјелних цјелина је укупно шест у поеми. Тако ћемо их и интерпретирати.

Све су строфе – парне и непарне – повезане римом, потпуно непредвидљивом, неочекиваном, „новом”, са неочекиваним системом римовања. То риму чини оригиналном, неистрошеном и необичном – даје јој чар новине и свјежине. Прва непарна строфа има овај систем римовања: abac dbdese. Ка би још очекивао, а камоли предвидио, да ријеч *клада* с краја четвртога стиха одјекује веома значењски сугестивно у шпанској ријечи *nada* (ништа) на самом крају строфе, односно њенога десетог стиха. Контекст ту риму подржава и храни значењем. Пјеснички субјект пјева шта му се и ко привиђа

... док овде ћутим, бдим и мрем
и лежим, хладан, као на пепелу клада,

а „нека чудовишта” урличу и вичу:

... „Прах, пепео, смрт је то.”
А вичу и руско „ничего” –
и шпанско „nada”.

Поређење пјесничког субјекта са хладном кладом, која лежи на мртвој ватри – на пепелу без жеравице и пламена – и ту ћути, бдије и мре, моћније и чвршће повезује ријечи загрљене римом: *клада* и шпанско *nada*, у значењу – *нишџа*. То нијесу мале иновације у рими – у њеној звучној и значењској функцији. Стране ријечи су веома храбро и функционално уплетене и у пјесму, и у риму, што је раритет не само у српској поезији, а што ће се потврдити већ у другој непарној строфи троструким понављањем њемачке ријечи *Leiche* и њеног српског превода *леш*, али и италијанске *cadavere*. У два свјетска рата, која је проживио Милош Црњански, лешеве су били масовна међународна појава, а самим тим и вишејезичка: усијецали су се на више језика у сјећање и памћење, па и у асоцијативне кошмаре српскога пјесника у туђини.

Изразито је звучно подударане глагола *урличу* и *вичу* на поецима осмога и деветог стиха – својеврсна глаголска рима – што може бити траг пјесничког поступка Црњанског који је уочио Новица Петковић и назвао га римовање „по дубини” стиха. Овдје је већ на самом почетку:

и урличу: „Прах, пепео, смрт је то.”
А вичу и руско „ничего”.

Број слогова у непарним строфама је много неуједначенији него у парним – варира од пет до петнаест: непарна строфа почиње

кратким, шестосложним стихом, па се шири на дуже стихове од четрнаест, петнаест и тринаест слогова, да би се, при крају, постепено скупљала на једанаестерац и деветерац, па онда нагло – на петосложни стих.

Ово варирање броја слогова у стиховима непарне строфе биће законитост у пјесми, као што ће бити законитост и необичан распоред непредвидљивих рима. То може сугерисати немир и опседнутост смрћу пјесничког субјекта, несрећу и црне слутње, мрачно интернационално мирнодопско и ратно искуство и до неподношљивости тежак живот у емиграцији, који води у несрећу и психичку разореност.

У свакој непарној строфи на почетку петог стиха јавља се ријеч *само*, којом почиње нова реченица и значењски заокрет у строфи: негира се оно што смо видјели у претходна четири стиха и преображава се у нешто чудовишно и необично, по правилу негативно, опасно, па чак и погубно по лирски субјект, односно пјесника. Његова угроженост се повећава кроз прву строфу, посебно од петог стиха. *Петии сѝтих је, са лексемом само на ѝочейѝку, рез у свакој неѝпарној сѝрофи.* То је *риѝмичка и семанѝичка законѝѝносѝ*, недовољно уочавана и наглашавана, недовољно препознана као законитост.

И неѝпарне и ѝарне сѝрофе су варијације на истѝу основну ѝему; ѝрецизније на двије ѝеме: ѝрва је ѝаѝѝња и безнаѝе ѝјесника у емиѝтрацији, на уласку у сѝаросѝ – ламенѝи и ѝлач над самим собом, а друѝа – химна и славѝење Беоѝрада као аѝсолуѝа; ѝегово уздизање до статуса Небеског Јерусалима, према којем је усмјерен сав живот пјесников и све ѝегове животне вриједности, нарочито онај будуѝи живот, макар га и не било, макар то била само утѝеха у смрти, у гробу у Београду.

Те варијације су у сагласности с антитетичком структуром пјесме и са ѝеном строфичком структуром: с оштром подјелом на парне и непарне строфе – на строфе и антистрофе. *То је суѝѝѝинска законѝѝносѝ ѝоеме „Ламенѝи над Беоѝрадом”, веѝ насловом сугерисана својом двострукошћу: први дио наслова је ламенѝи – плач, јадиковка, тугованка, а други је Беоѝраг – апсолут и једино мјесто за гроб с надом у сан и васкрсење, чији је израз химна. Зато је наслов тачан и прави – без грешке.*

То даље значи да је Милош Црњански – модерни, авангардни, превратнички пјесник српске лирике XX вијека – призвао у помоћ веома старе, традиционалне лирске моделе и жанрове и на ѝих се ослонио: плач и химну. Плачем се везује са старом српском (средњовјековном) пјесничком традицијом – са средњовјековном књижевношћу српском, а славѝењем Београда – са химном и похвалом.

Тако се превратнички авангардни пјесник дубоко укорјењује у традицију, па и у националну књижевност, што најбоље потврђују топоними у насловима трију његових сјајних поема: *Стиражилово, Србија, Београд*. То нијесу само три топонима, већ је то духовно тројство у једном – три стуба једног осјећања свијета: људског свијета Милоша Црњанског. Због тих топонима се умире, чак и када се са њима није срело.

Строфе – дециме – „Ламента над Београдом” су *лирске варијације*: непарне на једну, а парне на другу тему. А то је, без метафоризације, у основи *музички њосиуиак*, којим се „Ламент над Београдом” приближава *двосирукој музичкој фуџи*, испјеваној у два антитетичка става. Дециме у „Ламенту над Београдом” су, дакле, поетско-музичке, семантичко-ритмичке варијације на двије теме, у два пјесничка иновирана жанра – у плачу и химни.

Још једна законитост уочљива је на почетку парних строфа – „антистрофа”: то је увођење наизглед „обичне”, стилски „мртве” ријечи *међуџим* у пјесму, и то досљедно, на почецима сваке непарне строфе. Лична замјеница *Ти* – замјеница обраћања, дијалога и драме – обавезна је на самом почетку првога стиха сваке непарне строфе. Иза ње слиједи поменута ријеч *међуџим*, па предикат, односно глагол у другом лицу једнине. И то је већ први чланак – до цезуре – првога стиха сваке парне строфе. Такав почетак парних строфа је константа:

Ти, међутим, растеш...

Примјећиван је већ значај те ријечи *међуџим*, али не и првога чланка првога стиха парних строфа. Пјесник упућује глас и поглед далеком и недогледном Београду, директно му се обраћајући и започињући, сваки пут изнова, дијалог с њим. Пошто је у претходној, непарној строфи, ламентирајући, изложио своје стање у туђини, тешко до неподношљивости, пјесник директним обраћањем Београду као сабесједнику ријечју *међуџим* најављује антитезу, промјену интонације, мелодије, значења и жанра, па и природе Београда. Београд је апсолут; њему пристаје химна, а не ламент; он је утјеха и нада, макар кад се пјесник упокоји. Ријеч *међуџим* има, дакле, *мелодичку функцију* у најави антитезе и свега реченог у претходној реченици. Упрошћено речено, то значи да пјесник Београду упућује поруку: Док ја овдје, у туђини, мислим на смрт и слутим мртве пријатеље, док ме притискује ништавило, *Ти, међуџим, растеш* и чиниш чуда.

Непарне строфе су дводјелне. Први дио чине прва четири стиха у знаку *набрајања*, које је вишеструко и разноводно:

ЈАН МАЈЕН и мој Срем,
Парис, моји мртви другови, трешње у Кини,
привиђају ми се још, док овде ћутим, бдим и мрем,
и лежим хладан, као на пепелу клада.

Прво се набрајају мјеста, међусобно веома удаљена, а уз њих и пјесникови неименовани мртви другови из младости и трешње у Кини, чиме се припрема једна велика варка, која бљесне на почетку трећег стиха, појавом првога глагола и првом половином овога стиха: сва та удаљена мјеста од завичаја до Кине спаја и повезује први дио трећег стиха, претварајући их у привиђења – „привиђају ми се”.

Од половине трећег до краја четвртога стиха у средишту је стање лирског субјекта дочарано набрајањем, односно *кумуляцијом* четирију глагола у првом лицу једнине: „док овде ћутим, бдим, и мрем, / и лежим хладан, као на пепелу клада”. Четврти стих се завршава изванредним *йоређењем* пјесника с кладом на пепелу. Заједничка особина која их спаја је у *ејиџејџу* – *кладан*, чиме је подвучено стање пјесника који мре *овде*, што значи – у туђини, у емиграцији, на морској обали, пред мрким таласима. То *овде* је *џуђе* мјесто умирања, ћутања, бдења и привиђења; хлађења попут кладе на пепелу.

Да ли ови стихови сугеришу да и утјешни заноси суматраизма *овде* (у туђини) гасну, мру и хладе се са пјесником? Суматраизам је прешао у *привиђења*. Спојена су удаљена мјеста младости (Јан Мајен, Срем и Парис), упокојени, некада млади, присни људи (моји мртви другови) и трешње у Кини, али суматраистичке утјехе нема. Припремљен је други, драматични дио строфе који почиње петнаестосложним стихом-резом, који ће постати значењско-ритмичка законитост у непарним строфама:

Само, то више и нисмо ми, живот, а ни звезде,
него нека чудовишта, полипи, делфини,
што се тумбају преко нас, и плове, и језде,
и урличу: „Прах, пепео, смрт је то.”
А вичу и руско „ничево” –
и шпанско „nada”.

Тај страшни, пети стих негира *и нас, и живоиџ, и звезде*, а за њим и за том негацијом, *џумбају се, џлове и језде* – опет кумулација глагола – урличући и вичући људским гласом да нема ништа ни на руском, ни на шпанском. То су гласници ништавила, водена бића из доњег, подводног свијета. Умјесто суматраистичке утјехе

наступају чудовишни водени кентаури с људским гласом, саопштавајући ништавило и незнање.

Насупрот вјесницима ништавила и првој непарној строфи стоји прва парна антистрофа у знаку *расића* Београда и свјетлости *јасне* звијезде *зорњаче*. Црњански цијелог свог пјесничког вијека зорњачу тражи. Ево га гдје је 1956. године налази уз Београд у својој визији раста овога града у астралне просторе:

Ти, међутим, растеш, уз зорњачу јасну,
са Авалом плавом, у даљини, као брег.
Ти трепериш, и кад овде звезде гасну,
и топиш, ко Сунце, и лед суза, и лањски снег.
У Теби нема бесмисла, ни смрти.
Ти сјајиш као ископан стари мач.
У Теби све васкрсне, и заигра, па се врти,
и понавља, као дан и детињи плач.
А кад ми се глас, и очи, и дах, упокоје,
Ти ћеш ме, знам, узети на крило своје.

Раст Београда и смјер тога раста виде се и из другог стиха: то је *расић увис*, „са Авалом њавом”, „као брећ” што расте и уздиже се. Авала изнад Београда има код Црњанског плаву боју – боју неба. Астрална природа Београда сугерише се и трећим стихом: Београд трепери као што трепере звијезде, поготову на туђем небу, јер је сам Београд звијезда. То је наглашено четвртим стихом, поређењем са сунцем и способношћу да Београд, „ко сунце”, топи „и лед суза, и лањски снег”. Генитивна метафора *лед суза* указује на моћ града-звјезде да лијечи људску душу и људска осјећања, што је пјеснику у туђини најпотребније. Београд је побједник над бесмислом и смрћу, док је пјесников живот у емиграцији обесмишљен и у знаку умирања и ништавила.

Побједа над смрћу појачава се темом васкрсења, коју наговјештава сјај ископаног старог мача: тај сјај мача, који је ископан из земље, значи његово васкрсење из гроба. И Београд тако сија – „као ископан сјари мач” – будући да је и сам више пута васкрснуо и наставио своје уздизање „уз зорњачу јасну”. Зато у Београду „све васкрсне, и заигра, па се врти, / и понавља, као дан и детињи плач”. Београд је побједа над смрћу и васкрсењем, и рођењем – дјетињим плачем. Зато се строфа поентира пјесниковом жудњом за сахраном у Београду: пјесник не само да вјерује већ и *зна* да ће га Београд „узети на крило своје”, као што се узима своје чедо. Отуда су теме смрти, васкрсења и рођења заједно у завршним строфама од пет до петнаест – а риме нијесу толико удаљене једна од друге. Распоред

рима у првој парној строфи је: ababcdcdee – у првих осам стихова су укрштене, а у завршна два парне.

Овај модел пјевања и овај однос парних и непарних строфа варира се шест пута – кроз цијелу поему. Наш интерпретативни модел је успостављен, а основне поетичке законитости су препознате. То ћемо провјерити и на наредних пет парова строфа и противстрофа, односно непарних и парних строфа.

Дводјелност непарних строфа је законитост по систему 4+6 стихова. И друга непарна строфа почиње топонимима, и онда се пјеснику привиђају два пријатеља – један мртав, а други полудио – и неки ”шејк” из Сахаре:

ЕСПАЊА и наш Хвар,
Добровић мртви, шејк што се у Сахари бели,
привиђају ми се још, као *уџваре*, *вајџре*, *вар*.
Мој Сибе полудели, зинуо као пеш.

Асоцирана мјеста, међусобно удаљена – Еспања, Хвар, Сахара – с те даљине су асоцијацијама и стиховима спојена, али без сума-траистичке утјехе. Пријатељи су или мртви или полудјели, при чему је овај полудјели – „Мој Сибе”, пјесник Сибе Миличић – поређењем преображен у зинулог, гротескног, ружног и застрашујућег *џеџа*, малог морског пса. И пријатељи – и онај мртви, и онај полудјели – као и „шејк што се у Сахари бели”, привиђења су „као *уџваре*, *вајџре*, *вар*. Игра се Црњански језиком и када опјева ужас и очај, звуковима и облицима – понављањем гласовне групе *вар*, а по принципу звучне асоцијације *уџвара* постаје *варка* која се своди на неочекивану и нову једносложницу – *вар*. *Вајџра* је између *уџваре* и *вара* због звучне блискости, али и због унутарњег пакла.

А онда долази пети стих граничник, којим се лирско МИ Милоша Црњанског, познато још од *Лирике Ишак*, негира, као што се негирају *млагоси* и *моћ*; као што су у првој непарној строфи петим стихом негирани и лирско *МИ* и *живоји* и *звезде*. Паралелизам између првих двију непарних строфа је уочљив, чак упадљив, и хотимичан, и наставља се у осталих пет стихова. Лирско МИ се преображава у невеселе папагаје и „чимпанзе”, што је паралелно полипима и делфинима из прве непарне строфе. Та привиђења се „смеју и вриште”, док је пјесник сам суочен са дневним и ноћним морама:

Само, то више нисмо ми, у младости и моћи,
већ неки папагаји, чимпанзи; невесели,
што ми се смеју и вриште у мојој самоћи.
Један се „Leiche! Leiche! Leiche!” – дере.

Други ми шапће: „Cadavere!”
Трећи: „Леш, леш, леш.”

Има у овој строфи још једна занимљивост на плану звучног подударана, односно риме, карактеристична за Црњанског: глагол *бели* подудара са придјевом *невесели* с краја шестог стиха, градећи нечисту двосложну риму, али и са придјевом *йолудели* у средини – на крају првог чланка – четвртога стиха. Рима *b* се, дакле, јавља и према очекиваном распореду, али и у унутрашњости стиха, изван очекивања – *йри йуша*.

И овдје се лирско *МИ* преображава у „нека чудовишта”, али не голема, каква су били *йолийи* и *делфини* у првој строфи, већ земаљска и ваздушна – „папагаји, чимпанзи *невесели*” – која се деру, или шапућу, на два страна језика – њемачком и италијанском – и на српском. Троструким понављањем једносложне ријечи *леш* строфа се завршава и поентира, застрашујуће безнадно, као трима пуцњима.

То безнадно, троструко *леш* римује се с оним гротескним, зинулим морским чудовиштем с краја четвртога стиха, у које се поређењем преобразио „мој Сибе полудели”, градећи мушку риму *йеш* и *леш*, чиме се гротеска ове строфе увећава, а гротескне слике се звучно – једносложном римом – призивају и повезују. Тако рима битно утиче на стварање цјелине гротескне слике и на значење строфе у цјелини.

Колико пута смо морали да употребимо супстантиве *йривиђења* и *йреображења*, говорећи о овој поеми Милоша Црњанског! То казује нешто битно о овом пјеснику и о његовој поезији – за њу су *йривиђења* и *йреображења* веома битна и карактеристична. Није ли наслов једне од његових најбољих пјесама „Привиђења”?

Насупрот ријечи *леш*, по трипут поновљеној на њемачком и на српском језику, и једном прошаптаном на италијанском, Београд, међутим, *блиста* у другој парној строфи. Заштићен од распадљивости – у њему „*нема црва ни са гроба*” – он буди и „*веселост шћо је некад била*”, изазивајући „*кикош йу, у мом крику, вриску и ва-йију*”: изразе страха, бола и несреће пјесничког субјекта преображава у некадашњи смијех. Он блиста „*као кроз сузе људски смех*”:

Ти, међутим, шириш, као лабуд крила,
заборав, на Дунав и Саву, док спавају.
Ти будиш веселост, што је некад била,
кикот, ту, и у мом крику, вриску, и вапају.
У Теби нема црва, ни са гроба.
Ти блисташ, као кроз сузе људски смех.
У Теби један орач пева, и у зимско доба,

преливши крв, као вино, у нови мех.
А кад ми клоне глава и буду стали сати,
Ти ћеш ме, знам, пољубити као мати.

Мотив смрти – пјесникове, сопствене смрти пјесничког субјекта – јавља се на повлашћеним мјестима у парним строфама, по правилу у поенти, односно у завршним стиховима безмало сваке парне строфе. Али у тим завршним стиховима парних строфа смрт није безнађе нити ништавило, већ повратак мајци, родној земљи и граду Апсолуту, у њежно крило вјечности, уснуће на меком узглављу, са шапатам имена вољеног у жуђеног града на уснама, под багремовим лишћем. То је сједињење с Апсолутом у вјечности и највећа утјеха, коначна и свевремена. То је побједа над ништавилом, дефинитивна и вјечна.

Два пута се у парним децимама јавља именица *мајка*. Први пут у другој парној децими Београд ће упокојеног пјесника „*љубићии као мајии*”, када му „*клоне глава и буду стали сати*”. Други пут је то у седмом стиху пете парне дециме: Београд ће уз пјесника бдјети „*ко штоо уз мривој Туареја чучи мајии*”. „Ламент над Београдом” је препознавање мајке и материнства у вољеном граду, односно у Апсолуту, у часу одласка са овога свијета.

Трећа непарна децима тематизује прошлост и пролазност. То је то „Ти” с почетка првога стиха. Замјеница другог лица једине резервисана је, у парним строфама, за Београд, и њоме свака почиње. Контекст упућује да је „Ти” у овој строфи прије неко драго биће или чак, можда, бивше „ЈА”. Јер „ја” је прво што се негира у стиху-преокрету, у петом стиху. Ево та прва четири помало изненађујуће идилична стиха:

ТИ, ПРОШЛОСТ, и мој свет,
младост, љубави, гондоле, и, на небу, Мљетци,
привијате ми се још, као сан, талас, лепи цвет,
у друштву маски, које је по мене дошло.

Као да се ово „Ти”, нејасног идентитета, губи послије првога стиха, а нарочито од петог, стиха преокрета:

Само, то нисам ја, ни Венеција што се плави,
него неке рушевине, авети, и стећци,
што остају за нама на земљи, и у трави.
Па кажу: „Ту лежи паша! – Просјак! – Пас!”
А вичу и француско „tout passe”.
И наше „прошло”.

Звучна подударања код Црњанског изненаде чак и када их очекујемо. Управо у петом стиху се подударају, „по дубини”, *ја* и *Венеција*. Али подударање гласова и гласовних група нарочито је истакнуто и функционално у посљедња три стиха ове строфе: глас *й* се јавља чак *шест* *йуџа* – четири пута у осмом стиху; гласовна група *ја* понавља се *четири*, а *йр* *два* *йуџа*. У осмом стиху ријеч *јаца* звучно је блиска с ријечима *йросјак*, а нарочито *јас*, који негдје у трави имају знаке свога некадашњег постојања. Пролазност их је поравнала, приближила и изједначила у непостојању и ништавилу. Отуда и француско „*tout passe*” и наше „прошло”. Сва та пролазност и деградација звучно је повезана и истакнута, што јесте мајсторија. Није лако довести у везу звук и иронију.

За нама, на земљи, и у трави, само остају „неке рушевине авети и стећци”, који нијесу гротескна чудовишта, и не урличу нити вриште, али вичу то што треба рећи, и то барем на два језика – француском и српском – да је све прошло и да су том пролазношћу статусно изједначени паша, просјак и пас. Ријечи на страним језицима долазе, по правилу, у посљедња два-три стиха *сваке* непарне строфе, заједно са нашим ријечима истог или веома блиског значења. Веома ријетко неки пјесник тако природно уткива своје лексичке шаре на руском, њемачком, француском, италијанском, шпанском, кинеском и јапанском, и то на најосјетљивијим мјестима у строфи – у поенти или у њеној припреми. „Ламент...” говори пјесник и зналац, високо образовани човјек, емигрант. Природно је, ма колико било ријетко и необично, да његов језик буде обиљежен међународним животним искуством. А њему није тешко да се језиком и стихом поигра. Страних ријечи у парним химничним строфама упућеним Београду нема, јер за њима нема потребе. Њихово мјесто је у поентама лamentsирајућих строфа – у *свакој*. То је *стилско-језичка констанција*. Самим тим је то, и за пјесника и за поему, веома важно, и ми смо дужни да га подвучемо и истакнемо.

У трећој парној строфи Београд стоји тврд и „*уздигнути као шипши*” над „*широком реком*” и „*над равницом йлогном*”, чувајући оно што даје и обнавља живот, плодове и храну. Он је чувар и заштитник елемената (земља и вода) и елементарног, животодајног, и добија космичке димензије. Он пјева ведро и „*са йрмљавином далеком*”, уткивајући са муњама „*и своју ниш*” у стољећа. Као да је вољени град рођак бога Перуна или светога Илије, који муњама уткива своју нит у тканицу стољећа. Потврђује ли се то активно и ватрено уткивање своје нити у историју свијета? Није ли у тој историји Београд вјечни тврди и усправни бранилац елементарног? Вјероватно отуда оштар „*сйрељача йојлед йрав и нем*” тог тврдог и уздигнутог стрелца-браниоца и штитоноше, ослобођеног

овом пјеснику тако својствене људске туге. Београд чак и трагове људске туге претвара у космичку љепоту – плач и сузе у „*шарене дуге*”. Асоцира ли то Црњански ону Бранкову „шарну дугу” у коју је млади боник хтио да обуче своје пјесме? Не примиче ли то пјесник Бранка и Стражилово Београду? Засипање будућег пјесниковог гроба багремом као да то дискретно потврђује. Београд, попут далеког бора, освјежава и хлади пјесника када удахне, па ће га, и када се његово „*срце старо сивица*”, попут кише засути багремом. Што вјероватно значи сувим лисјем и цвијетом. Бор и багрем одавно шуме и миришу кроз поезију Милоша Црњанског. Ево их и у поенти треће парне строфе његове „лабудове пјесме”. А кроз суво лисје багрема слуги се и Бранкова сјен. И шуморе стихови познате пјесме „Прича” Милоша Црњанског, која се поентира мирисом багрема. Трећа парна строфа уздиже, дакле, Београд као браниоца и штитоношу широке ријеке и плодне равнице, који уткива муњама своју нит у историју вијека, претварајући људску тугу – плач и сузе – у шарену дугу, спремног да прими стишано пјесниково старо срце и да га заспе пљуском багрема као кишом:

Ти, међутим, стојиш над широком реком,
над равницом плодном, тврд, уздигнут као штит.
Ти певаш ведро, са грмљавом далеком,
и ткаш у столећа, са муњама, и своју нит.
У Теби нема моје људске туге.
Ти имаш стрељача поглед прав и нем.
Ти и плач претвараш, као дажд, у шарене дуге,
а хладиш, ко далеки бор, кад те удахнем.
А кад дође час, да ми се срце старо стиша,
Твој ће багрем пасти на ме као киша.

У четвртој непарној строфи пјесник се прво сјећа свога одласка у свијет, варљивих заноса и варки младости која је градила „куле у ваздуху и на морској пени”, без икаквога ослоња и реалности; куле које су га повеле у свијет, а он је желио да преноси и земљу „у сне, у сне, у сне”. Три пута се „сни” понављају на крају четвртога стиха, непосредно пред стихом преокретом:

ЛИЖБУА и мој пут,
у свет, куле у ваздуху и на морској пени,
привијају ми се још, док ми жижак дрхће ко прут
и преноси ми земљу, у сне, у сне, у сне.

Пена је за Црњанског, као и за Бранка, нешто најварљивије и најнепоузданије. На пут у свијет је, очито, кренуо млади занесени

човјек сањалица, пјесник. Све што је у сновима понио, у другом дијелу строфе се преобрће, преображава и негира:

Само, то више нису, ни жене, ни људи живи,
него неке немоћне, слабе, и сетне, сени,
што ми кажу, да нису звери, да нису криви,
да им живот баш ништа није дао,
па шапћу „ћао, ћао, ћао”
и наше „не, не”.

Бројна су звучна подударања гласова и гласовних група у свих шест стихова. У петом стиху преокрет негација се појачава тро-струким понављањем гласовне групе *ни* (нису, ни, ни). У шестом се гласовна група *не* понавља три пута до половине стиха (него неке немоћне), а у другом дијелу гласовна група *се*, и глас *с* (слабе и сетне сени). Посљедња четири стиха су *значањски* и *звучно* у знаку негације (ништа није) са поновљеном гласовном групом *ни*, уоченом већ у петом стиху. У деветом се три пута понавља шпанска негација *ћао, ћао, ћао*, а у завршном наше *не, не*. Несумњив је, чак је очевидан, спој звука и значења у завршних пет стихова четврте непарне дециме, а звучно-мелодијска линија строфе је изразито истакнута: одсвуда брује звучна подударања и понављања: *к* из првога, *и* из другог дијела стиха, а нарочито с крајева стихова. Понављају се гласови, гласовне групе, риме, али и цијеле ријечи, нарочито негације. Црњански је мајстор гласовног понављања и у стиху, и у прози. И мајстор усклађивања звучног и значењског „слоја” у својим дјелима. То су увиђали и Никола Милошевић, и Новица Петковић, и Александар Петров, и други тумачи поезије и прозе овога великог пјесника. Нијесу сви, нити увијек, то убједљиво аналитички доказивали.

Четврта парна децима успоставља *вертикалу ѿре – доље, ѿ висини и ѿ дубини*, градећи од Београда *осу свијетља*:

Ти, међутим, дишеш, у ноћној тишини,
до звезда, што казују пут Сунцу у твој сан.
Ти слушаш свог срца лупу, у дубини,
што удара, ко стеном, у мрачни Калемегдан.
Теби су наши боли ситни мрави.
Ти бисер суза наших бацаш у прах.
Али се над њима, после, Твоја зора заплави,
у коју се млад и весео загледах.
А кад уморно срце моје ућути, да спи,
узглавље меко ћеш ми, у сну, бити, Ти.

Београд се ноћу уздиже „*до звезда*”, у астралне просторе који су оријентир Сунцу за пут у сан овога града. Сан Београда је и ноћу осунчан, док град слуша „свог срца лупу, у дубини / што удара, ко стеном, у мрачни Калемегдан”. Дисањем се Београд уздиже у астралне висине, а лупањем срца спушта се у дубине испод Калемегдана. Спојене су висина и дубина; успостављена је оса свијета која води испод дубина Калемегдана до звијезда и Сунца. Београду ноћу у сан долази Сунце вођено звијездама. Тако Београд доиста постаје град Апсолут, небески и земаљски град истовремено, на двјема рајским ријекама. Оса свијета, што је за град необично.

Наредна четири стиха тематизују позицију лирског субјекта, лирског *ми*, карактеристичног за Црњанског, а у осмом стиху и лирског *ја* у младости, док још бијаше весео у Београду: „наши боли” су за град Апсолут „*сићини мрави*”; он „*у њрах*” баца „*бисер суза наших*”. То, међутим, не чини из презира ни према нашим болима, нити према бисеру наших суза, већ да би нас бола и суза ослободио, преобразивши их у своју плаву зору, у коју ће се пјесник, млад и весео, загледати. Те београдске плаве зоре пјесникове младости добијају своју праву цијену тек 1956. године, у туђини, у вишегодишњој емиграцији, у часу када о њима пјева.

Завршна два стиха тематизују, по правилу, пјесникову смрт у будућности; овога пута – смрт као сан: кад „*уморно срце*” пјесниково ућути и заспи, „*узљавље меко*” у том вјечном, умирујућем сну биће Београд, којем се пјесник обраћа с њежношћу и надом. Нада у смрт није „пена”, нити ништавило, већ може бити велика спасавајућа нада, у овој поеми константа у парним строфама. То је нада у смрт у срцу отаџбине, у граду Апсолуту; нада великог пјесника у емиграцији, гдје је нико и ништа.

Пета непарна строфа почиње сјећањем на пјесникову љубавну срећу и на највећу љубав коју је доживио у младости и снази: на „*њен стас*”, брак, пољубац и заносе. Таква су прва четири стиха:

FINISTÈRE и њен стас,
брак, пољупци, бура што је тако силна била,
привиђају ми се још, по неки лептир, булке, клас,
док, из прошлости, слушам, њен корак, тако лак.

Преокрет, наравно, долази са петим стихом, а преображај са шестим, да би сви заноси младости потонули у дубоки песимизам, Океан, гроб и мрак:

Само, то више није она, ни њен глас насмејан,
него неки корморан, дивљих и црних крила,

што виче: зрак сваке среће тоне у Океан.
Па ми мрмља речи „tombe” и „sombre”.
Па крешти њино „ombre, ombre”. –
и наш „гроб” и „мрак”.

Преокрет је шокантан, ма колико био очекиван. Прво долази негација, па „корекција”, односно обрт, по принципу „није – него”: то „више није она”, него „неки корморан, дивљих и црних крила”; злогука птица која изговара *вичући* реченицу сведену на песимистични афоризам: „зрак сваке среће тоне у Океан”, па и оне љубавне среће која је стварала илузију пуноће живота, и вјечности. Тај црнокрили корморан, потом, *мрмља*, „tombe” и „sombre”, и крешти њихово „ombre, ombre”, и српски „гроб” и „мрак” – све саме злослутне ријечи.

Корморанова порука је у складу с његовим крилима – мрачна и неутјешна, двојезична, и тако универзализована, звучно експресивна и понављањем ојачана. Преокрет у овој строфи је најшокантнији у поеми, вјероватно зато што је контраст између првог (прва четири стиха) и другог дијела строфе (осталих шест стихова) најизразитији и највећи. Емотивне амплитуде овога пјесника непредвидиве су и жестоке.

Пета парна строфа је, по нашем осјећању, знатно другачија од претходних. У њој је пјеснички субјект присутнији него раније, а контраст између пјесника и Београда развијен је и у парној строфи. Његов смјер кретања је супротан: Београд се уздиже, готово узлијеће увис, ка Сунцу, а пјесников дан тоне у „понор речни”. Уздизање Београда у складу је са претходном, четвртом парном строфом, али не бисмо очекивали пјесниково потонуће у „понор речни” и у парној строфи. Ламент над сопственом судбином настављен је и у парној, према очекивању – химничној строфи:

Ти, међутим, крећеш, ко наш лабуд вечни,
из смрти, и крви, према Сунцу, на свој пут.
Док мени дан тоне у твој понор речни,
Ти се дижеш, из јутра, сав зрацима обасут.
Ја ћу негде, сам, у Сахари, стати,
у оној где су каравани сени,
али, ко што уз мртвог Туарега чучи мати,
Ти ћеш, до смрти, бити утеха мени.
А кад ми сломе душу, копље и руку и ногу,
Тебе, Тебе, знам да не могу, не могу.

Не знамо поуздано колико је Милош Црњански био узоран у својој религиозности, али то за поему и није превише важно.

Ова строфа је, а нарочито њена прва два и четврти стих, у знаку васкрсења и вазнесења: Београд устаје из смрти и крви и креће „према Сунцу, на свој пут”. Први пут у поеми град устаје „из смрти и крви”, васкрсава, креће према Сунцу – вазноси се. Присуство свјетлости је било наглашено и у четвртој парној строфи – звјездано и Сунчево. Овдје је још наглашеније. Поређење са вјечним лабудом истиче вјечност, бјелину, крила, узлет и невиност. Онај ко узлијеће из смрти и крви је *жртва*, а ко је задржао бјелину и крила – *невина жртва*, усмјерена ка Сунцу и небу – *вакрсла жртва у иренуцима вазнесења*. Београд се диже „из јуџира, сав зрацима обасуи”, сав у свјетлости. Београд је васкрсли град – жртва, обасут свјетлошћу – град Апсолут. За разлику од Новог Јерусалима, он се не спушта с неба на земљу, већ васкрсава из крви и смрти. Он је *христиолики, васкрсли град Апсолути*.

А пјесник?

Њему „дан ѿне” у „ѿнор речни” Београда. Његов пут је усмјерен надоље – на „ѿнор речни”.

Са шестим стихом почињу нова изненађења: пјесник осјећа да ће „негде, сам, у Сахари, стати / у оној где су каравани сени”, што ће рећи – у караванима мртвих. А онда се, по други пут, а ипак изненађујуће, јавља мотив мајке и мајчинства. Једном сироче – увијек сироче. Београд, већ смо видјели, два пута преузима улогу мајчинства: „ко *што уз мртвој Туарега чучи мајки*”, тако ће и Београд бити у смрти пјеснику утјеха. Отуда Сахара; отуда „*караван сени*”. Туарег је припадник сјеверноафричког, дакле – пустињског племена. Његова мати у смрти чучи уз њега. Београд – пјесникова мати – неодвојив је од Милоша Црњанског – биће му утјеха до смрти. Београд је вјечни, топли дух мајчинства.

И поента је другачија него у осталим строфама: није – не барем цијела – у знаку пјесникове смрти и сједињења у смрти са Београдом. Утјешно је то што Београд остаје несаломив и када пјеснику, као каквом епском јунаку, или модерном Дон Кихоту, „сломе душу, копље, руку и ногу”. Прво му ломе душу, па онда анахронично епско копље, и ногу.

А пјесник *зна* да је Београд несаломив, јер васкрсава „из смрти и крви”. Завршни стих је у знаку двоструког понављања: личне замјенице у акузативу – *Тебе* – и знања да Београд душмани сломити „не моју, не моју”. Несаломив је онај ко васкрсава из своје „смрти, и крви” и вазноси се у свјетлости; ко се из смрти и крви уздиже јутром ка Сунцу. А јутарње Сунце је млади Бог – Богомладенац. Зато је Београд – град Апсолут; град вјечног, универзалног материнства, српског и афричког, и сваког људског.

У томе видимо особености овога петог строфичког пара у поеми.

И у шестој непарној строфи (укупно једанаестој) набрајање привиђења испуњава прва два стиха, а иза тог набрајања слиједи поређење са сном и смрћу савременика, „глумаца нашег позоришта”, што су такође привиђење. Ничег чврстог ни поузданог да се ослони човјек, живот, па ниједно поређење – све сама привиђења:

ЖИВОТ људски, и хрт,
свео лист, гaleb, срна, и Месец на пучини,
привиђају ми се, на крају, ко сан, као и смрт
једног по једног глумца нашег позоришта.

Привиђења су диспаратна и непредвидива, каткад у ироничним спојевима, као „живот људски, и хрт”, па се слуги да су живот људски и живот псећи блиски, а оба завршавају као „свео лист”. Сва привиђења су нестварна „као сан”, па је привиђење „и смрт / једног по једног глумца нашег позоришта”, чиме се и смрт и живот иронизирају и депатетизују. Слика живота као позоришта – а позориште асоцира на маску и маскирање – са чије сцене свакодневно заувјек одлази неки глумац, значајан је дио виђења и осјећања свијета и живота Милоша Црњанског.

Петим стихом – стихом обртом и преокретом – све то, заједно са пјесником, претвара се у пјену, у варку, у ништа:

Само, све то, и ја, нисмо никад ни били више,
него нека пена, тренуци, шапат у Кини,
што шапће, као и срце, све хладније и тише:
да не остају, ни Минг, ни јанг, ни јин,
ни Тао, трешње, ни мандарин.
Нико и ништа.

Не остаје ништа ни од „шапата у Кини”, што је усвојено од културе и свијета Далеког Истока, толико блиских и драгих Милошу Црњанском, преводиоцу кинеске и јапанске лирике. Вјечан је само Београд. Он је једино што сја „и сад”, кроз ламент пјесников и кроз његов „сан... тавни”:

Ти, међутим, сјаш, и сад, кроз сан мој тавни,
кроз безброј суза наших, вечан, у мрак, и прах.
Крв твоја ко роса пала је на равни,
ко некад, да хлади толиких самртнички дах.
Грлим још једном, на Твој камен стрми,

и Тебе, и Саву, и Твој Дунав тром.
Сунце се рађа у мом сну. Сини! Севни! Загрми!
Име Твоје, као из ведрога неба гром.
А кад и мени одбије час стари сахат Твој,
то име ће бити последњи шапат мој.

Прво својство и суштина Београда је да *и сас сја*, чак и кроз *шавни* сан и мрачна привиђења пјесника емигранта, кроз *мрак и њрах*, што најбоље доказује ова поема, и да је *вечан*. Сјај и вјечност – то су, несумњиво, својства Апсолута, али не Новог Јерусалима, који силази с неба на Земљу, већ града жртве, који васкрсава из крви и смрти, уздижући се и успињући *њрема Сунцу, на свој њуи*, како је то речено и испјевано у претходној парној строфи. Отуда и у овој строфи мотив крви у поређењу са росом. Та крв-роса освјежава самртнике и *хладу њоликих самртнички дах*.

У овој строфи је пјесников однос према свом граду Апсолуту најприснији и без дистанце – пјесник грли свој град: његов камен стрми, њега, његове ријеке. Нијесмо у било којој строфи раније срели ни трачак свјетлости која се јавља у пјеснику, а која долази од Београда. Овдје је то прави препород: *Сунце се рађа* у пјесниковом сну, последије толико кошмара и привиђења. А иза рађања тога Сунца у сну долазе три јака императива, градацијски поређана: „*Сини! Севни! Загрми!*”. Оно што смо препознали и наслутили у трећој парној строфи као блискост – чак сродност – Београда са господарима муња и громава, са старословенским Перуном, богом грома, и светим Илијом, јер Београд уткива своју нит у стољећа, у завршној строфи, у њеном седмом стиху, бјелодано је јасно. Тај седми стих завршне строфе је епифанијски – са Сунцем у пјесниковом сну, са свјетлошћу и снагом муња и громава већ у имену Београда, јер је у наредном стиху потврђено да је то име – Београд – *као из ведрога неба њром*. Зато ће то име – име града Апсолута, који непрестано васкрсава и уздиже се ка Сунцу, који уноси Сунце у пјесников сан и господари муњама и громовима – бити *њоследњи шавни* пјесников. Тим завјетним, посљедњим шапатам имена града Апсолута на поему је стављена тачка. Тешко да се боље и љепше могла завршити ова поема у славу Београда.

Али наше намјере нијесу само читалачко-интерпретативне, већ превасходно *њоеиичке*. Стало нам је да утврдимо неке *законишости* по којима је *обликована* ова поема. Те законитости су резултат ове анализе. Слиједи неколико поетичких закључака због којих је овај рад и написан.

Поема је састављена из *шесет њари сѡрофа* – децима – од по десет стихова, што значи да има сто двадесет стихова. Организа-

циона јединица је *сирофички ѝар* – једна непарна и једна парна строфа. *Принцип комјоновања је антиѝеза*, досљедно проведена кроз поему као цјелину. Прва ријеч (или група ријечи) у непарним строфама штампана је великим словима, што означава, попут подналова, *сирофички ѝар као антиѝеѝичку цјелину*. Све парне строфе штампане су другачијим слогом од непарних – италиком – што графички истиче антитезу.

Све *неѝарне сирѝофе су ламенѝ* пјесничког субјекта над сопственом судбином и ослањају се на *ѝтрадицију ѝлачева*, а све *ѝарне су аѝѝеоза Беоѝраду*, ослоњене на традицију *химне и оге*. Београд израста у *ѝрад Аѝсолуѝ*, близак Новом Јерусалиму, али различит од њега: Нови Јерусалим се *сѝуѝѝа* са Неба на Земљу, а Београд се *уздиже*, јер *васкрсава* из смрти и крви.

Пјеснички субјект је *емиѝранѝ*, на обали Cooden Beach 1956. године, већ у годинама када пјева поему. Податак о мјесту и години настанка поеме обогаћује контекст и релевантан је за њено разумијевање и тумачење, као и слични подаци испод поема „Стражилово” и „Србија”. Из емигрантске позиције долази плач над судбином пјесничког субјекта и чежња за Београдом, па и његова идеализација. Отуда *смјер креѝања у неѝарним сирѝофама наниже*, а у *ѝарним – навише* – *уздицање*.

Неѝарне сирѝофе су семанѝички двѝдјелне. *Граница је ѝеѝѝи сѝѝѝх*, који дијели сваку непарну строфу на два неједнака дијела – 4 + 6 стихова. *Пеѝѝи* је нека врста семантичке цезуре; *сѝѝѝх ѝреокреѝ*, који обавезно *ѝочиње ријечју само*, која је функционално блиска ријечи *међуѝѝим* у парним строфама.

Стихови у непарним строфама знатно су неуједначенији по броју слогова од стихова у парним: у непарним варирају од пет до петнаест, а у парним од дванаест до петнаест слогова. Упркос томе постоји правилност у броју слогова у одговарајућим стиховима и у непарним и у парним строфама. Број слогова у свим првим, свим другим, свим трећим... и свим десетим стиховима је једнак и ту правилност уочавамо као *сирофички изосилабизам*, што звучи необично, али тачно. Исто правило важи и за парне строфе; сви стихови истога реднога броја истог су броја слогова.

Одавно је истицана мелодичност и поезије и прозе Милоша Црњанског. „Ламент” је поредив са *двосѝруком фуѝом*: варирају се по шест пута двије мелодијско-тематске линије, у непарним и у парним строфама. Или се те мелодијске линије могу разумјети као fuga у два става, што би више одговарало парној, антитетичкој структури овога дјела.

Рима је обавезна и у непарним и у парним строфама. У истим строфама су и мушке и женске риме. Риме су, по правилу, непред-

видиве, што је већ квалитет по себи. Распоред рима је различит у непарним и у парним строфама. У непарним је рима више „разбацана”: abacdbdeec, а у парним је организованија, као у сталним романским облицима: ababdcdee. Појава коју је Новица Петковић уочио – подударање по дубини стиха – среће се и у овој поеми, што смо у анализи показали. Звучна понављања и подударања: понављања истих ријечи по два-три пута, нарочито при крају непарних строфа, понављања гласова и гласовних група, а нарочито страних ријечи, и њихово уткивање у српске риме – често су право мајсторство, поготову у сугерисању споја звука и значења. Црњански у *Ламенту*... користи два писма и ријечи из руског, немачког, шпанског, италијанског, француског, кинеског и јапанског језика. Јесу ли то трагови разореног суматраизма без утјехе и наде, или интернационализације људске несреће у свјетским ратовима и миграцијама? Поему пјева емигрант у туђини.

Непарне строфе су у знаку *иривиђења* која се преокрећу у *злојка чудовишта*, па криче, вриште, и урличу о безнађу, лешевима, смрти и пролазности. Парне су у знаку *асиралне свјежлости* и чежње за смрћу у граду Апсолуту као у мајчином крилу и загрљају.

Београд се уздиже, васкрснуо из смрти и крви, а смрт у њему је нада и утјеха за великог српског пјесника, који је у емиграцији нико и ништа.

Поема је са Милошем Црњанским достигла троврх у српској књижевности о којем велики свјетски пјесници могу сањати.

Анализа и тумачење пјесничког дјела може довести до општијих закључака о начелима обликовања тога дјела, о његовој природи и значењу, па и о пјесниковој поетици. Из таквог увјерења писан је овај рад.

РЕЗИМЕ

Трећом поемом, „Ламент над Београдом”, Милош Црњански је заокружио свој пјеснички опус и успоставио свој троврх поема: „Стражилово” (Фиезоле, 1921), „Србија” (На Крфу, 1925), „Ламент над Београдом” (Cooden Beach, 1956). Подаци о мјесту и времену њиховог настанка сугеришу контекст и релевантни су за разумјевање и тумачење поеме. „Ламент” је испјеван у емиграцији, на почетку старости, гдје се и када се велики српски пјесник осјећао као нико и ништа.

Поема је испјевана у шест антитетичких семантичких строфичких парова, односно у дванаест децима. Непарне строфе су пјесников ламент над својом судбином, нихилистички емотивно и тематски усмјерене, а парне уздижу и славе Београд као жељени

град Апсолут. Све строфе су римоване, али је систем рима у непарним и парним строфама различит. У раду се наводе гласовна подударана и понављања (повнављање гласовних група, гласова, па и цијелих ријечи, рима и „рима по дубини стихова“). Цијела поема је поредива са фугом у два става, у којој се шест пута варира анти-тетичка ритмичко-семантичка тема.

За ритам поеме изузетно је важан „строфички изосилабизам“: мада стихови у непарним строфама варирају од пет до петнаест, а у парним од дванаест до петнаест слогова, број слогова је једнак у сваком стиху одговарајућег редног броја непарне, односно парне строфе. Црњански уткива стране ријечи у завршна три стиха непарних строфа, појачавајући осјећање безнађа пјесника у емиграцији ријечима седам језика.

Непарне строфе су у знаку привиђења која се преображавају у злослутна чудовишта, а парне у знаку астралне и Сунчеве свјетлости и чежње за смрћу у граду Апсолуту. Поема је мајсторски ритмички и семантички уређена и компонована.

SUMMARY

With his third poem, „Lament nad Beogradom“, Miloš Crnjanski completed his poetic opus and established his triad of poems: „Stražilovo“ (Fiesole, 1921), „Serbia“ (Corfu, 1925), and „Lament nad Beogradom“ (Cooden Beach, 1956). The information about the place and time of their creation suggests the context and is relevant for understanding and interpreting the poem. „Lament“ was composed in exile, at the onset of old age, when and where the great Serbian poet felt like no one and nothing.

The poem is written in six antithetical semantic strophic pairs, that is, in twelve decimas. The odd stanzas are the poet's lament over his fate, nihilistically emotional and thematically oriented, while the even stanzas elevate and glorify Belgrade as the desired city of the Absolute. All stanzas are rhymed, but the rhyme scheme differs between the odd and even stanzas. The work notes phonetic correspondences and repetitions (repetition of sound groups, phonemes, even entire words, rhymes, and „rhymes in the depth of the verses“). The entire poem can be compared to a fugue in two movements, in which the antithetical rhythmic-semantic theme is varied six times.

For the rhythm of the poem, „strophic isosyllabism“ is of exceptional importance: although the verses in the odd stanzas vary from five to fifteen syllables, and in the even stanzas from twelve to fifteen syllables, the number of syllables is equal in each verse of the corresponding ordinal number of the odd or even stanza. Crnjanski weaves

foreign words into the final three verses of the odd stanzas, intensifying the poet's sense of despair in exile with words from seven languages.

The odd stanzas are marked by apparitions that transform into ominous monsters, while the even stanzas are marked by astral and solar light, and by the yearning for death in the city of the Absolute. The poem is masterfully arranged and composed both rhythmically and semantically.

Академик Јован Делић
Српска академија наука и уметности, Београд
jovandelic.delic@gmail.com

ИВАНА НЕШОВАНОВИЋ

МИТ И МИТСКО У ДРАМИ КОД „ВЕЧИТЕ СЛАВИНЕ”

САЖЕТАК: У Настасијевићевој поетској визији простор митског је простор најближи бити и бићу, али са њима се не може поистоветити, те се аутор у свом делу *Код „Вечитије славине”* непрестано креће између посезања за митом ради достизања суштинског и отклањања од мита у оном тренутку у ком се он одељује од суштинског. Време, простор и инхерентни део природе самих јунака, као основне категорије на којима се поље митског може преливати у епско, јесу основа за трансформисање митског у нови облик Настасијевићеве потраге за бити и исконским делом бића. Елементи мита у драми *Код „Вечитије славине”*, њихова ревалоризација, у потрази за бити, а путем „матерње мелодије”, коначно и њихово обликовање у драмском модусу, чине ову драму изузетно сложеним и тешко проходним песничким ентитетом Момчила Настасијевића, чијим тумачењем се умногоме открива део његовог свеукупног поетског трагања за смислом и одгонетањем суштинских питања човековог бића.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: мит, драмско, епско, време, простор, бит

Митопоетика Момчила Настасијевића, како слободно можемо обележити стваралачки опус овог аутора, представљена је кроз једну кохерентну, сложену и многослојну архитектонику Настасијевићеве поезије, приповедака и драма. „Настасијевићева поетска слика различита је у песмама, у приповеткама и у драмама. Ипак, заједничко им је то што писац полази од поетике сржне слике света да би можда дао и појаве у свету.”¹ У оваквој Наста-

¹ Славко Леовац, *Поезија и традиција: критички есеји о српској књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд 1995, 191.

сијевићевој констелацији потраге за бити, суштином и, пре свега, матерњом мелодијом, која је у инхерентној спреси са претходно наведеним, управо је митско инструмент за којим аутор посеже при својој потрази, као и начин приближавања ономе за чим се трага. Простор митског је простор најближи бити, али никако са њом није поистовећен; и између ова два правца креће се Настасијевић у свом делу – посезање за митом ради достизања суштинског и отклањање од мита у оном тренутку у ком се он одељује од суштинског. Ова се тенденција може разматрати као један од модела модернистичке поетике аутора међуратне српске, па и читаве европске књижевности – међутим, иако митско интересује и Растка Петровића или Винавера, разлика у њиховој обради мита, као и посезању за њим, суштинска је поетичка разлика. У том је смислу индикативан и предмет овог истраживања – драма као књижевни род, нетипична за српску међуратну књижевност, која се притом остварује реактуелизацијом типичне епске поетске форме – мита, Настасијевићев је јединствени поетски печат у овом периоду српске модернистичке књижевности и међу њеним је најзначајнијим представницима. Елементи митског, његова ревалоризација, у потрази за бити, а путем „матерње мелодије”, коначно обликовани у драмском модусу, представљају изузетно сложен и тешко проhodан песнички ентитет, ништа мање значајан у односу на *Пећ лирских крућова*. Сложеност митских наноса чини наизглед проhodан текст унеколико комплекснијим, те је задатак да се (показивањем основних митских константи текста, а на трагу досадашњих испитивања мита у Настасијевићевом делу²) продре у неке од поетских и филозофских теза његовог опуса подухват нимало једноставан, али утолико чини истраживање овог питања значајнијим.

Епски динамизам и драмска статика – питање времена

У основи жанра епског налази се динамизам времена, обухватање широких временских инстанци зарад наративног кретања, као и могућност прогресије и реверзибилности у временском току, ради експликативности, односно, у првом реду, каузалности епске наратије. Овоме треба придодати специфичности детемпорализације и уопштавања митског времена, чиме се оно приближава епском жанру али од њега и удаљава, те се коначно може закључити да митско време има врло јединствене и специфичне механизме

² Притом је у нашим испитивањима највећи ослонац несумњиво студија Тање Крагујевић из 1976. године *Митско у Настасијевићевом делу*.

развоја. С друге стране, класично драмско време у бити је једноставно, аристотеловски складно и сведено на садашњост.

Будући да је драма примарна, то је и њено време садашње (садашњост). То нипошто не значи и статичност него само један посебан вид временског тока, битан за драму: наиме, садашњост пролази и постаје прошлост, али и као таква више није присутна. Садашњост пролази и подстиче преображај, тако да из њене антитетике проистиче нова садашњост. Временски ток драме је апсолутни ток садашњости.³

Поставља се питање онда – зашто смо наслов овог одељка назвали драмском статиком, уколико Сонди сведочи о томе да драма није статична? И како се митско време остварује у драми *Ког „Вечитије славине“*?

Ваља се, пре свега, осврнути на питање статичности драмског времена. У погледу на унутрашњи склоп драме, не може се говорити о било каквој статичности, како радње, тако ни времена, међутим у односу на епске временске оквире, који теже обухватању ширих темпоралних распона, те корак даље, митском времену које тежи сопственој детемпорализацији ради свеобухватности временског – од не-времена створити све-време, драмска садашњост представља један тренутак, развучен на оквире драмске радње, те из ове перспективе статичан. Стога се наша тврдња о статичности драмског времена не тиче драмског времена самог по себи, већ односа драмског према епском и митском времену.

Друго, кључније питање јесте могућност остварења митског времена у Настасијевићевој драми. У том смислу, први корак јесте „раслојавање темпоралности” драме, какво доноси модерна књижевност у целини.

Цјеловитом и довршеном спектаклу повијести што га производи класицистички канон јединства времена могуће је супротставити дисконтинуирану темпоралност, која не тежи финалитету, већ је скоковита, фрагментарна и хетерогена. [...] У опреци спрам класицистичке драматургије, чије инвективе темпоралног јединства не дозвољавају растезање радње на више од двадесет четири сата (што у конкретној изведби значи не више од четири сата), у случају епске драматургије гледалац је суочен с временом које се не може сажети у неколико сати, већ врло често обухваћа и неколико десетљећа.⁴

³ Петер Сонди, *Сјудије о драми*, Орфеус, Нови Сад 2008, 43.

⁴ Андреј Мирчев, „Раслојавање темпоралности. Према археологији постдрамског времена”, у: *Асијектнi времена у књижевности*, зборник радова, ур. Лидија Делић, Институт за књижевност и уметност, Београд 2012, 457.

Модерна драма, дакле, својим одвајањем од класичних постулата јединства драмске радње уноси могућност већег темпоралитета, што Настасијевићу омогућава да представи судбину јунака *Славине* дуж читавог једног столећа. Међутим, његово време није чисто епско време какво поседује епска драма. Оно има другачију унутрашњу логику. За њу је заслужна још једна особеност темпоралитета у модерној књижевности – питање симултанитета и обједињавања удаљених временских секвенци: „Такође, како ћемо касније видети, симултанитет може да обухвати и изразите временске амплитуде, чиме се имплицира занимљив однос између митског и историјског времена, темпорални релативизам и дислокација.”⁵ Тек овим наводом успевамо да, теоријски, продремо у могућност остварења митског времена код Настасијевића – оно се остварује између епског растезања временске секвенце у драми и симултанитичке релативизације времена у међуратној књижевности. Тако Настасијевић, већ самом афишом драме, представља њено сложено митско време:

ПРОЛОГ–ЕПИЛОГ

I ЧИН *Децшава се четрдесет година пре пролога.*

II ЧИН *Децшава се крајко време после првог чина.*

III ЧИН *Децшава се двадесет и пет година пре првог и другог чина.*⁶

Треба даље одгонетнути циљ ове темпоралне поставке драме – одговор на питање због чега је време митско у драми *Ког „Вечийе славине”* један је од одговора на питање зашто аутор драме посеже за митским у констелацији модерног. Оно, дакле, поставља питање читаве онтологије ове драме:

Поимање времена за митско-религијску свест одражава исту структуру као и архаична онтологија. Попут онтолошке подељености на стварност и постојање, реално и иреално, ни време не остаје, за архаични менталитет, хомогено. [...] оно такође досеже пуну реалност ако обнављањем примордијалног тренутка омогући присуство прошлости у садашњости и будућности.⁷

⁵ Бојана Стојановић Пантовић, Кристина Стевановић, „Типови симултанитета у српској експресионистичкој прози”, у: *Аспекти времена у књижевности*, 500.

⁶ Момчило Настасијевић, *Ког „Вечийе славине”*, у: *Драма између два раја*, прир. Мирјана Миоциновић, Нолит, Београд 1987, 156–157.

⁷ Тања Крагујевић, *Митско у Настасијевићевом делу*, „Вук Караџић”, Београд 1976, 30.

Настасијевићева тежња да досегне оно исконско, сажето у бити, али представљено у стварности, остварује се кроз посезање за прошлошћу која може бити свевремена – на овом плану рађа се митска симболика драме. А ход драмске структуре од садашњег, све дубље ка прошлом, да би епилог транспоновао најдубљу прошлост у поновљену садашњост, јесте начин да се садашње приближи митском – како би се онтологија коју митска симболика представља оваплотила у свести перципијената – ликова из садашњости (Сирчанинов и Подољчев син), као и самих читалаца (гледалаца).

Митско време, које је по природи саморегулативно, за разлику од епског, углавном подређеног каузалитету, не тражи повод за кретање по временским секвенцама, јер је хронологија за њега релативна категорија. Ову могућност Настасијевић користи како би своју драму ослободио реалног каузалитета времена и чинове смештао у различите временске секвенце, на својеврстан начин укидајући саму инстанцу реалног времена као таквог. Разумевање мита *Славине* заснива се на разумевању општих повезаности митског света, односа реалија колективног и индивидуалног, мисаоног и емоционалног, телесног и душевног – једном речју односа непрестаних амбиваленција и поларних опозиција. У овим односима поларитета време не само да није хомогено него није ни подложно одређености. Основна одлика митског времена је неодређеност, уопштеност, која се у драми *Ког „Вечийше славине”* огледа у саморегулативном кретању радње између прошлости и садашњости – оно се креће само према логици мита и неодредљиво је у реалности (не постоје временске одреднице драме, само временске секвенце које деле чинове). „Ова сећања или екскурзије у прошлост су аутономне – оне не припадају појединачној свести или појединачним карактерима. Пошто су пролог и епилог истовремени, све што је смештено између њих се налази у неком ванвремену или виртуалној стварности ’другог поретка’.”⁸ О овој саморегулативности времена, чији покретач није појединац, сведочи и чињеница да се на крају пролога Магдалена не појављује на сцени, како би покренула први чин и повратак у прошлост – већ је синови Сирчанина и Подољца само виде: „(Наједном њусише се, сџукну, загледали оба на исџу сџрану.) ОБОЈИЦА: Она!... (Осџану џако неџомични. Завеса џада, или се џозорница окрене за игуђи чин.)”⁹

Неодредљивост времена, као и чист ослонац на смену временских секвенци, чини да се сама радња посматра као слика у свести

⁸ Слободанка Владив-Гловер, *Лирска драма словенској модернизма*, Провсета, Београд 1997, 55.

⁹ Момчило Настасијевић, нав. дело, 159.

посматрача, а не као историјска чињеница. Управо је ово разлог зашто Настасијевић посеже за митским временом свог дела – деиндивидуализацијом конкретног постиже се тежња за над-стварним и све-стварним, оно што се не односи на појединца, а постоји у нашој свести, односи се на све, тиме се покрећу основна онтолошка питања која су у сржи нашег бића, што је циљ Настасијевићеве поезике. А да би се тако разумело, време мора бити свеобухватно, кретати се од свести (садашњости) ка ономе иза свести (митска прошлост). „Следом ових схватања, требало би да Настасијевићева повед, попут митске, има платоновску структуру. Одроз је платоновске метафизике наслућене света који као невидљиви узор одређује реалност, али чија се парадигматичност не да ни достићи ни превазићи.”¹⁰ У средишту зла представљеног кроз „Славину” рађа се борба за добро представљена кроз односе Топе и Тине, Романа и Магдалене – они су тако не индивидуе већ наслућене категорије, митски пандани стварносног, који се боре за суштину недосежну из историјске стварности.

Ипак, не користи се аутор митским временом само како би постигао транспозицију од историјског јединственог према односу индивидуалног и колективног, већ, пре свега, како би оголио питање основних космичких односа зла и доброте, насиља и оправданости жртве, ероса и порноса. Попут Незнанца из драме *Међулушко благо*, који се враћа својим коренима како би спознао себе, при чему се открива несагледиви сплет судбине и коби, жеље и жртве, воље и детерминисаности, и главни јунаци *Славине* кретањем драме све дубље у прошлост предосећају бит своје детерминисаности и њене неусклађености са сопственом вољом. Прошлост даје сазнање о садашњости које предосећање коби реализује, попут цара Едипа, Магдалена и Роман своју трагичку судбину проналазе у открићу свог фатума агоналног по својој (митској) природи.

Мотив враћања почетку уздигнут је до начела судбинског откровења, но метафизички призваци и фантастична обзорја пригушују се све више испољавањем фатума који јесте „од оног света”, (због своје нематеријалности и актуелне неприсутности), али који тутњи у дамарима Настасијевићевих јунака снажно проживљеном тамом коју црпи из подземних корена што узимајући крв и овоземаљско постојање, непрестано подсећајући на кобност наслеђа и детерминисаност светом предака. [...] Сви они узрастају из вечите сукобљености наслеђених порока и чистоте, демонства и светости.¹¹

¹⁰ Тања Крагујевић, нав. дело, 19.

¹¹ Исто, 60–61.

Иако је јасно, првим повратком у прошлост, у време Романове и Магдаленине кобне љубави, да се њихова судбина пише у митској констелацији, ни драмска садашњост није садашње време, већ митско сада драме. Сирчанинов и Подољчев син уједно су и сведоци приче о трагичној и уклетој љубави (јер су због ње пострадали и њихови очеви), али су и виновници односа сила зла и смрти према љубави и животу – јер расплет митског времена и повратак у вечну садашњост лежи у њиховом измирењу, подједнако колико у Магдалениној смрти. У том тренутку се време разоткрива као вечно обнављајуће сада – о чему преносе помирени синови:

МАГДАЛЕНА (*чилећи у љасу као да чили у њелу, док се не сјусџи замљи лајано, и умре.*)

СИРЧАНИН И ПОДОЉАЦ (*поскигају каје, прекрсте се*).

СИРЧАНИН (*ослушне, флауџа се и даље чује, он у неком блаженсџиву од ужаса*). Он и даље свира!... Слутило се ово, и даље ће он! Да никад не престане!...

ПОДОЉАЦ (*исџим љасом као Сирчанин*): Онда и она не престала!... Онда нигде краја!...

СИРЧАНИН: А можда ни њега тамо више нема!... Ни флауте!... Само се чује глас!...

ПОДОЉАЦ: Не могу више!... Страх ме!... Хајдемо!... (*Сџану се на џрсџима џовлачџи.*)

СИРЧАНИН: А можда ко једном чуо, увек чуће и свуда!...

ПОДОЉАЦ: Увек и свуда!...¹²

На овај начин митска прошлост служи сазнавању свеобухватне садашњости – увек и свуда – живота и људске бити. „Стога повратак у прошлост у Настасијевића није повратак прошлости ради ње саме, већ ради једног траженог даљег, етички савршенијег поретка.”¹³ Међутим, етички савршенији поредак није пронађен у митском времену прошлости „Славине” и њених власника, епилог је тренутак демистификације митског времена – јер јунаци који у њему проналазе ону меру која је Настасијевићев императив неминуно морају страдати. Стога митско време тек својим отеловљењем на увек и свуда бива разграђено у корист апсолутне свевремености и у томе лежи Настасијевићева тежња да митско време унесе у модерну драмску творевину. „[...] што значи да митска прича, која увек говори о нечем што се одиграло једном, давно, оживљава своја неразрешива противречја и важи колико у прошлости, толико у садашњости и будућности, казујући, истодобно, да Настасије-

¹² Момчило Настасијевић, нав. дело, 187.

¹³ Тања Крагујевић, нав. дело, 79.

вићево прозно и драмско дело није тек призвукотом и причинотом митско.”¹⁴

„Вечита славина” као вечити простор у митском времену

Поред митског времена драме *Код „Вечитије славине”*, њен простор такође се оваплоћује као митска инстанца, и то у духу народног, националног мита и религије. Механа је, у народној традицији и веровању, одувек била место са хтонским предзнаком, оно које је злокобно за друге, али у том негативитету самоодрживо. „Простор механе, и на путу и сред горе, махом је злокобан и за епске јунаке и за путнике у бајкама.”¹⁵ Јунаци који су свесни њеног зла транспарентно указују на константу негативитета, која постаје симбол зла у које претвара своје становнике: „Пијанце пудим као да ће честит ко слудовати у ово легло. Од злодела саздало се, од пијанке, од блуда. Памти се то. Путници нестајали, јео их мрак... Па што газдарица с оном другом замути, с јадном Смиљом и газду у подрум отера да се беси, он, рчин онакав, све због доброте њене... Па са децом ова смутња...”¹⁶ Ђопа, главни сведок зла митског места кафане, предосећа повезаност њених житеља и посетилаца са злом које она ствара. „Вечита славина” је уклето место, представљено као подједнак виновник у констелацији односа добра и зла у драми, као и њени јунаци.

О перманентности њене симболички негативне функције говори и атрибут вечита у њеном називу, повезујући се са митским временом драме. „Славина” је симбол циклизма, перманентности митског времена и односа у том митском времену. Други члан синтагме њеног назива, ипак, говори о бити вечитости – симболика славине, вечног извора онога што даје, овде се транспонује у симболику зла које у себи носи. Дакле, „Вечита славина” је вечити извор зла, насиља, пијанства – једном речју престапа и греха. „Похота, ипак, не почиње са Романом и Магдаленом. Она је већ на сцени још пре но што су се они појавили, и ствара место на којем су обоје буквално ’рођени’. *Славина* је, у ствари, приказ Похоте – забачена кафана у дубини (србијанске) провинције, на маргини друштва, стециште бескућника, луталица, друштвено запуштених Цигана и убица.”¹⁷ Уколико је сама кафана отелотворење похоте, у том се случају похота самих јунака може везати за њихо-

¹⁴ Исто, 75.

¹⁵ Снежана Самарџија, *Речи у времену – усмено сиваралаштво и епихе српске књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд 2018, 421.

¹⁶ Момчило Настасијевић, нав. дело, 162.

¹⁷ Слободанка Владив-Гловер, нав. дело, 61.

ву нераскидиву везу са местом митског зла. Нису Роман, Магдалена или Ћопа једини Настасијевићеви јунаци везани за тло, место постања – овим трагом ка својој злој коби креће се и Незнацац из драме *Међулушко блајо*, мелодијом везан за Међулужје, пупком везан за благо у његовој утроби. Овим се намеће закључак да је ауторова константа трагања за (митским) праисконским постањем управо константа везаности за место – док је опште и праисконско зло које окружује то место подједнак виновник коби јунака као и њихова личност (јер и врт обиља је виновник зла прародитељског греха, колико и њихово станиште).

Због тога је јасно да уништење таквог места, ради нестанка (барем тог) зла, нужно води и ка смрти оних који су за њега пупком и бити везани – „МАГДАЛЕНА: Само то!... (*Прсне у грчевий смех.*) Ја да се удам, из куће да одем?... Кудгод одем, за ким одем, нова ће се 'Славина' створити!... Две да буду кад је и једна много!...”¹⁸ Јунаци су свесни своје везаности за то место, стога је њихова трагичка кривица неминовна, а њихово делање само усмерено отпору према том неминовном (о томе сведочи Магдаленин грчевит смех¹⁹). Спас од тог зла и од те судбине немају ни Роман, ни Магдалена, ни Рапа, а ни Ћопа. Спас за друге пак лежи у њеном уништењу. „Насупрот овом космогонијском кружењу, у Настасијевића је стално присутан наговештај есхатолошких представа, општег разарања што прети појединцу или колективу. [...] Стога су апокалиптичне по смислу Настасијевићевог представе разарања, смрти и хаоса, навек везане за митски идеал трајања.”²⁰ Попут нестанка „Славине”, и смрт њених ликова, како ће се касније у раду показати, сведок је трајања и обнављања (о чему сведочи и последња реплика драме), а у њиховом страдању је отворена могућност спознаје начина перманентног опстанка општег – у вечној спрези добра и зла, склада и хаоса. Због тога Магдалена умире и „Славина” пропада, али њена и Романова мелодија трају на том истом месту, у већ поменутом непрестаном току садашњости.

Још једна је важна веза јунака и кафане за саму драму – питање Тининог везивања за проклето место. „СТОЈАН (*оглучно*). Ко си да си, не дам да заноћиш овде!... Силом ћу те одвести, ако милом нећеш! При бекству сам, хајде са мном, брата ћеш у мени имати! ТИНА: Ене, ене, лудака!... ни села још, ни одморила се, он, 'ајде,

¹⁸ Момчило Настасијевић, нав. дело, 163.

¹⁹ „Смеј је не само знак доброг расположења, већ је то и најјача манифестација животи. У доњем свету, у царству смрти, нема смеја”, Веселин Чајкановић, *Мий и религија у Срба – изабране ситуације*, прир. Војислав Ђурић, Српска књижевна задруга, Београд 2021, 119.

²⁰ Тања Крагујевић, нав. дело, 43.

бежи!... Крива нисам да бежим, нити ме ко јури!... (*Смештајући се код њећи у заклону.*) Овде ћу ја, у сувоту, у лепоту! СТОЈАН: О злу себи радиш!"²¹ Стојан је, терајући госта са кућног прага, починио још један грех, док Тина доласком постаје табуисано биће „Славине”: „По општем схватању, које се до данас добрим делом изгубило, гостопримство се никоме није смело ускратити. Не само што се није одбијао намерник, који тражи преноћиште, већ ни просјак, који тражи милостињу. Кад странац, намерник, једном добије статус госта, он на извештан начин постаје неприкосновен, табуисан."²² Иако из добре намере, Стојаново терање Тине са прага кафане мора бити кажњено, чиме ће он бити осакаћен, али и метафорички за кафану још више везан (са жељом да сачува Тину и њен пород од зла). С друге стране, иако обележена добротом, ступањем на простор зла она ће бити обележена њиме, а наследивши кафану након Рапиног самоубиства постаће, сада на Рапиној позицији, још један симбол пренаглашености и кобног преобиља овог места (својом жељом да споји Романа и Магдалену), стога вечно кажњена везаношћу за то место и сопственим лудилом.

Од хромог бога до доброг ђавола – Ћопине метаморфозе

Један од најсложенијих и, из перспективе митске дијалектике, најважнијих лица драме је Стојан, односно Ћопа. Већ према симболици двојства његовог имена препознаје се својеврсна амбиваленција у самој Ћопиној представи. Његова трансформација од Стојана до Ћопе, откривена у трећем чину драме, представља и реверзибилно разоткривање његове митске трансформације.

Стојећи сам, као апсолутан, знак не значи ништа. Стојан, онај који стоји сам – поштењачина – је персонификација таквог апсолутног знака пре но што је сломио ногу. По следу догађаја, он се дословце и снажно преполовио на двоје. [...] Чим се Стојан трансформисао у кастрираног Ћопу, и он је постао заступник секундарне репресије и правог несвесног. Отада, Ћопа покушава да прикрије исконски грех и када његов задатак буде извршен, он диже руку на себе као Смердјаков у *Браћи Карамазовима*.²³

Ћопа је, дакле, подједнако као Стојан, име-знак његове природе и његовог карактера, што врло индикативно указује на више-

²¹ Момчило Настасијевић, нав. дело, 180.

²² Душан Бандић, *Табу у традиционалној култури Срба*, Београдски издавачко-графички завод, Београд 1980, 856.

²³ Слободанка Владив-Гловер, нав. дело, 57.

слојну митску структуру у обликовању његовог лика, али, пре свега, на његову митску функцију у делу. С тим у вези, може се говорити о слоју митске традиције европске културе, у спрези са моментом у ком Стојан постаје хром:

РАПА (*йусѝи је, Сѝојану бесно*): Шта?... Мени ти!... Мени!...
СТОЈАН (*сѝеѝнуѝих ѝесница, сѝреман да на њеѝа насрне*): Теби!
РАПА (*муѝевѝио шчеѝа ѝеѝаницу са ѝомиле крај ѝеѝи, ѝошѝеѝе ѝа*): На!
СТОЈАН (*ѝоѝођен у ноѝу, јаукне, ѝагне*).
РАПА: Ето ти!... (*У још већем насѝуѝу ѝохоѝе избезумљеној Тини.*) Сад си моја!... (*Уваѝи је око ѝаса, ѝонесе је.*) Пиленце!
ТИНА (*избезумљена*): Стојане!... Брате!... Не дај ме!...
РАПА (*замакне с ѝом ѝуѝ унуѝрашње „Славине”*).
СТОЈАН (*ѝокуѝа гуѝи се*): Не могу!... Преби ме!...²⁴

У слоју најстарије културе и митологије незанемарљива је веза кажњавања непослушности, чиме непослушни бива осакаћен и остаје хром – реч је, разуме се, о грчком богу Хефесту.²⁵ Њопа и те како има сличности са првим у култури познатим хромим богом, као и начином задобијања повреде. Премда Рапа није отац Стојану, за разлику од односа Зевса и Хефеста, и он је Стојана казнио због прекорачења границе, односно противљења њему, као фигури ауторитета. Такође, Стојан се Рапи противи за Тинино добро, као сестре, што Рапа посматра као мешање у његове љубавне односе, док Хефест такође стаје између Зевса и Хере – мужа и жене. Ипак, обриси овог мита само су унеколико значајни за Њопин лик – у оној мери у којој они осликавају праисконски однос оца и сина – ауторитета и послушника, као и казне због које страда невин. „Када Рапа пребије Стојану ногу у трећем чину, газда ‘Славине’ дејствује као *père sévère* – отац који симболички кастрира непослушног сина. У овом случају, непослушност обухвата и ривалство у вези са женом – Тином – према којој Стојан испољава заштитничко, братско осећање. После чина кастрације све се мења. Од тог момента, драма инцеста и греха се креће – и то уназад.”²⁶ Међутим,

²⁴ Момчило Настасијевић, нав. дело, 181.

²⁵ „Хефајст се у толикој мери измирио са Хером да се дрзнуо да пребаци Зевсу што је дозволио да она после успешне побуне виси са небеског свода причвршћена о зглобове. Али било би мудрије да је ћутао, јер га је разгневлени Зевс поново треснуо са Олимпа. Падао је цео боговетни дан. Павши на земљу, на острво Лемно, сломио је обе ноге па, иако бесмртан, једва да је било живота у њему кад су га острвљани пронашли. Касније, пошто му је било опроштено и пошто је вратио себи место на Олимпу, могао је да хода само помоћу златних штака”, Роберт Гревс, *Грчки митови*, Мiba books, Београд 2017, 89.

²⁶ Слободанка Владив-Гловер, нав. дело, 57.

много значајнији моменат везе са грчким митом јесте могућност његове транспозиције у хришћанску, али и словенску народну митологију и традицију: „Иако код Грка нема негативних особина, Хефестова хромост и веза са ватром подсећају на јудео-хришћанске митове о палом анђелу и Сотони (и у нашем народу се ђаво зове Ромим).”²⁷

Што је врло важно, и најстарији, најопаснији ђаво хром је, а тај ђаво, као што смо већ видели и као што ћемо имати прилике још да видимо, један је од облика у којима је продужио да живи некадашњи наш велики хтонични бог. Најзад, као најубедљивији пример наводимо познатог нашег демона, *хромоџа габу*: у томе изразу – како је лепо сачувано и *име и љавна њелесна особина* некадашњег нашег Дабога!²⁸

На овом плану Ћопин лик, тачније његова трансформација од Стојана до Ћопе, постаје интересантна митска пројекција трансгресије нашег врховног бога ка јудео-хришћанској слици ђавола. Пре свега, попут Хефеста и Дабога, Стојан ће бити позитивно конотиран као шегрт, прегалац и онај који је крај ватре и огњишта – о чему сведочи и чињеница да је и страдао од цепанице која се налазила крај огњишта. Потом, сама његова трансформација у Ћопу доноси му дијаболичке особености – чувања тајне и греха, како се кроз драму показује, кумовања грешнима по зачећу, скривања истине о пореклу, али оно што је најважније, везаности за хтонски простор „Славине”. Од постанка Ћопом он наизглед губи позитивну конотацију какву има као Стојан. Међутим, о тој потпуној дијаболоизацији и дегенерацији његовог лика може се говорити само из перспективе других ликова и њиховог поимања самог Ћопе – за пијанце он је препрека ка остварењу пуног разврата и греха у „Славини”: „ДРУГИ ПИЈАНАЦ: Ко је он, да нас избаци?”²⁹ за Романа и Магдалену он је главна препрека у остварењу грешне љубави: „РОМАН (*смешећи се мученички*): Што мој отац остаде ти дужан, платих ти ето ја!... (*Прене*.) Гле, па ја сам неки наследник!... [...] Сад си опет слуга; – а гле какав газда ја!...”³⁰ на крају, за Тину, како је већ показано, он је брат који је није спасио Рапине похоте и пада у лудило.

Ипак, знајући Ћопине поводе оваквог понашања – да пијанце из кафане тера, не би ли, додуше безуспешно, барем покушао да из

²⁷ Владета Јанковић, *Именик класичне стварине – митологија, историја, уметности*, Лагуна, Београд 2019, 398.

²⁸ Веселин Чајкановић, нав. дело, 398.

²⁹ Момчило Настасијевић, нав. дело, 160.

³⁰ Исто, 167.

ње одагна грех и похоту, потом, знајући за инцестуозни брак склопљен још у утроби, као и истину о пореклу и зачећу Романа и Магдалене, такође безуспешно, покушава да спречи њихов грешни и преступнички однос. Ћопино делање, дакле, у потпуности је окренуто добру, иако је његова фигура из перспективе других лица драме негативна. У том смислу могу се из његових поступака ишчитати његове црте пре постанка Ћопом. Он у бити крије митског врховног бога добра, кроз метаморфичку маску дијаболичког. А управо насиљем над тим архичким, исконским митом настала је и идеја о злом ђаволу:

У борби са старом вером, хришћанској цркви био је главни циљ да уклони и онемогући *велике* богове; мање важна божанства и демони остављани су, углавном на миру. По себи се разуме да је најјачи напад био уперен на врховног бога. Не могући да га потпуно елиминише, црква је од њега начинила злог демона, противника Божјег. Главни бог из старе вере проглашен је за ђавола. Од германског Водана постао је ђаво, исто онако као што смо видели да је са ђаволом изједначен и стари бог Црнобог. [...] Поред тога, ђаво, односно старешина ђаволски, *хром* је, а ово је, као што смо горе видели, главна спољашња особина и старинског нашег бога доњег света.³¹

На овај начин представљено насиље над митским божанством отелотвореним у лику Стојана, из опасности према ауторитету – Рапи, овај митски обрнути лик (уместо хришћанског, потпуна слика греха и похоте) чини да се он сведе на раван доњег света у ком се налази и да се за њега веже – чинећи се негативним – ђаволским ликом. Стојан, лик индивидуалитета, тако се своди на Ћопу, појединца приведеног колективу и сведеног на његову меру, при чему је колектив отеловљење дијаболичког, доњег света насиља и хаоса. У овоме је његова трагичка кривица и митска потка. „Сваки видљиви белег, физички недостатак, свака издвојеност из општег, за њу [митску машту] је добродошла потврда наслућене припадности демонском, колективу страном и неразумљивом постојању.”³² Ћопин белег доказ је о његовом митском пореклу и индивидуалној неузглобљености у простор у ком се налази, међутим, његова одлука да остане део тог простора – зарад туђег добра, спаса Романа и Магдалене, јесте његов помак од властите митске парадигме, помак од ђаволског у које је притиском колектива утиснут и његова трагичка кривица због које страда.

³¹ Веселин Чајкановић, нав. дело, 399, 401.

³² Тања Крагујевић, нав. дело, 25.

Родитељ по греху, али не и по крви – Магдалена и Тина

Иако се пред сам крај драме открива истина о Магдаленином пореклу, тачније, да Рапа јесте њен отац, али Тина није њена мајка, њихов однос, као и карактер, повезују их много више него Тину и њеног сина, Романа. Након што ју је Рапа обљубио, Тина доживљава сличну трансформацију каквом је Стојан постао Ђопа – насилно утискивање у колеткив блуда, настраности и похоте. Иако Тина у драми не исказује похотне намере, њена намера да венча Романа и Магдалену, пре њиховог рођења, сведочи о потпуној дегенерацији и померању њене свести.

Романова мајка „тетка Тина” је тајно сковала свој грех. Од ње је све започело, након њеног доласка у окружење сладострасног и виолентног власника кафане. Од „једноставне душе”, архетипа сеоске невиности, Тина је постала демонска и поремећена, под маском доброћудне пасивности. На тај начин Тина је постала оличење снаге негативности. Њено негирање морала и скупних обичаја је њена „освета”, која добија свој облик у инцесту – између полубрата и сестре.³³

Тина је, дакле, попут Ђопе, чином насиља над њеним телом од стране Рапе, трансгресирала психички у време пре греха, у ком инцест не представља моралну погрешку, већ је начин одржања супремације – у овом случају то је супремација насиља, зла и проклетства: „Према већини митологија, инцестуозних веза је било међу боговима, фараонима и краљевима, затим у затвореним друштвима, која су желела да очувају и ојачају своју *бивсџивену* надмоћ [...] Изгледа да инцест не одговара само затвореним друштвима него и затвореном или скученом душевном животу, неспособном да се прилагоди *груџоме*: он је израз немоћи или регресије.”³⁴ Дакле, Тинина тежња да у инцест отера свог сина и Магдалену не само да је њена жеља да се дегенерисана Рапина лоза одржи затвореном већ је и израз њене личне психичке регресије у митском окружењу, односно пад у несвесно.

У овом виду настраности и жеље, која је у Магдаленином случају похотна и рушилачка, Магдалена је сличнија Тини него што је то својим потискивањем жеље и претакањем у мелодију Тинин син, Роман. Магдалена је, попут Ђопе, лик остварен у митским

³³ Слободанка Владив-Гловер, нав. дело, 60.

³⁴ Алан Гербран, Жан Шевалије, *Речник симбола – митови, снови, обичаји, њосџуџици, облици, ликови, боје, бројеви*, Stylos art – Киша, Нови Сад 2009, 291–292.

амбиваленцијама – с једне стране њен индивидуалитет лежи у свести о забрани инцеста, с друге стране њено нагонско је чист ерос према забрањеном. Магдалена је тако, попут Њопе, растрзана између митске стране своје личности и рационализације престапа који би митска страна чинила. Митски, она је отелотворење Ероса:

За Хесиода је Ерот („полна страственост“) био чиста апстракција. Рани Грци су га описивали као *Кера*, или крилатог „Духа“, као Старост, или Кугу, што у пренесеном смислу значи да последице необуздане полне страсти могу бити незгодне по друштвене односе. Каснији песници су, пак, почели перверзно да уживају у Еровим лудостима, тако да је у Праксителово време сентиментално слављен као лепота младости.³⁵

Магдаленин јак еротски нагон, или би тачније било рећи – Порнос,³⁶ јесте оно што ремети друштвене односе (сукобом Сирчанина и Подољца), оно што не познаје морал (љубављу према Роману) и оно што је саму вуче греху и смрти (убиство и постајање власницом „Славине“). Тај митски еротски нагон је главна црта њене личности, која сама са собом носи митску амбиваленцију њеног духа – нагон је рушилачки, готово саморазарајући, али уједно је и слика живота, младости, виталности – насупрот латентности и пасивности Романовог лика. „Виши степен ове хистерије је екстаза или *jouissance*. Нижи степен је смртни нагон. Магдалена је персонификација смртног нагона. Она доводи своје удвараче до смртне заваде и убојства, па и сама постаје убица. Али она такође жели да 'сагори' у екстази – ту ватру је запалио њен полубрат Роман.”³⁷

Насупрот Романовој љубави која екстазу постиже у нетелесној музици флауте, дакле заиста постиже „*jouissance*“, Магдаленина Љубав је разорна – њен ерос је у спречи са танатосом, а свест о инцесту само је гура у веће лудило похоте, чиме се поистовећује са Тининим стањем свести, а од ње се разликује другачијом реализацијом померености духа. Основа њеног бивања је растрзаност њене душе:

Откриће основе постојања као односа супротности и откриће супротности између рационалне мисли и егзистенције чија се

³⁵ Роберт Гревс, нав. дело, 59–60.

³⁶ „Ако се веровало да је Ерос сила мира и хармоније, онда се дубоко скривало да је Порнос сила немира и хаоса; ако се веровало да Ерос дарује спознају и мудрост, онда се дубоко скривало да Порнос ослобађа подсвест и дарује пророчтво; ако се веровало небеској природи Ероса, онда се дубоко скривала хтонска природа Порноса...”, Сава Дамјанов, *Српски ерошикон*, Службени гласник, Београд 2011, 5.

³⁷ Слободанка Владив-Гловер, нав. дело, 60.

суштина не може разумом открити, преноси се на идентично-противречан план у самом човеку. Његова неутажива жеђ за животом у вечној је супротности са вишим моралним циљем смирења „апокалиптичког звера себе”. Свака опијеност и преданост сопственој жељи води уништењу, као што вољни пут жртве и страдања значи узвишену и незамењиву оданост животу.³⁸

У овим амбиваленцијама налази се Магдалена, срљајући у туђу и своју смрт, због немогућности остварења истинске жеље, јер је инцестуозна, па потом враћајући се у живот одабиром повлачења пред рушилачким еросом који је обузима. „Зове ме!... Цело моје име изустити, Магдалена!... А никад он то!... побећи је требало, за навек!... [...] То је моје!... То!... Разбеснети, сагорети!... (*Пољети размахана њути кафане и улице.*) Овамо!... Весела к’о је жељан, беса!... Ја сам господар ’Славине’!... Магдалена!... Ја!...”³⁹ Смирење унутрашњег сукоба доживеће тек бесполним спајањем у ономе што би полно спајање чинило инцестуозним чином; док је спајање са Романовом мелодијом (у смрти) отелотворење свете свадбе (Хијерос Гамос) у којој је једино могуће остварење инцеста и њене жеље, али без кршења табуа, митско остварење стварносно недозвољеног – што даје коначни баланс и у митском времену драме, као и мир њеним преосталим актерима (синовима Сирчанина и Подољца). Треба томе додати и симболику њеног имена, односно везу са хришћанским ликом преобраћене грешнице Марије Магдалене, уз својеврсну трансформацију њеног преображаја – попут Марије Магдалене која ослобођење од окова греха налази у вери, преображај Магдаленин налази се у њеном не-телесном спајању са Романом – кроз мелодију и смрт. „У мрачном свету одумрле и затарабљене Крчме остаће мртва (ослобођена!) Магдалена и кристални звук Романове флауте који иде, према речима Николе у *Негозованима*, ’у висину, у чистину’.”⁴⁰

Између прародитељског греха и свете свадбе – проблем инцеста

Кључни проблем драме *Код „Вечитије славине”* тиче се инцестуозне љубави између њених главних јунака, Романа и Магдалене, тога како је до њега дошло и због чега је он с једне стране толико жељен, а с друге толико проблематизован. Попут самог

³⁸ Тања Крагујевић, нав. дело, 82.

³⁹ Момчило Настасијевић, нав. дело, 167–168.

⁴⁰ Марта Фрајнд, *Песници у њозоришћу. Пољеди на српску међурајину драму*, Службени гласник, Београд 2019, 117.

временског тока драме, који се креће инверзно у односу на фабулу, и узроци инцестуозне љубави, уколико се они могу сматрати узроком, сазнају се тек после остварења њених последица. Међутим, у решавању питања проблематике инцеста између Романа и Магдалене треба се прво осврнути на питање њихове „свадбе пре рођења”.

На митолошком и обичајном плану трудница спада у посебно табуисане личности у нашој традицији. У овоме лежи јачина коби главних јунака драме, јер управо пре рођења, док су Тина и Смиља биле трудне, односом према њима двојма (као и њиховом куму, Ђопи) одређена је судбина њихових потомака. „Неке особине детета долазе од поступака родитеља (посебно мајке у периоду трудноће), бабице, кумова, дојиље и др.”⁴¹ Читав је низ прописа и забрана које трудница треба да поштује како пород не би застранио, како би био здрав, сачуван од злих сила, способан, а непоштовање ових прописа може бити кобно, како по мајку, тако и по дете.

„За жену која је трудна посебно је опасно да сусретне богаља, наказу или ментално заосталу особу; речју, у било ком погледу дефектног човека.”; „За жену у благословеном стању посебно је опасно да дође у додир са мртвцем и уопште са свим оним предметима који су делови култа мртвих, јер то може имати кобне последице по дете које она носи.”; „Сва ова места: гробље, раскрсница, праг, дрвљаник, сметлиште и сл. кобна су за трудницу јер се на њима сабирају зли духови, вештице, виле, прикојасе, вампири и друга демонска бића, па ако она дође у додир с њима, то ће имати штетне последице по дете које носи.”⁴²

Смиља и Тина током своје трудноће, инверзно митским забранама, чиниће све ове ствари – Ђопа ће бити њихов највернији пратилац током трудноће и након ње и кум те деце, обе ће сведочити смрти оца нерођене деце, те све време проводи у „Славини”, раскрсници и стецишту греха и зла. Стога су њихова деца и пре рођења била обречена за потпуну дегенерацију у односу на жељено, оне су их, према веровању, учиниле неспособним за нормалан живот, и већ ту се може наћи објашњење њихове међусобне настране, инцестуозне привлачности. Ипак, највећи чин „наметања”

⁴¹ *Словенска митологија – енциклопедијски речник*, ред. Светлана М. Толстој, Љубинко Раденковић, Zepher book world, Београд 2001, 150.

⁴² Жарко Требјешанин, *Представа о дејствију у српској култури*, библиотека Антологија српске књижевности, 2009, 39–41, <https://www.scribd.com/doc/56656528/53678454-Predstava-o-Detetu-u-Srpskoj-Kulturi>, последњи приступ 19. 10. 2025. у 20:35 ч.

инцеста Роману и Магдалени чини сама Тина, њиховим венчавањем у утроби: „ТИНА: Какав те отац, лудо!... Не знаш ти то, ето не знаш!... Кад је Роман, и Магдалена мора!... Дозвало је!... Од силе Романа и она зачела се, и она!... (*Ухвати је за руку.*) Без Романа ни Магдалене нема!... (*Хоће да се љуби с њом.*) Уста, лудо, уста!... Нерођене да их веримо, Магдалену твоју, Романа мог!”⁴³

Инцестуозна веридба пре рођења чин је потпуног детерминисања кобне судбине вереника – она је отелотворење митске реалитије прародитељског греха, према којој смо због греха прародитеља ми и пре рођења грешни, а уколико се прародитељски грех огледа и у хришћански грешном љубавном спајању, он је овде доведен на највиши степен, јер не само да су спојени пре зачећа и стасавања за веридбу већ би им то спајање свакако било забрањено због природе њиховог односа.

Податак о њиховој (за данашње појмове већ несхватљивој) веридби пре рођења сасвим је уобичајен у амбијенту древне сеоске заједнице. Како бележи Вук, „Говори се да су гдјекоји још док су им жене биле трудне уговарали, ако једна роди мушко, а друга женско, да ће се опријатељити и такви су се договори држали као и права просидба или веридба” (Вук Стефановић Караџић, *Етнографски сјиси*, приредили др Миленко Филиповић и др Голуб Добрашиновић, Просвета, Београд 1969, 86–87). Настасијевић тек једним измењеним детаљем постиже фаталну изобличеност нечега што је у народном животу присутно као безазлени и прихватљив обичај: пред још нерођене веренике – потомке истог оца – он поставља непремостив јаз крвне повезаности, врхунске религијско-митске и етичке забране.⁴⁴

Дакле, њихова веридба пре рођења чини трагизам њиховог удеса, попут предсказања да ће Едип убити оца и обљубити мајку, кроз ритуални чин спајања Магдалене и Романа у инцестуозну везу они су обречени да ће јој непрестано тежити. На овај начин развијена је још једна митска радња која ће главне јунаке детерминисати трагичном коби, и оспорити им сваку могућност избора који би их ослободио. Наиме, свадба (или веридба) представља својеврстан обред прелаза из једне животне фазе у другу, како је то и сам чин рођења. Инверзијом ова два обреда биће је доведено у прелазни, лимиални простор свести, изгубљено и несводљиво у меру нормалног тока његовог живота.

⁴³ Момчило Настасијевић, нав. дело, 182.

⁴⁴ Тања Крагујевић, нав. дело, 43.

Сви обреди прелаза имају три основне фазе: одвајање, лиминални период и реакрегацију (реинтеграцију). То значи да појединац, када у току животног циклуса доспе до новог животног доба, до прага новог социјално-узрасног статуса, прво мора да се одвоји од стања у којем се налазио, да се издвоји из своје претходне узрасне групе да би се, затим, ритуално увео у ново животно доба, у вишу узрасну и социјалну групу. [...] Лиминални период као прелазно недефинисано стање није само „опасан”, „кужан”, већ је истовремено и „свет”, загонетан и „јак” период нових могућности, извор обнове и стваралачких промена.⁴⁵

Неодређеност самих ликова који су доведени у позицију између брака и рођења тако је наступила још пре њихове реализације инцестуозне љубави, и пратиће их до њихове смрти. Стога они заиста јесу ликови велике потенције, али уједно и велике опасности и зла у ком се налазе. Тако Роман и Магдалена, детерминисани за забрањену љубав, не могу ни да је остваре, па због тога имају кобне последице, нити да се од ње отргну – вечно неодређени у патњи за жељеним али недосежним, смирај могу стећи тек приликом спајања у смрти и вантелесном.

Инцестуозне наклоности у Настасијевића могу се схватити као облик верности прошлости рода и прошлости света, као повратак митском времену почетка у којем први пар најчешће сачињавају сестра и брат. [...] Настасијевићеви јунаци су у процепу између две подједнако упечатљиве и тешко оствариве чежње: за обнављањем примордијалног акта и повратка роду, као и покушаја да се отргну изазову праисконског греха, чиме се нужно одбијају од рода. Схема парадокса тиме установљена означава једновремено и коначну, у недоглед одложеног неразрешивост и безисход.⁴⁶

У овоме лежи и највећи трагизам драме *Ког „Вечийе славине”* – митско време, митска потка јунака и њихових односа, митски наноси инцестоидног, преточени у радњу модерне драме и питања модерног човека – јесу агон митских поларитета који су свевремени, па тако модерни, неразрешиви у својим појединостима, али тек у целисти се може наћи измирење њихових опозитности. Реч је о поновном враћању на већ покренуто питање екстазе и њену актуелизацију у оној форми у којој она означава могућност остварења грешне љубави:

⁴⁵ Жарко Требјешанин, нав. дело, 209, 212.

⁴⁶ Тања Крагујевић, нав. дело, 62–63.

Ово изгнанство је унутрашња функција језика: одсуством Магдалена и Роман почињу да означавају кроз постанак мита, који је значајан за друге, касније генерације. То је као мит, (племенско) сећање и виртуелна стварност када Сирчанин и Подолац оживљавају причу о Роману и Магдалени. Прича о Роману и Магдалени је као мит трансформисана у Апсолутну Поезију.⁴⁷

Дакле разрешење мита не треба тражити у трагичкој судбини појединца, већ у значају те судбине за колектив – и то је суштина мита о љубави, забрани, односима добра и зла и трансформацијама јунака. Појединости воде општем сагласју, идеји о умерености, као врхунској могућности мирења (митских) супротности и тиме живљења у сваком времену. Мит је свевремен и свеприсутан јер није историја, али је твори. На овај начин се и инцест и прародитељски грех транспонују у идеју о остваривој, светој љубави (Хијерос Гамос), могућој једино у безвремености (за појединца је то смрт – попут Магдаленине), која се огледа у последњој реплици драме: „Увек и свуда!“⁴⁸ а односи се, не случајно, на Романову мелодију, тачније на мелодију Магдаленине и Романове музике, која стапа мит са стварношћу, мири амбиваленције смрти и живота, зла и добра, сагрешења и светости. „Цео је комад, уосталом, ритуал љубавне патње, и као сваки ритуал он је истовремено *йризивање*, *ојонацање* и *исцељење*.“⁴⁹ Коначно исцељење, међутим, не треба тражити за саме јунаке, већ у њиховој судбини и ономе како она своје митско транспонује у могућност стварности и историјског – тиме се добија одговор на питање идентитета, љубави и добра као таквог.

Мср Ивана М. Нешовановић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима
Докторске студије
nesovanovicivana99@gmail.com
ORCID: 0009-0009-5905-4584

⁴⁷ Слободанка Владив-Гловер, нав. дело, 53.

⁴⁸ Момчило Настасијевић, нав. дело, 187.

⁴⁹ Мирјана Миоциновић, „Предговор“, у: *Драма између два раја*, 28.

НИКОЛА МИЉКОВИЋ

AMARE AMAVAM: „ОТАЦ СЕРГИЈЕ” ЛАВА Н. ТОЛСТОЈА КАО ПРИЧА О „ОДВЕЋ ЉУДСКОМ”

САЖЕТАК: У раду се анализира приповетка „Отац Сергије” (1890) Лава Николајевича Толстоја (1828–1910) на различитим нивоима. Поред композиције и кључних симбола, испитују се и бројни интертекстуални утицаји (будизам, филозофске концепције), као и питање жанра, будући да се дело жанровски налази на граници житија и уметничког текста са јако израженом критичком нотом и иронијом. У раду се разматра поступак демистификације хришћанских догми кроз стварање антижитија.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Лав Толстој, „Отац Сергије”, хришћанство, будизам, демистификација, (анти)житије

Страсти по Касатском/Сергију

Приповетка „Отац Сергије” представља неку „мешавину” различитих идеја у религијској свести Лава Николајевича Толстоја, па су стога у тексту приметне бројне алузије и интерференције различитих текстова: хришћанских, будистичких, хиндуистичких. Ова приповетка настаје у периоду када Толстој активно шири своје виђење хришћанства кроз текстове какви су „Испитивање догматског богословља” (1879/84), „У чему је моја вера” (1884), „Царство божије у нама” (1890/93) и др., а те идеје се преливају и у уметничку прозу попут прича „Три старца”, „Ђаво” и, свакако, „Отац Сергије”. Последња прича је имала нарочитог одјека будући да по њој Јаков Протазанов снима 1918. године истоимени филм, који се сматра највећим ремек-делом руске кинематографије пре Револуције,

али ће потом уследити и друге екранизације – у Француској (1945), поново у Русији (1978) и напоследку у Италији (1990).¹

Јунак чију судбину аутор описује у приповеци јесте кнез Степан Касатски, потоњи отац Сергије. На самом почетку даје се опис јунака: „[Л]епотан кнез, командант дворског ескадрона кирасирског пука, коме су сви прорицали да ће постати крилни ађутант и да ће направити сјајну каријеру код Николаја I [...]”,² на основу чега се одмах примећује да је Степан одличан пример човека рођеног под срећном звездом по мерилима 19. века. Пред њим је пут славе, тј. венац, о чему сведочи и његово име (од старогрчког *στέφανος* – круна, победнички венац). Касније ћемо видети како ће јунак заменити тај „венац” монашком ризом, а раскошне одаје очинског дома манастирском келијом и пећином. И презиме је аутор пажљиво одабрао како би нагласио Степанову припадност високом друштву, јер је у презимену Касатски анаграмски скривена реч *касиа*, којом се означавају различити слојеви друштва у Индији. Пошто је Степан кнез, његов би положај несумњиво био пандан највишој, браманској касти. У самој приповеци ће се много пута видети да главни јунак подсећа на Буду, који је такође припадао највишој касти и први део живота провео у раскоши и изобиљу, али је потом све напустио и постао подвижник, што није карактеристика само хришћанства већ и других великих религија попут будизма и хиндуизма.

Одрицање од материјалног изобиља код Толстојевог јунака је веома антиципирајући поступак јер је у лику Степана Касатског аутор описао свој животни кредо. Он ће сам у писму жени од 8. јула 1897, када прва рукописна верзија „Оца Сергија” већ лежи на његовом радном столу, саопштити:

Сада сам одлучио да урадим оно што сам одавно хтео. Да одем... Најважније је то што Индуси око 60. године одлазе у шуме, јер сваки стари, религиозни човек жели да последње године свог живота посвети Богу, а не шалама, каламбурима, сплеткама, тенису; тако и ја, загавивши у седамдесету годину, свом својом душом желим тај спокој, осаму и, ако не потпуно сагласје, оно свакако не вршетеће неслагање свог живота са властитим уверењима, са својом савешћу.³

¹ О томе в. Никола Милькович, „Екранизација повести Отец Сергей Л. Н. Толстого”, *Зборник Майице српске за славистику*, бр. 91, Нови Сад 2017, 37–46.

² Лав Толстој, „Отац Сергије”, *Смрти Ивана Иљича и друге приповеке*, Београд 1975, 432. – Надаље се цитати из приповетке „Отац Сергије” дају по овом издању уз назнаку „Цит. дело” и броја странице.

³ Лев Толстој, *Собрание сочинений в 22. тт.*, Т. 19, Москва 1978–1985, 401. – Мој превод.

По замонашењу, Стапан добија име Сергије, што га повезује са многим подвижницима и страдалницима руске старине, попут Сергија Радоњешког, који је исто тако лутао од манастира до манастира, избегавајући људе. Стога истраживачи попут Петра Николајева виде у Толстојевој приповеци пародију на *Житије Сергија Радоњешког*,⁴ док Ана Городецка сматра теорије о синкретичности имену јунака приповетке и светитеља недовољним, те да „сличности нису ништа друго до житијни клишеи”.⁵ По моме мишљењу, Толстој је име Сергије за монашки живот јунака изабрао *релативно случајно*, јер је желео да демистификује руско монаштво и за то му је било потребно име које би недвосмислено упућивало на историју руског монаштва, а опет довољно често да се може повезати и са конкретним светитељима. Да је свог јунака назвао Серафим, Јов итд., тиме би могао ризиковати да се читалац у трагању за значењем имена окрене *Библији*, а да на руску традицију гледа као на другоразредну. Идеја му је била, сматрам, управо супротна.

Требало је да се Степан ожени кнегињом Коротковом, али, као што сугерише њено презиме, његова је срећа с њом била краткотрајна, јер јој није могао опростити старе грехе – љубавну везу са самим царем. Касатског је још више повредило то што је она била љубавница „најнепорочнијег” човека, за кога је он био спреман и да погине.

Када је након много година подвижништва, сада у лику оца Сергија, отишао у потпуну осаму у шумску пећину, њега посећује лепотица Маковкина с намером да га саблазни. Мотив искушавања подвижника од стране жене често је место у житијној литератури, па тако, рецимо, у житију Макарија Великог читамо:

Једном један ученик преподобног Макарија отиде у град да прода рукотворине: котарице и рогозе. И сретe га у граду блудница, којој се допаде лепи младић чим га виде, и позва га к себи, као да хоће да купи котарице. А он, не знајући њену лукаву намеру, уђе у њен дом. Она узе једну котарицу, и питаше га шта стаје. Затим му поче говорити саблажњиве речи, као некада Египћанка целомудреном Јосифу, покушавајући да га наведе на грех. Видевши да је у опасности, и да је близу пада у грех, брат подиже ум к небу, говорећи у себи: Христе царе, Ти си пророка свог избавио из утробе кита, избави од погибли и од ове душевне смрти и мене молитвама угод-

⁴ В.: Петр Николаев, *Авторская позиция и стилистика ее выражения в художественной прозе Л. Н. Толстого 90-900-х гг.*: Автореферат на соискание ученой степени доктора филологических наук, Москва 1985, 12.

⁵ Анна Городецкая, *Ойвейты йредания: житийя святыых в духовном йоиске Льва Толстойа*, Санкт-Петербург 2000, 241. – Мој превод.

ника твог а оца мог Макарија. – И тог часа узе га невидљива рука, као некада Анђео Авакума, и пренесе у келију његову.⁶

Сам отац Сергије размишља: „Боже мој! Зар је истина то што сам читао у житијима светаца да ђаво узима женски облик... Јест, то је глас жене, и то глас нежан, бојажљив и мио. Пфуј!”⁷

Презиме Маковкине, младе кнегиње која је одлучила да саблазни испосника Сергија, симболички је врло важно. С једне стране у корену овог презимена се може приметити назив биљке мак (лат. *Papaver somniferum*), од које се добија омамљујућа тинктура – опијум, што се веома лепо може повезати са идејом саме кнегиње и њене улоге у сцени са главним јунаком. С друге стране, у корену овог презимена се може приметити назив још једне биљке – смокве (лат. *Ficus carica*, рус. *смаковница*), симбола важног и за библијски контекст,⁸ али и за контекст ове приповетке, јер је то један од симбола којим аутор повезује идеју хришћанског подвижника са ликом Гаутаме Буде. Њему се као четрдесетогодишњаку током медитације под смоквиним дрветом указао демон Мара који га је почео кушати, али му је Буда, будући духовно јак, одолео. Поменути демон Мара је „у будизму персонификација разорних сила похоте, гордости, помрачења, илузије и лажних погледа који спутава практичара будизма од кретања путем ослобођења”.⁹

Време у животу оца Сергија као монаха углавном се мери црквеним празницима: „На дан Богородичиног покрова”, „На Белу недељу шесте године Сергијева живота у пећини” итд. Маковкина такође посећује испосника на велики празник, у време Поклада. Успут, у кочији, води се разговор о Касатском и помиње се да му мора бити око четрдесет (sic!) година.¹⁰ Главни јунак има исто година колико је имао и Буда када му се указао демон Мара, што је још једна од потврда да су биографски моменти оснивача будизма коришћени за грађење лика оца Сергија. У старој руској књижевности, као и на ширем европском терену, било је популарно дело *Варлаам и Јоасаф*, које је у основи прерада и хришћанска адаптација Будиног животописа, а њега је читао, како сам сведочи, и Лав Толстој.¹¹ Попут Буде, који је одолео демонским прелестима, и Сергије одолева, али тако што прибегава телесном самокажњавању.

⁶ Цит. по: *Житије ђрејодобној оца нашеј Макарија Еџийајској*, <https://svetosavlje.org/zitija-svetih-2/20/>.

⁷ Цит. дело, 452.

⁸ Уп. „Прва књига Мојсијева”, гл. 3. 1–7.

⁹ *Философия буддизма*, Москва 2011, 436. – Мој превод.

¹⁰ В.: Цит. дело, 450.

¹¹ В. Лав Толстој, „Исповест”, *Публицистички сѝиси 1855–1909*, Београд 1969, 118.

Демонски или ђаволски лик Маковкине аутор наглашава и приликом описа јунакиње, јер сваки пут када се она помене обра-ти се пажња на њену „белу псећу бунду”, симбол који призива у сећање пудлицу која се претворила у Мефистофела. Код Гетеа је, одиста, пудлица црна, али Толстој, чини се, намерно мења тај мотив како би нагласио демоничност женског начела помоћу беле боје, али и да би се створио контраст између црне монашке ризе и беле бунде. Након годину дана од те ноћи у келији оца Сергија, Маковкина бива замонашена и том приликом добија име Агнија. Корен тог имена може се изводити из старогрчког (ἄγνος – чист, невин, свети), једнако као и из латинског језика (agnus – јагње, и једнако важан израз Agnus Dei). Та симболика узначена у имену одговара њеном духовном преображају.

Мотив демона Маре, Будиног искуситеља, још се боље при-мећује у лику запоседнуте трговчеве кћерке Марије (поред слич-ности самих имена), којој отац Сергије на концу није одолео и, побеђен телесним поривима, починио је преступ са запоседнутом девојком. Овај догађај ће бити преломни моменат у његовом жи-воту. Након те вечери отац Сергије схвата да никаква чврста воља и никакав подвиг не могу издржати пред најјачим од свих нагона – животним (сексуалним) нагоном Еросом.¹² Убрзо потом у јуна-ку се буди и други нагон (сходно Фројдовој терминологији), који помрачује свест човека јаком жељом за сопственом смрћу – Танато-сом. Отац Сергије размишља: „Јест, треба свршити. Бога нема. Како да свршим? Да скочим? Умем пливати, нећу се утопити. Да се обесим? Ево појаса па о грану.”¹³ У *Нелагодности у култури* Фројд пише да „осим Ероса, дакле, постоји и нагон смрти. Њихо-вим деловањем у истом или у супротном смислу могу се објасни-ти феномени живота”.¹⁴ Бодријар затим подробније објашњава Фројдов принцип двају начела:

По први пут, смрт се јавља као неуништиви *принцип*, супрот-стављен Еросу. И то без обзира на личност субјекта, на класу или на историју: несавладив дуализам два нагона, Ероса и Танатоса, на изванредан начин обнавља стари манихејски поглед на свет, бескрајни антагонизам два принципа добра и зла. Ова моћна визија потиче из архајских култова у којима је још увек присутна суштинска ин-туиција о специфичности зла и смрти.¹⁵

¹² В.: Sigmund Freud, *Some strange principles of satisfaction; Ja i ono*, Novi Sad 1994.

¹³ Исто, 473.

¹⁴ Sigmund Freud, „Nelagodnost u kulturi”, *Iz kulture i umetnosti*, Novi Sad 1969, 326.

¹⁵ Žan Bodrijar, „Nagon smrti”, *Simbolička razmena i smrt*, Gornji Milanovac 1991, 168.

Управо то архајско, примордијално у човеку показује и Толстој у својој приповеци.

Девојку Марију коју је запосео нечисти дух помиње и протопоп Авакум у свом житију: „За време оне глади послао ми је две удовице, што их је држао као слушкиње – Марију и Софију, обузете духом нечистим. Врачао је и гатао над њима, и види да ништа не успева но само веће гласине бивају – зело жестоко их ђаво мучи, бусају се и вичу [...]”.¹⁶ И Марија која се јавља протопопу Авакуму такође је запоседнута нечистим духом и то је потврда да код Толстоја нису посредни тек „житијни клишеи”, већ да је писац искористио елементе из *Житија Јакова Исѿосника*, али посредно, преко *Житија ѿројѿоја Авакума*.

Пошто се замонашио, Касатски не остаје на једном месту, већ иде из манастира у манастир, из једне келије у другу, и на сваком месту проводи по седам година: „Тако је проживео Касатски у првом манастиру седам година”, „у затворништву је проживео отац Сергије још седам година”, или: „седме године свога живота у манастиру Сергију постаде досадно”... како показују примери, његово подвизавање на разним местима често се повезује са бројем седам. У *Цајѿаки о злајном ѿауну*,¹⁷ која представља легенду о Будиној реинкарнацији у лику пауна, приметне су многе сличности са Толстојевом приповетком. Из јајета се излегао златан паун (што већ говори о његовом будућем положају) и њега су плави паунови изабрали за цара, али први, будући одвећ горд, одлучује да се удаљи од свих и посвети се молитви: „Ја сам мало лепши од свих овдашњих паунова. Ако останем да живим међу њима у насељима, људи ми неће дати мира. Отићи ћу у Хималаје, одабраћу себи што боље место и почећу тамо да живим сам.”¹⁸ Социјални статус, гордост и понашање пауна одговарају психологији кнеза Касатског. Паун се потом, као и кнез, настањује у шумској пећини, затим срећемо исти мотив „искварене” женске природе у лику супруге цара Варанасија, која обмањује мужа како би јој он уловио пауна, али пошто царски ловац не успева да га ухвати, тек је „седми цар послао исто тако седмог ловца. Он је у планинама провео равно седам година...”¹⁹ Ни седми ловац не може ухватити пауна који већ седам година борави у молитви, па одлучује да га савлада преваром – налази лепу пауницу и тако га намами у замку, јер се овај, чувши глас

¹⁶ *Житије ѿројѿоја Авакума које је сам написао*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад 2018, 44.

¹⁷ Према: *Джајѿаки. Избранные рассказы о ѿрошлых жизнях Будды*, Санкт-Петербург 2003, 134–145. – Мој превод.

¹⁸ Исто.

¹⁹ Исто.

паунице, избежумио од страсти и заборавио на молитву. Све речено можемо довести у везу са оцем Сергијем, који на крају није могао да савлада своје тело и страсти па се предао телесним уживањима.

Стадијуми кроз које пролази главни јунак означени су и различитим именима, што још једном потврђује значај номинације. Најпре видимо младог и снажног кнеза Степана Касатског, потом пратимо подвиге послушника оца Сергија, потом је он у очима народа добри „баћушка”, сувоњави и успорени старац-чудотворац од кога сви очекују чудо. На крају поново видимо Степана Касатског, али овај пут не кнеза већ луталицу и јуродивог, што сведочи о цикличности његовог живота, а то нас враћа идеји *сансаре* – кругу човекових метаморфоза и (ре)инкарнација, али је важно нагласити да се човек увек реинкарнира друкчије, тј. у зависности од тога какав му је био живот, он се у наредном рађа као бољи или гори.

Гордост (охолост)

Толстојеви књижевни ликови откривају своје различитости приликом сусрета, њихови путеви (судбине) су такође различити, али свакоме од њих је заједничка макар једна карактерна особина (као и самом Толстоју), а та карактерна црта је самољубље или гордост. О односу јунака и њиховог аутора занимљиве су речи Сергеја Булгакова: „За правог уметника [Толстоја] његово стваралаштво је истовремено и отварање сопствене душе до најдубљих и најудаљенијих претинаца – то је интимније од дневника и искреније од исповести”,²⁰ а затим додаје, имајући у виду „Оца Сергија”, да се „кроз мантију монаха ту назире свима позната кошуља [...], није тешко закључити колико је много аутобиографског унето у ову приповетку”.²¹ Као допуну питању аутобиографизма у приповеци „Отац Сергије” треба скренути пажњу на стално кретање јунака, тј. на његов „одлазак” са једног места на друго и напослетку његов коначни одлазак у свет. Жеља за одласком је често прогонила самог Толстоја; непосредно пре почетка рада на приповеци „Отац Сергије”, у писму жени од 8. јула 1897. године он саопштава: „Сада сам одлучио да урадим оно што сам одавно хтео – да одем... Деца су порасла, мој утицај у дому више није потребан и сви ви имате своја жива интересовања која ће учинити да моје одсуство буде мање приметно.”²²

²⁰ Сергей Булгаков, „Человекобог и человекозверь”, *Войросы философии*, кн. 112, Москва 1912, 56. – Мој превод.

²¹ Исто.

²² Лев Толстой, *Собрание сочинений в 22 тт.*, Т. 19, Москва 1978–1985, 401. – Мој превод.

У душу сваког јунака Толстој би стављао одређени грех, а затим би бацао тог јунака у живот и посматрао га као опитног миша. Ретки су они јунаци који би издржали до краја. Сетимо се, рецимо, Ане Карењине, која ни на који други начин није могла избећи грижу савести осим да самовољно заврши свој живот, да дозволи Танатосу да тријумфује. Два најчешћа греха који нагризају душу Толстојевих јунака јесту гордост (самољубље) и блуд. У књизи *Путј живоїѿа* Толстој је писао: „Човек је рођен у гресима. Сви греси долазе од тела, али дух живи у човеку и бори се са телом. Сав човеков живот је борба духа и тела. И добро је оном човеку који у тој борби није на страни тела које ће највероватније бити побеђено, већ на страни духа, оног духа који ће највероватније победити макар и у последњем тренутку живота.”²³

Како је показано, Толстој види човека као сукоб тела и духа. Таква је природа и Степана Касатског, човека који је све радио зарад награде и похвала:

Наоко је Касатски био најобичнији млади, сјајни гардист који прави каријеру; али, у њем се развијала замршена и напрегнута делатност. Та делатност развијала се, како се чинило, од самог детињства најразноврсније, али у суштини била је иста и састојала се у томе да у свим пословима којих се прихватио постигне савршенство и успех који изазива похвале и дивљење људи.²⁴

Телесна страна је такође веома изражена код Касатског: „Касатски је припадао оним људима четрдесетих година којих сада више нема, људима који су себи свесно допуштали и у својој души нису осуђивали нечистоту полних односа, али су од жене тражили идеалну небесну чистоту и баш ту небесну чистоту приписивали свакој девојци свога круга, па се тако и опходили с њима.”²⁵

Након што му Короткова признаје свој „грех” он напушта све и одлази у манастир, али његово замонашење је такође био поступак гордог човека који је мислио да ће се на тај начин уздигнути изнад других. Ево како приповедач то види:

Једино га је сестра, исто тако поносите и честољубива као и брат, разумела. Она је схватила да се он закалуђерио да би се уздигао над онима који су хтели да му покажу како су они изнад њега. И схватила га је тачно. [...] Али у њему је било и друго, право рели-

²³ Лев Толстой, „Путј жизни”, *Собрание сочинений в 22 ттѿѿ.*, Т. 45, Москва 1978–1985, 101. – Мој превод.

²⁴ Цит. дело, 434.

²⁵ Исто, 437.

гиозно осећање, за које Варењка није знала, које се преплитало са осећањем поноса и жељом за првенством и водило га. Разочарање у Мери (вереницу), коју је замишљао као правог анђела, и увреда били су тако јаки да су довели до очајања, а очајање куда? – Богу, вери из детињства, коју никада није изневерио.²⁶

Чак је и у манастиру монах Сергије гледао на остале с висине и осећао се посебним. Муче га само сећања на вереницу док му полако све не постане досадно (седме године, наравно). У првом манастиру монах је био послушник познатог старца и, како ту није било много људи, он је сматрао себе духовно прилично јаким, способним да се бори са искушењима, али када је прешао у други манастир, у који су хрлиле реке људи, он се нашао у тешком положају. Велики број жена отежавао је његово послушање и одвраћао га од молитве. Гордост се поново распламсавала у њему: „Писао је да осећа своју слабост и да је неспособан да се бори сам против саблазни без старчеве помоћи. И кајао се због своје грешне охолости. Следећом поштом дошло је писмо од старца, у коме му је овај писао да је свему узрок његова охолост.”²⁷ Старац чији је послушник раније био образлагао му је у опису да „је његов излив срџе дошао услед тога што се он смирио и одрекао духовних почести не ради Бога већ ради своје охолости, ево ме, вели, такав сам и ништа ми не треба”.²⁸ Како се види из наведеног, отац Сергије је само глумио смиреност док је у њему зјапила духовна празнина. У *Пути живоїа* Толстој је закључио да сви напори и усрдне молитве јесу само покушај „да се превари бог”, али та превара је тек зато да би „заварао самог себе”.²⁹

Како би још дубље заронио у молитву, Сергије одлази да буде затворник у пећинама Тамбинске пустиње, мислећи да ће у осами, далеко од људи, обуздати узаврелу животну снагу. У самим Толстојевим јунацима телесни порив и осећање гордости међусобно су неодвојиви, чак пропорционални: ако се појача прво, друго слаби и обратно. Код оца Сергија телесну жудњу увек прати и сумња, а телесност треба посматрати у соловјовском смислу „животности” људске природе: „Плот (тј. животна душа као самостална) јака је само када је дух слаб, живи само када је он мртав. Стога и дух ради свог самоодржања и јачине захтева слабљење плоти, њеног превођења из активног стања у потенцијално.”³⁰ Сличну мисао ће изрећи

²⁶ Исто, 440.

²⁷ Исто, 447.

²⁸ Исто.

²⁹ Лев Толстой, *Путиъ жизни*, 26.

³⁰ Владимир Соловьев, *Ойравдание добра*, Москва 2012, 149. – Мој превод.

и Толстој у *Пути живоїи*: „Да би се разумело како се треба одрицати плотског живота ради живота духовног, довољно је само замислити како је ужасан и одвратан био човеков живот посвећен само телесним, животињским нагонима. Истински човечији живот почиње онда када почне човеково одрицање од животињског.”³¹

У том телесном ропству се и крије одговор на питање зашто отац Сергије није могао наћи бога чак и у највећој осами. Толстој даје тај одговор: „Што се човек више одриче свог телесног ја, то се више у њему отвара бог. Тело скрива бога у човеку.”³²

Телесна искушења код подвижника најчешће су повезана са ђаволом који се указује у лику девојке/жене. Врло слично овој приповеци и јунак Јевгеније из Толстојеве приповетке „Ђаво” кличе: „Зар сам пропао? Господе! Ма нема никаквог бога. Постоји ђаво. И то је она. Она је загосподарила мноме. А ја не желим, не желим. Ђаво, да, ђаво.”³³ У „Оцу Сергију” се све појачава чињеницом да се кулминација дешава на Покладе, уочи Великог поста. Код Толстоја је приметна чак и иронија над општим хагиографским местима, јер нас приповедач упознаје детаљно са Маковкином и тиме уверава читаоца да то није никаква нечиста сила, већ постоји само унутрашња „исквареност” конкретне особе. Али, како се примећује у тексту, аутор дозвољава да се та исквареност може поправити, што се показује унутрашњим преображајем Маковкине и потоњим замонашењем након ноћи проведене у келији монаха Сергија. Она је успела да савлада сопствене страсти и тело. Хагиографска места на којима се говори како су подвижници кротили своје тело јесу изгладњивање, пост, телесно самокажњавање (вериге, орахова љуска у обући и др.). Оца Сергија мучи чак и шуштање одеће Маковкине која пада на под и њен слатки глас: „Осећао је да је слаб и да сваког тренутка може посрнути, и зато није престајао да се моли. Осећао је нешто слично ономе што је морао осећати онај јунак из бајке који је морао ићи не обазирјући се.”³⁴ Али он, за разлику од уобичајених хагиографских метода, прибегава радикалнијем – одсеца сопствени кажипрет. Унеколико се ту могу пронаћи сличности са већ помињаним протопопом Авакумом који, да би обуздао телесне нагоне, користи пламен свеће:

А кад сам још био поп, дође ми исповедати се [једна] девојка, многим гресима обременена, за блудна дела и свакојако рукоблудије

³¹ Цит. дело, 378.

³² Исто, 387.

³³ Лав Толстој, „Ђаво”, *Смрти Ивана Иљича и групе њриповейке*, Београд 1968, 319.

³⁴ Цит. дело, 457.

крива, и поче ми, плачући, подробно говорити [о томе] у цркви, пред Евангелијем стојећи. Аз пак проклети врач [тј. лекар], и сам се разболех, изнутра распаљен огњем блудним, и горко ми бејаше у тај час: упалих три свеће и прилепих к аналоју, и поставих десну руку изнад пламена, и држах тако док у мени није угасла зла распаљеност, и, отпустивши девојку и скинувши са себе ризе, помолех се и одох свом дому зело жалостан.³⁵

И сам отац Сергије размишља попут протопопа Авакума када се нађе у сличној ситуацији: „Јест, отићи ћу, али онако као што је радио онај отац који је метнуо једну руку на блудницу, а другу на мангалу.”³⁶ Неки истраживачи сматрају да се Толстој овде инспирисао *Житијем Јакова Исјосника* (Д. Јофе, О. Добробабина, А. Городецка), али мени се чини да је суштина управо у окретању руском извору (*Житију пророка Авакума*), на који је свакако утицало и *Житије Јакова Исјосника*, између осталог и због појаве Марије, запоседнуте нечистом силом, коју протопоп Авакум помиње, а о којој је већ било речи.

И мотив пламена за смиривање телесних страсти је Толстој раније искористио у поменутој приповеци „Ђаво”, када се главни јунак Јевгениј Иртењев нашао у идентичном положају:

Сетио се да је читао о испоснику који је, да не би дошао у искушење према жени на коју је требало да стави руку да је лечи, ставио другу руку на мангал и опекао прсте. Сети се овог. *Да, ја сам сиреман да радије оћечем њрстие нећо да њроагнем.* И, обазревши се да види да нема неког у соби, упали шибицу и стави прст на пламен. *Дела, мисли сад на њу, иронично се обрати себи.*³⁷

Очито су оба јунака, и Јевгеније и отац Сергије, исто размишљали. Међу приповеткама „Ђаво” и „Отац Сергије” много је заједничког (јунаци обеју приповедака припадају високом друштвеном слоју, обојицу чека сјајна војна каријера, обојица се боре са телесним страстима и на самом крају као да оба јунака у један глас узвикују: „Бога нема!”), што доказује да је аутор био заокупљен једном идејом током дужег периода. Јевгеније из приповетке „Ђаво” се такође присећа да је читао о подвижнику који је у тренутку великог искушења ставио руку на пламен и опекао прсте. Мисли се, наравно, на протопопа Авакума.

³⁵ *Житије пророка Авакума које је сам написао*, 17.

³⁶ Цит. дело, 458.

³⁷ Лав Толстој, „Ђаво”, 297.

Толстојева заокупљеност овом идејом почетком деведесетих година XIX века види се како у сижеима једног броја књижевних текстова, тако и у епиграфима које је за та дела бирао. За „Ђавола” и *Кројцерову сонату* аутор узима исти епиграф из Јеванђеља по Матеју (5: 28). Речи из овог Јеванђеља слуша на крају романа *Васкрсење* Нехљудов, што у њему изазива прелом:

Није спавао целе ноћи, и као што се то дешава многим и многим који читају јеванђеље, први пут је читајући га схватио пуни значај његових речи које је много пута читао, а није их запажао. Као сунђер воду упијао је у себе оно што му је било потребно, важно и радосно, а што му је та књига откривала. И све што је читао чинило му се познато, чинило се да је потврђивало, уводило у свест оно што је он одавно знао, још раније, али чега није био потпуно свестан и чему није веровао. Сада је тога био свестан и веровао је.³⁸

Олга Добробабина значајно проширује списак житија које је аутор могао користити приликом писања „Оца Сергија”. Ту су, између осталих, житија Мартинијана, Сергија Радоњешког, протопопа Авакума, Тихона Задонског, Арсенија и Пимена Великог, а завршава речима да се „списак староруских текстова које је користио Толстој може и наставити, али једно је сигурно: на житијном жанру је био фокус, то је био стваралачки материјал који је одредио сижејно-композициону структуру ’Оца Сергија’, његову архитектонику и жанр”.³⁹

Отац Сергије се два пута подвргава телесним искушењима. Први пут он, попут древних светитеља, истрајава тако што наноси себи телесну бол, али други пут није издржао пред лепотом женског тела. Чини се да аутор у првој ситуацији намерно уводи моменат превазилажења телесних порива самоповређивањем да би на тај начин карикирао неодрживост таквог поступка у реалним околностима, када монах нема при руци секиру, као отац Сергије. Толстој жели да покаже да колико се год човек подвизавао, колико год времена проводио у молитви, он ипак остаје човек, управо онај „ништавни човек”, како ће себе назвати Пјер Безухов у *Рају и миру*. У помињаној књизи *Пути живота* Толстој тврди да је телесни живот неодвојив од људске природе:

Одрицање од телесног живота није подвиг већ неизбежни услов човековог живљења. За животињу благодат телесног живота

³⁸ Лав Толстој, *Васкрсење*, Београд 1987, 398.

³⁹ Ольга Добробабина, „Повесть Толстого ’Отец Сергий’: трансформация житийного жанрового канона”, *Вісник Дніпроїейровської університетської імені Альфреда Нобеля* 2013, № 2(6), 202. – Мој превод.

и продужење врсте које из тога следи јесте највиши животни циљ. За човека је пак телесни живот и продужење врсте само стадијум постојања на којем му се отвара истинска благодет живљења, која не одговара благодети његовог телесног живота. За човека је телесни живот само део, то није нужни услов истинског живота који се са-стоји у што већем и већем сједињавању са духовним начелом света.⁴⁰

У предговору за 31. том Толстојевих сабраних дела у вези са приповетком „Отац Сергије” стоји: „Она [приповетка – Н. М.] није усмерена на величање затворништва и црквене светости, већ на демистификацију истих. Толстој, аутор ‘Оца Сергија’, демистификује званичну религију, негира манастирски бег од света, показује да он није у стању да донесе задовољство ни ономе ко тражи морални идеал, нити да помогне оним убогим и страдалним којима су потребна истинска, земаљска блага.”⁴¹

Неки аутори су подвижнике демистификовали отворено, како је то, рецимо, чинио Бокачо у *Декамерону*, где у X новели монах Рустико – неутаживи блудник – саблажњава невину девојку, мењајући тиме улоге саблазнитеља и жртве саблазни, али манастир и монашка келија остају доминантан топос. У роману *Монах* Метјуа Луиса с краја XVIII века послушник Амброзио има еротске мисли према икони Богородице... Толстој пак у „Оцу Сергију” демистификацију врши врло опрезно, филозофски, остављајући много тога читаоцу на суд.

Гордост која мучи Толстојеве јунаке мучила је и њиховог аутора. Тешко да би се могла наћи сећања његових савременика који уз помен његовог имена не користе одредницу гордост. Пишчев син Иља Љвович се сећао: „...и очева гордост је била чисто господска [...]. Много је он пропатио због те гордости”, и мало даље: „Много, много га је мучила гордост, много га је натерала да пропати и промисли и можда му је та благодарна духовна гордост помогла да израсте у таквог човека какав је постао у другој половини свог живота”.⁴² Из пера Лава Шестова читамо: „Он је био *еџоиста*, али еџоиста у најбољем смислу те речи: умео је много да воли и та га је љубав повезивала не само са родбином и ближњима већ и са читавом Русијом. Он се још више приближио народу и умео је да га разуме не само у садашњости него и у прошлости.”⁴³ На основу

⁴⁰ Лев Толстој, „Путь жизни”, *Полное собрание сочинений*, Т. 45, Москва 1956, 384. – Мој превод.

⁴¹ Анна Озерова, „Предисловие”, *Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений в 90 томах*, Т. 31, (Юбил. изд.), Москва – Ленинград 1928–1958, VII. – Мој превод.

⁴² Илья Толстой, *Мои воспоминания*, Москва 1969, 59–60.

⁴³ Лев Шестов, „Разрушающий и создающий миры (По поводу 80-летнего юбилея Толстого)”, *Русская мысль*, Москва 1909, XXX (1), 39. – Мој превод.

богатог материјала Павел Басински закључује: „Несумњиво се о Толстоју може говорити као о *јоргом човеку*, који до краја није успео да се савлада, да се одрекне своје изванредне индивидуалности.”⁴⁴

Гордост је дијагноза. То је болест која не да мира многим Толстојевим јунацима. Сетимо се Љевина из *Ане Карењине* који пати од гордости по Даријином мишљењу: „Јест, у мени има нечег одвратног што одбија – помисли Љевин кад изађе од Шчербацких и пође пешице брату. – И нисам погодан за друштво. Кажу да је то охолост. Не, ја нисам охол. Да сам охол, не бих себе довео у овакав положај.”⁴⁵

Гордост најразличитијег типа била је у центру Толстојевих интересовања, очито не без разлога, јер је он и сам трагао за одговорима у вези с њом. Кроз своје јунаке он је проверавао тежину заповести које ће за већину њих постати камен спотицања што се тешко (ако је уопште могуће) да савладати. Како ће оценити Дмитриј Писарев, „нико тако дубоко не завирује у човечију душу, нико са толико пажње, са таквом неумољивом доследношћу не анализира најскровитије побуде, најкраткотрајније и, очито, насумичне импулсе душе”,⁴⁶ како то чини Лав Толстој.

Житије, антижитије или нешто треће?

Термине *анџијисџијје*⁴⁷ и *анџисвџији* јунак у односу на приповетку „Отац Сергије” користи А. Городецка у већ цитираном тексту „Ответы предания...”⁴⁸ Та *анџији*-матрица само је један од могућих одговора на питање о специфичности жанра, будући да је ова приповетка више пута привлачила пажњу истраживача управо због жанровских особености. Како је из онога што је до сада речено приметно, најчешће су извори за ову приповетку тражени међу библијским параболама (В. А. Лешчева, И. А. Јуртајева, Ј. В. Николајева, Ј. К. Ромодановскаја) и житијним текстовима (Л. Лобов, Р. Л. Плетнев, Е. Н. Купрејанова, А. Г. Городецка, А. Опулски и др.). Али чини се да још увек нема одговора у каквом односу према жанру житија стоји ова приповетка.

⁴⁴ Павел Басинский, *Святой йрошив Льва – Иоанн Кронцџаџџский и Лев Толсџој: исџория одной вражды*, Москва, 2013, 254.

⁴⁵ Лав Толстој, *Ана Карењина*, Београд 1968, 118.

⁴⁶ Дмитрий Писарев, „Три смерти (рассказ графа Л. Н. Толстого)”, *Сочинения в чџеџрех џомах*, Т. 1, Москва 1955, 34. – Мој превод.

⁴⁷ Овим термином „Оца Сергија” прва одређује Неја Зоркаја имајући у виду екранизацију Толстојевог текста коју је урадио Јаков Протазанов. В. Неја Зоркаја „Русская школа экранизации”, *Экранные искусствва и лиџература: Немое кино*, Москва 1991, 118.

⁴⁸ Анна Городецкая, *Оџвџеџе йредания: жџиџия свџџџх в духовном йоиске Льва Толсџојо*, 245.

Ако бих покушао да издвојим кључне елементе житија у Толстојевој приповеци, лако би било уочљиво да она прати најопштију структуру овог сакралног жанра.⁴⁹ У почетку се описује млади кнез, богати кицош и на свим пољима успешни командант, потом он одлази у манастир, затим се осамљује у шумској пећини, постоје и мотиви чуда, тј. исцељења болесних, искушења различитог типа... готово све елементе типичног житија налазимо и у овој приповеци. У односу на типично средњовековно житије недостаје слика детињства и потоње смрти, али исти тај средњи век је познавао хагиографије без тих елемената, какво је, рецимо, *Житије Алексија човека божјије*. Но, у чему је онда разлика између класичног житија и „Оца Сергија“? Толстој намерно фиксира основне житијне елементе како би их један за другим демистификовао и показао као пуку шараду и samozаваравање. Иако су постојали покушаји да се докаже како кроз ову приповетку Толстој демистификује и чак пародира Оптину Пустињу, ја се тим алузијама нећу бавити, али је тема демистификације монаштва неоспорна.

Већ сам више пута поменуо да Толстој показује (не)моћ монаха пред телесним искушењима уколико не спутавају пориве физичким (самоповређивање, сакаћење итд.) или физиолошким средствима (жеђ, изгладњивање). Саме монахе аутор приказује готово карикатурално: „Игуман је стајао уза зид у одежди, са извученим из одежде кратким пуначким ручицама над дебелим телом и трбухом и, тарући срму на одежди и смешећи се, говорио је нешто с војним лицем у парадној генералској униформи с монограмима и плетеним нараменицама, које је отац Сергије својим вичним војничким оком одмах уочио.”⁵⁰ Овај опис је клише какав се нашироко среће у народним пошалицама, где су попови увек дебели, трбушастии итд. Контраст је још већи када се игуманове одежде пореде са генераловом униформом. С друге стране, Маковкина, у којој монах види ђавола, сама себе демистификује речима: „Ја нисам ђаво, ја сам само грешна жена која се изгубила”, а то ће бити још очитије када се и она замонаши. У приповеци се пародира и мотив исцељења болесних у сцени са четрнаестогодишњим дечаком на кога је отац Сергије ставио руку па је овај након месец дана оздравио.

Још један одличан пример пародије житијне матрице јесте сан оца Сергија у којем он види анђела који му се обраћа речима: „Иди Пашењки и од ње сазнај шта треба да радиш, и у чему је твој

⁴⁹ О структури житија в. на пример: Ђорђе Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд 1990, 47–77.

⁵⁰ Цит. дело, 445–446.

грех, а у чему спасење.”⁵¹ Уколико се у житију анђеоломе јавља, то је увек наговештај нечег крупног: исцељења, спасења итд., као, рецимо, у *Житију Макарија Великог*,⁵² где се анђеоломе јавља његовом оцу Авраму, након чега следи исцељење. Толстојев јунак након разговора са Пашењком прави велики преокрет у свом животу, али уместо да постане још чвршћи у вери и подвижништву, он, противно житијном канону, напушта подвижништво и одлази међу људе да тамо схвати суштину вере:

Ето шта је значео мој сан. Пашењка је управо оно што је требало да будем ја, а што нисам био. Ја сам живео ради људи под изговором да живим за Бога, а она живи за Бога, мислећи да живи за људе. Јест, једно добро дело, чаша воде дата без помисли о награди, више вреди од мојих добротина учињених људима. Али, та постојао је бар делић искрене жеље да служим Богу? питао је себе, а одговор је био: Јесте, али је све то било упрљано, огрезло у људску славу. Јест, нема Бога за онога који је живео ради људске славе, као ја. Тражићу га.⁵³

Наведено размишљање јунака представља суштину Толстојеве повести, односно оно што је и била пишчева интенција да покаже. Те речи су истовремено и сажетак религијских схватања Лава Толстоја и оне ће се чути и у одговору на одлуку Синода...: „То да сам се ја одрекао цркве која себе назива православном, потпуно је тачно. Али ја се ње нисам одрекао зато што сам устао против Господа, већ, напротив, само зато што сам свом својом душом желео да му служим”⁵⁴ и нешто даље додаје: „... ја сам се уверио да је учење цркве теоријски лукава и штетна лаж, а практично је скуп најгрубљег празноверја и враџбина које потпуно прикривају сав смисао хришћанског учења”.⁵⁵ Треба, међутим, рећи и то да Толстој у „Оцу Сергију” није све монахе показао у негативном светлу, јер прича о судбини Маковкине остаје отворена. Она управо након ноћи проведене у келији оца Сергија одлучује да се замонаши, не знајући да је пред њом *антиузор*.

Враћајући се на питање жанра приповетке „Отац Сергије”, закључује се да се не може говорити о неком чистом жанру, већ

⁵¹ Исто, 474.

⁵² Ово житије је Толстој сигурно читао – В. Лав Толстој, „Исповест”, *Публицистички списи (1855–1909)*, Београд 1969, 118.

⁵³ Исто, 482–483.

⁵⁴ Лав Толстој, „Одговор на одлуку Синода од 20–22. фебруара и на писма која сам добио поводом тог случаја”, *Публицистички списи (1855–1909)*, Београд 1969, 544.

⁵⁵ Исто, 545.

пре о некаквој смеси различитих жанрова који тако сплетени образују антижитије или још боље пародију на житије. Ту пародичну, тачније сатиричну ноту Толстојевих дела примећивао је и Достојевски: „Сатира код нас има изванредне представнике у широком замаху. Публика веома воли сатиру [...]. Гроф Лав Толстој је, без сумње, најомиљенији писац руске публике различитих укуса.”⁵⁶ Иако ову констатацију Достојевски износи седамдесетих година XIX века, она се несумњиво може применити и на касније стваралаштво Лава Толстоја, а сам термин сатира нимало није далеко од појма пародија, којим сам окарактерисао приповетку „Отац Сергије”.

Мотив одсеченог прста – прикривени будизам

Раније је било доста речи о утицају будистичке традиције на ову приповетку, па се намеће питање зашто Толстој узима житијну матрицу и у њу умеће тако много елемената будизма. Одговора могу бити два. Најпре, зато што му је православна (житијна) традиција ближа, то је традиција на којој је и сам васпитан. С друге стране, хришћанство и будизам имају много тога заједничког:

Без обзира на изразито негативан однос према православној цркви и њеним догмама, писац је у својим делима користио православне житијне сижее, делимично из *Пролога*, који садржи поуке и кратка житија светих. Најстарији словенско-руски препис ове књиге потиче из XII века, прво штампано издање је урађено 1641. године. Неки фрагменти тог врло популарног рукописа у Русији очигледно су индијског порекла, што је Толстој прозорљиво приметио.⁵⁷

Како би умирио распламсале страсти, отац Сергије се самокажњава, одсеца секиром кажипрст. Већ је речено да су се на сличне начине са страстима борили многи светитељи, слабећи сопствено тело изгладњивањем, самоповређивањем итд. Према *Бхајавад Гијји*, онај ко је самог себе победио, тај је самоме себи савезник, а ко собом не влада, тај је непријатељ самоме себи.⁵⁸

У мотиву одсеченог прста Денис Јофе проналази везу са једним коаном из збирке *Мумонкан*, где мудрац Гутеј одсеца дечаку прст како би овај разумео учење мајстора.⁵⁹ У *Цајџаки о Буххисајви*

⁵⁶ Федор Достоевский, *Дневник исајџеља*, Москва 2010, 509. – Мој превод.

⁵⁷ Дмитрий Бурба, *Махайма Лев Толстой*, Москва 2013, 97.

⁵⁸ Уп. *Бхајавадгијја: Философские њекџи* „Махабхарџи”, вып. 1, кн. 1, Ашхабад 1978, 102.

⁵⁹ Денис Иоффе, „Лев Толстой и радикальный дзен: ракурс комментария к тексту (*Ојџе Серџиј*)”, *Зборник Мајџице срџске за славистџику*, кн. 88, Нови Сад 2015, 54–55.

великомученику, у којој се приповеда о Будиној реинкарнацији у лику брахмана Кундакија, Будхисатва подучава људе стрпљењу – да се не срде на оне што их вређају, понижавају или ударају. (То се може довести у везу са учењем Лава Толстоја о непротивљењу злу насиљем, а већ је било поменуто да истовремено са радом на „Оцу Сергију” Толстој пише и филозофски трактат *Царство божије у нама*, у којем износи утопистичке идеје о друштву заснованом на свеопштој љубави, али и о Христу као идеалу ненасилног отпора при сусрету са насиљем.) Суштина мајсторовог учења у *Цаијаки...* је да човек треба да досегне стрпљење у свом срцу и да се оно не налази у његовим удовима које му целат појединачно одсеца. Мотив одсецања Будиних делова тела секиром поново нас упућује на оца Сергија и одсечени прст, јер је он попут цара који је наредио да се Буди одсеца део по део тела а да није разумео смисао његовог учења, одсеца себи прст мислећи да, ако одбаци део тела, он може променити и нешто у свом срцу. Секира у будистичкој традицији веома је важан симбол, она може пресећи зачарани круг (прстен) сансаре, циклуса непрестаног реинкарнирања након смрти.

Нема сумње да је будистичка традиција у некој мери утицала на стваралаштво Лава Толстоја и да одређене елементе те традиције писац уноси у приповетку „Отац Сергије”. Међутим, како се већ могло видети, у овом тексту су сплетене хришћанска и будистичка традиција – иако наизглед далеке, оне се, показује писац, осликавају једна у другој. Стога је немогуће у вези са мотивом одсеченог прста не сетити се речи из Јеванђеља по Матеју (5: 29–30) о Христовој поуци да око које саблажњава човека треба извадити...

Истраживачи који су Толстојеву приповетку тумачили кроз призму *Жиџија Јакова Исџосника* овај топос виде као незнатну и чак сасвим случајну разлику у двама текстовима: „Сва разлика и прерада је врло мала, као што је, на пример, један у пламену жудње одсекао себи прст (о. Сергије), а други (Св. Јаков) опекао руку на пламену, и читава приповетка је прерађена попут овога.”⁶⁰ Но, да ли је то одиста само „мала прерада” или је тај мотив далеко озбиљнија замисао, ако се има у виду да је приповетку написао већ око-рели богоборац и боготражитељ Лав Толстој?

Слику одсеченог прста и крв која тече из ране могуће је тумачити и као пагански чин приношења крвне жртве неком злом богу. Овде би то био демон страсти и телесних пожуда – Асмодеј из јудејске традиције, Ерос из хеленске митологије итд. На тај начин монах заиста умирује демона страсти, али привремено, како то

⁶⁰ Анна Городецкая, *Ойвейгы йредания: жиџиия свѣйых в духовном йоиске Льва Толстойо*, 65.

обично и бива у паганизму. Код Толстојевог јунака је то привремено јер су тело и душа раздвојене и повређивање тела не наноси бол души и обратно. Толстој, како пише у тексту „Испитивање догматског богословља”, човека види тројно, као тело, душу и дух.⁶¹ Душа је „1) самостална, одвојена од тела, 2) нематеријална и једноставна (дух), 3) слободна и 4) бесмртна”.⁶² Писац то крајње пластично објашњава на следећи начин: „Мене је родила моја мајка, а њу баба, а њу прабаба, а која је последња? И ја неизоставно долазим до бога. Нокти то нисам ја, руке то нисам ја, глава то нисам ја, осећања то нисам ја, чак ни мисли нисам ја. Шта сам ја? Ја = ја... Ја сам моја душа.”⁶³

С друге стране и људска гордост је повезана са тим „ја”, тј. са мишљењем да сам ја бољи од других, ја сам паметнији од других, ја се разликујем од њега/тебе/њих на неки начин. Када говоримо о себи ми често прстом упиремо у себе, а када разговарамо са неким онда показујемо на њега и све то чинимо кажипрстом. Стога је одсецање кажипрста у случају оца Сергија и покушај да се превазиђе то гордо „ја”. Другим речима, када се избрише граница између *ја* и *други*, све постаје једно. Али авај, у случају оца Сергија то је само привремено. И у *Житију пророка Авакума* такође постоји место где он практично остаје без прстију: „Исто тако и ини начелник, у ино време, на ме се разбеснео – дотрчао је у мој дом и тукао ме, и на руци ми одгризао прсте, као пас, зубима.”⁶⁴

„Отац Сергије” и *Кандид*

Различите су интертекстуалне везе приповетке „Отац Сергије” са другим текстовима и традицијама до сада размотрене. Те везе су углавном биле из домена религијских пракси (хришћанских и будистичких). Међутим, ова Толстојева приповетка показује чврсте везе и са филозофским текстовима. Овде ћу покушати да покажем директне утицаје Волтерове филозофске новеле *Кандид* на „Оца Сергија”.

Веза са *Кандидом* приметна је при анализи организације сужеа, позиције наратора и самог финала приповетке. Ако се прisetимо структуре Волтеровог дела, Кандид је младић који живи у замку, прича се да је син неког барона, заљубљен је у младу Кунингунду. Но, његова срећа је кратког даха, она траје док га барон

⁶¹ Лев Толстой, „Исследование догматического богословия”, *Полное собрание сочинений в 90 томов*, Т. 23, (Юбил. изд.), Москва – Ленинград, 1928–1958, 132.

⁶² Исто.

⁶³ Исто.

⁶⁴ *Житије пророка Авакума које је сам написао*, 18.

Тундер-тен-тронк не избаци из замка и од тада почињу његова лутања, захваљујући којима ће сазнати за људске недаће и спознати да се живот умногоме разликује од идеалистичке филозофије Панглоса. На самом крају он сасвим случајно од старог Турчина, који ужива у хладовини наранџиног дрвета пред кућним прагом, сазна шта је најважније у животу. Турчин говори Кандиду како он са својом породицом обрађује врт и у раду налази лек, јер рад растерује три велика зла: досаду, пороке и нужду (морање). Готово исте биографске моменте имамо и у Толстојевој приповеци: млади кнез пред којим је сјајна будућност, заљубљеност у кнегињу Мери, расанак са њом и лутање по манастирима и пећинама... мислећи да ће му бег у манастир и посвећеност молитви помоћи да заборави пређашњи живот, он, као и Кандид, схвата да је реалност много суровија тек када искуси живот. На самом крају Сергије сазнаје „истину” из уста Пашењке, сасвим обичне сељанке, баш као што је и Турчин у *Кандиду* сасвим обичан сељак.

Осим спољашње (структурне) сличности двају текстова, ако се урони у Толстојеву приповетку, у њој се могу наћи и директни одједи Волтеровог *Кандида*. Оба текста су прожета иронијом, нарочито тамо где су у фокусу монаси и њихов живот: ако се у оцу Сергију огледа типични пример монаха (дебели, трбушаста, горди, развратни итд.), у *Кандиду* су монаси сифилитичари, инквизитори безбожници... Гордост и самољубље, који изједају Сергија, муче и Кандида, који размишља: „’Ах, боже мој!’ узвикну. Убио сам свог бившег господара, свог пријатеља, свог шурака. Нема бољег човека на свету од мене, а ево, убио сам већ три човека и међу том тројицом двојица су свештеници.”⁶⁵ Једнако је значајно мишљење Какамба о свештеницима који „проповедају, расправљају, владају, кују сплетке и спаљују људе кад нису њихова мишљења...”⁶⁶ Поврх свега, у оба текста представници свештенства (у *Кандиду* је то дервиш, а у „Оцу Сергију” православни свештеник) не могу дати одговор на кључна питања: о богу, смислу живота итд. Ево како је то у *Кандиду*, у крајње иронијском кључу, показано у разговору Панглоса и дервиша:

У њиховом суседству живео је један врло учени дервиш кога су сматрали за највећег философа у Турској. Одоше до њега да чују шта он мисли. Панглос је имао да говори и упита га: „Учитељу, дошли смо да вас замолимо да нам кажете зашто је створена тако чудновата животиња као што је човек?” – „Шта се то тебе тиче?”

⁶⁵ Волтер, *Кандид*, Београд 2010, 75.

⁶⁶ Исто, 91.

одговори дервиш. „Је ли то твоја ствар?” – „Али, пречасни оче”, рече на то Кандид, „има ужасно много зла на свету.” – „Шта мари”, одговори дервиш, „ако има зла или добра? Кад његова висост пошаље лађу у Египат, брине ли се да ли је мишевима на броду добро или не?” – „Па шта да радим онда?” упита Панглос. – „Да ћутиш”, одговори дервиш. – „Ја сам се надао да ћу мало изменити мисли о узроцима и последицама, о најбољем могућем свету, о пореклу зла, о суштини душе, о предодређеној хамонији.” Дервиш им на те речи залупи врата пред носом.⁶⁷

Отац Сергије своје негодовање изражава тако што напушта монаштво и одлази у свет по Пашњкином савету.

У *Исповестии* Толстој ће забележити: „Сећам се још и тога да сам врло млад читао Волтера, и његови подсмеси не само да ме нису узнемиравали него су ме увесељавали.”⁶⁸ Волтеров утицај, нарочито његовог *Кандида*, на приповетку „Отац Сергије” је очевидан. Сличности се примећују како на спољашњем (структурном) плану, тако и на унутрашњем (фабула, мотиви, симболи...) плану, с том разликом што Толстој волтеровски макроплан – читав свет као место радње – преноси на микроплан – Русија и руско монаштво, тј. манастири, пећине, келије. Волтерове ироније и подсмевања црквеним догмама Толстој ће се сетити и у тексту „Шта је религија и у чему је њена суштина” из 1902. године.

Лав Толстој је, осим идеја које сам означио, захватио из Волтеровог дела и неке појединачне мисли које ће напослетку постасти његов религијски кредо. Тако, рецимо, у земљи Елдорадо, која у *Кандиду* представља неоствариву утопију, Кандид и Какамбо наилазе на чудну организацију државе, свакодневице, па чак и религије. У разговору са неким старцем Какамбо се интересује за њихову религију, и ево шта сазнаје:

Какамбо упита понизно која је вера у Елдораду. Старац опет поцрвене. „Зар могу постојати две вере?” одговори он. „Ми верујемо, ја мислим, у оно у шта верује цео свет. Ми славимо бога од вечери до јутра.” – „Славите ли ви само једног бога?” упита Какамбо, који је био тумач Кандидових недоумица. – „Очигледно”, рече старац, „да их нема ни два, ни три, ни четири. Мора се признати да људи из вашег света постављају нека чудна питања.” [...] „Ми му се никако не молимо”, одговори добри и поштовања достојни мудрац.

⁶⁷ Исто, 170.

⁶⁸ Лав Толстој, „Исповест”, *Публицистички сѝиси 1855–1909*, Београд 1969, 55.

„Немамо шта да тражимо од њега; дао нам је све што нам треба. Ми му стално захваљујемо.”⁶⁹

Осим очитог сарказма у Какамбовим речима, приметни су и добро познати утопијски погледи на религију у старчевим одговорима. Питања, као што су оно о Тројици, тј. о тројичном једном богу, о (не)нужности постојања свештеника и подсмевање самој идеји њиховог постојања, све то се на многим местима среће у стваралаштву Лава Толстоја, па тако и у приповеди „Отац Сергије”. Ево шта Толстој пише о Тројици у тексту „Испитивање догматског богословља”:

Ту тврдњу и тражим, тј. такву, из које бих могао разумети шта значи: бог је један и три. Јер, ако ја, не разумевши, кажем да верујем, и свако ко каже да верује да је бог један и три, тај ће слагати, јер се не може веровати у оно што не разумеш. Језиком можеш поновити, али се не може веровати речима које не да немају смисла већ директно руше здрави смисао.⁷⁰

Другим речима, бог, по мишљењу Лава Толстоја, мора бити максимално јасан, потпуно пријемчив здравом разуму без било каквих мистификација и зато он не може или не жели да разуме како се у једном могу садржати три. Јетку сатиру на идеју тројичности писац ће изнети и у причи „Три старца”, објављеној у часопису *Њива*, само четири године пре „Оца Сергија”. Додатни напад на свештенике Толстој ће извршити у трактату „Духовницима” у којем ће демистификовати њихов рад, а њихову веру ће назвати „хипнозом”, те ће их позвати да се уразуме и што пре отргну из тог хипнотичког стања. У тренутку док пише „Оца Сергија”, Толстој бележи у дневнику 26. октобра 1890. године: „Да, било би добро да прикажем учење о Христовом животу, како га ја сада схватам.”⁷¹

На крају, ако би се говорило о додатним интертекстуалним везама и утицају филозофских новела Волтера на „Оца Сергија”, могуће је наћи и прототип Пашењке. У Волтеровој краткој причи „Повест доброг брамана” приповеда се о браману који се силно расрдио јер није себи могао објаснити шта је време, вечност, материја, како настаје мисао, а сам је томе подучавао друге. Недалеко од њега је живела сељанка која је веровала у реинкарнацију бога

⁶⁹ Волтер, *Кандид*, 91.

⁷⁰ Лев Толстой, „Исследование догматического богословия”, 106. – Мој превод.

⁷¹ Цит. по: *Перейиска Л. Н. Толстојо и Н. Н. Сѣрахова (1870–1896) в 2 њ.* Т. 2, Санкт-Петербург 2023, 115.

Вишнуа и није постављала никаква питања око тога, односно њена вера је била толико једноставна да није захтевала никакву контем-плацију. Иста опозиција какву видимо између брамана и сељанке гради се и у „Оцу Сергију” између главног јунака и Пашењке. Из тог разлога, будући да се приповетка „Отац Сергије” сматра незавршеном, може се извући закључак да Толстоју није био толико важан крај приповетке, јер је њега могуће антиципирати. Најважније је то да је Касатски-Сергије нашао дуго тражени одговор на свој унутрашњи немир. На тај начин „сувоњава девојка Пашењка великих кротких очију и тугаљивог плашљивог лица”, којој се подсмева читав дружина заједно са Касатским, изненада, захваљујући својој једноставности и добродушности, бива изнад Касатског-Сергија, „јер који се уздиже понизиће се, а који се понизи узвисиће се” (Мат. 23: 18). Пашењкин највећи квалитет је то што је она „чиста срцем” (Мат. 5: 8).

У *Исјовесџи* Толстој у духу оца Сергија и Кандида саопштава: „Слушајући разговор неписменог мужика-богомолца о богу, о вери, о животу, о спасењу, мени се открило спознање вере. Приближио сам се народу, слушајући његове судове о животу, о вери, и све сам више схватао истину.”⁷²

Рукописна варијанта „Оца Сергија” и финална верзија приповетке

Како је већ било речено, приповетку „Отац Сергије” Лав Толстој није завршио. Објављена је 1911. године, дакле након његове смрти, премда се рукописна варијанта датира фебруаром 1890. године, будући да је тада шаље редактору и издавачу својих рукописа Владимиру Черткову. Толстој је много пута прекидао рад на приповеци, поново јој се враћао, али је никада није завршио.

Првобитна замисао кнежевог презимена била је Касатски-Ростовцев, али је аутор накнадно избацио други део презимена. У истом рукопису Маковкина и другови кнежево презиме изговарају као Касаткин. Зашто долази до тог замешатељства није сасвим јасно. Сам Толстој је у пропратном писму уз приповетку писао Черткову да мора што пре да му исприча о њој како не би заборавио.⁷³ То говори о тек рођеној идеји приповетке, а сам текст ће се и даље развијати и мењати наредних неколико година. Из тог разлога је велико размимоилажење између рукописне варијанте

⁷² Лав Толстој, *Исјовесџи*, 118.

⁷³ В. Лев Толстой, *Полное собрание сочинений. Том 87 (Письма к В. Г. Черткову 1890–1896)*, Москва 1937, 17.

и „финалне” верзије, тачније оне која се данас може читати у оквиру пишчевих сабраних дела.

Сиже са Коротковом је у рукопису био нешто друкчије замишљен: она је тамо љубавница неког важног лица, али се нигде не помиње да је то сам император. Према првобитној замисли она умире од сушице, а млади кнез осећа грижу савести због њене смрти. Након тога, размишљања о животу и смрти после губитка вољене нагоне главног јунака да оде у манастир. Али то је био само повод, будући да је кнез одавно желео да се замонаши јер „није желео да размишља о телу и животу међу људима, већ о души и Богу”. Касније ће Толстој променити тај део па ће основни циљ боравка у манастиру главног јунака бити унутрашња борба са сопственим страстима. Борба са телесним нагонима се у рукописној варијанти и не назире и нема сцене са одсецањем прста. И однос приповедача према оцу Сергију се значајно мења. Ако је у почетку било очито да је писац замислио идеалног житијног јунака (богобојажљиви осамнаестогодишњак који чезне за монаштвом и себе сматра „ништавним божијим оруђем”), према коме се односи прилично суздржано, касније пред читаоцем искрсава јунак-марионета у рукама жестоког луткара – аутора. У финалној верзији се вера јунака нигде не види, све његове молитве и проскинезе су механичке. Али симболично место које остаје у обе варијанте јесте почетак разочарања у монашки живот, а то почиње крај манастирског олтара, када га игуман дозива како би га представио генералу. Тешко да би Толстој могао са већом симболиком да изрази своју мисао него што је то учинио избором црквеног олтара за место почетка духовног пада јунака.

Одлазак вољене, што гони јунака да се запита о животу и смрти, требало је, према првобитној идеји аутора, да буде штит од налета телесних пожуда.

Др Никола С. Миљковић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за славистику
nikolajmiljkovich14@gmail.com

ИБРАХИМ КАЛИН

УМЕТНОСТ И ЦИВИЛИЗАЦИЈА: УВОД У НАУКУ О ЛЕПОТИ

САЖЕТАК: Уметност представља израз дубоких уверења о постојању, универзуму и месту човека у свету. Архитектура, музика, калиграфија, орнаментика и друге форме не одражавају само материјалне или просторне оквире већ и основне идеје и ставове друштва. Уметници кроз апстракцију траже суштину предмета и универзалне законе постојања, избегавајући пуко опонашање природе и чулну имитацију. Визуелни прикази и композиције усмерени су ка разумевању и откривању онога што је трајно и општеприхваћено, а не пролазно и површно. Циљ уметничког дела није копирање видљивих појава, већ представљање идеја и принципа који стоје иза њих. Кроз овакво стваралаштво уметност постаје живи израз културних вредности, носилац интелектуалних и естетских принципа, и пут ка дубљем разумевању суштине бића и природе стварности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: уметност, цивилизација, апстракција, суштина, симболика, машта, форма, лепота, универзум, арабеска, исламска цивилизација

Уметност је једно од конкретних поља у којима се манифестују светоназор, поимање постојања и схватање цивилизације у временско-просторној димензији. Кључна питања која у богослужбеном простору разликују цамију од цркве не тичу се толико материјала или димензија, већ пре свега перцепције Бога, универзума, човека, простора и времена која стоји у основи архитектонске форме. Исто важи и за парадигматске разлике између калиграфије, ебура, позлате, музике, орнаментике, архитектуре и других грана уметности: оне проистичу из темељних идеја и ставова који се обликују на основу светоназора и схватања постојања. Несумњиво, све

цивилизације су отворене за размену и утицаје. Не постоји потпуно затворена цивилизација која не утиче на друге нити на коју друге не утичу. Међутим, интеракција и размена између цивилизација одвија се на темељима њихових основних уверења и преференција у погледу перцепције и праксе. Тако је исламска архитектура класичног периода, иако је примила одређене утицаје византијске и индијске архитектуре, створила дела која одражавају суштинске одлике и основне боје исламске цивилизације. Минималистичка и транспарентна естетска форма која је обележила кинеску цивилизацију представља израз њених основних културних преференција. Исто правило важи и за Запад, који је прошао пут од паганске Грчке и хеленизма, преко хришћанства, до модерног секуларног светоназора.

У овом делу укратко ћемо размотрити принципе који дају дух и форму исламском поимању уметности. Наша намера није да анализирамо историју уметности. Чак и ако нема довољно квалитетних и бројних истраживања, постоје различита дела о историји исламске уметности. Ми желимо да изнесемо одређена запажања о схватању постојања, универзума и лепоте који су у основи исламске уметности, као и да утврдимо интелектуалне и естетске принципе који могу осигурати наставак исламске уметности као живе традиције.

Муслимански уметници су натурализам и миметичке праксе сматрали недовољним и избегавали су пуко опонашање природе и спољашњег света. Свет бића опажамо помоћу пет чула, али он је много више од онога што чула могу да обухвате. Ту на сцену ступају разум и машта као виши принципи поимања. Циљ мислиоца и уметника јесте да разуме и открије рационалне и универзалне форме које су иманентне постојању. Оно што он додаје у том процесу јесте оно што дефинише уметничку форму. Појаве које опажамо чулима ограничене су и пролазне, док је смисао који схватамо умом универзалан и трајан. Орах, као и свако дрво, ниче, расте, даје плодове и на крају нестаје. Као врста, орах се разликује од липе или чемпреса, али им је заједничка природа дрвета и учешће у тој суштини. Дрвеће расте и пропада у складу са законима настајања и нестајања, али њихова природа дрвета остаје непромењена. Оно што различите врсте дрвећа окупља у појму „дрво” и даје им идентитет јесте суштина коју разумом спознајемо. Задатак уметника није да једноставно копира спољашњи изглед ораха, већ да путем апстракције открије његову суштину. Минијатура и муралистичка уметност управо полазе од такве менталне апстракције. Стилизација – обликовање приказаног предмета одређеним стилем – саставни је део апстракције. Муслимански уметници су,

користећи могућности науке о светлу и боји, уместо натурализма и перспективе, настојали да изразе ове рационалне форме. Како истиче Белтинг, западни концепт перспективе полази од погледа посматрача и ствара визуелну уметност усредсређену на субјект. У исламској уметности у средишту није субјект, већ биће и његове бескрајне манифестације.¹

Циљ уметника није да путем приказа имитира и копира предмете, већ да представи идеје на којима се они заснивају.² И Платон полази од сличног принципа када се супротставља појму опонашања природе (mimesis). Бића која видимо у овом свету, према његовом учењу, само су сенке и одрази савршеног и апсолутног ид'а или архетипова (платонских облика). Ако се окренемо тим одразима уместо да тежимо архетиповима, два пута се удаљавамо од истине постојања. Мимесис – уметност заснована на опонашању и копирању – не води нас до суштинске и апсолутне истине бића. Напротив, она нас ограничава на „свет појава”. А то пак значи деловати против сврхе контемплације и уметности. Уметничко дело које је само имитација имитације, које је прекинуло везу са истином, губи смисао и вредност.³

Ментална апстракција, као опште правило, супериорнија је од чулног и дескриптивно-импресионистичког копирања. Информације које добијамо путем чула ограничене су на објекат који опажамо (mahsus), док знање засновано на менталној апстракцији (ma'kûl) тежи општој прихваћености. Апстракција (tecerrüd, abstraction), која се јавља у науци, уметности, филозофији и друштвеним наукама, у свакодневном разумевању понекад се доживљава као одмак од стварности. Међутим, у филозофском смислу, апстракција је процес спознаје значења изван форме – и у том погледу, то је путовање ка суштини стварности. Класична филозофија то описује као „разумевање природе бића уз одбацивање његових акциденталних и спољашњих својстава”. Смисао или природа ствари чини њену суштину, много више од саме материје. Умна спознаја бића значи разумевање његове суштине путем разума, изван пет чула. Зато Мола Садра спознају дефинише као „сједињење” (vusûl) и „сусрет” (lika) душе са суштином. Спознаја је сједињење (vuslat), сусрет. Спознати нешто значи сусрести се са његовом суштином,

¹ Потребно је много више радити по питању односа између исламске науке, космологије и уметности. Значајан рад на ову тему је: Hans Belting, *Florence and Baghdad: Renaissance Art and Arab Science* (Cambridge: Harvard University Press, 2011). Белтинг тврди да је ренесансна уметност дошла до концепта „перспективе” захваљујући оптици (ilmü'l-menâzir) и физици коју је развила исламска наука и у прилог овој тези износи уверљиве аргументе.

² Turan Koç, *İslam Estetiği* (İstanbul: İSAM Yayınları, 2008), s. 47 vd.

³ Plato, *The Republic*, 509–511.

издвојеном из материје.⁴ Када схватимо природу дрвета, стичемо универзалније и свеобухватније знање о ораху, липи, букви, врби и смреци. Апстракција нас не удаљава од истине; напротив, приближава нас суштини. Уистину, њен циљ је да разумемо природу бића, уз искључење њихових спољашњих обележја. Апстракција нас не одваја од стварности – она нас уздиже на виши, универзални ниво спознаје.⁵

Питање апстракције и стила

Природа и функција уметности добро одговарају оваквом разумевању апстракције. Уметност материјалним и конкретним средствима изражава апстрактна и универзална значења. Калиграф, користећи папир, оловку, боју и мастило, на најлепши начин исписује Аллахове речи и у уметничкој форми открива смисао ајета. Сликара, служећи се бојом, платном и четкицом, тежи да представи апстрактну и свеобухватну идеју, истину или стање. У уметности се прожимају апстрактно и конкретно, форма и смисао. Форма је материјални носилац дела – ограничена и видљива – али смисао који она изражава налази се изван саме материје. Свет маште и свет берзаха (*âlem-i misal*) стоје између материјалног и менталног нивоа постојања и повезују их. Без форме смисао остаје непотпун и незаштићен, због чега је форма важна. Она мора бити достојна значења које носи, јер лепота форме одражава лепоту идеје. Уметничка форма има вредност у мери у којој преноси смисао и поруку, али крајњи циљ је увек долажење до значења изван облика. Уметник који то оствари поштује и форму и смисао.

Уметник треба да спозна емоционалну, имагинарну и менталну стварност бића као целине и да њихову истину изрази сопственим стилем. Пуко имитирање онога што види не чини високу уметност; критичну важност има оно што уметник додаје посматраном. Винсент ван Гог је говорио: „И акварел који делује недовршено, бољи је од уредног акварела који слепо копира природу.”⁶ Стил и стилизација откривају како уметник доживљава стварност и у какву је уметничку форму претвара. Минијатурна уметност то показује на упечатљив начин: у њој се људи, животиње, дрвеће, небо и архитектура приказују на једнодимензионалној равни, без притиска перспективе. Није циљ приказати конкретног коња или

⁴ Molla Sadrâ, *Esfâr*, с. 3, s. 507.

⁵ Ову смо тему обрадили у контексту Мола Садрине метафизике постојања; погледати: İbrahim Kalın, *Varlık ve İdrak*, 2. Bölüm.

⁶ Vincent van Gogh, *Theo'ya Mektuplar*, çev. Pınar Kür (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017), s. 157.

планину, већ њихову суштину – природу „коња” и „планине”. Мимијатура не репродукује објекте, већ архетипске принципе.

Овде посебно треба подвући једну тачку. Форма и смисао, који су предмет естетског и уметничког процеса, поседују динамичан и отворен а не статичан и затворен атрибут. Разумети природу и смисао нечега не значи исцрпљивање свих њених егзистенцијалних могућности. Исто правило важи и за форму. Стварање је динамичан процес: у складу са идејом сталног новог стварања и настајања и нестајања, универзум се непрестано ствара и дише као живи организам. Свет стварања, који осцилира између постојања и непостојања и постајања и нестајања, немогуће је редуковати на откриће само једне особе (побожњака, филозофа, муралисте, песника, архитекте...) и фиксирати истину на том месту. Као што кур’ански ајети теку ка бесконачном смислу, а дан и ноћ се смењују, тако је и уметничко откривање света континуирано и отворено. Спознаја динамичног универзума који се „мења у континуитету”, који је Мола Садра објаснио концептом супстанцијалног кретања (*al-harakat al-javhariyyah*), не дозвољава никоме да успостави монопол над манифестацијом и откривањем. Због тога је потрага за истином константна. Оно што уметност, културу, мисао, књижевност и у најширем смислу цивилизацију одржава живим и виталним, јесте то што је ова потрага стална и динамична. Овај динамизам је, такође, разлог за појаву различитих облика уметности у различитим временима и географским просторима историје ислама. Одустати од ове потраге у име вере или традиције једнако је ограничавању човековог трагања за истином и ограничавању цивилизацијског марша и припремању властитог краја.

Природа/суштина/карактер, као универзална истина, не може се свести на лична чула уметника. Уметник достиже дубљу свест о природи ствари тек када спозна стварност која је већа од њега самог. Као што постојање не може бити сведено на мене као субјект који зна – на моје епистемичке способности као што су чула и расуђивање – тако се ни уметничка перцепција не може ограничити на моје личне и произвољне склоности. Док приказује свет постојања који превазилази његову индивидуалност, уметник у тај процес уноси сопствени стил и искуство, али оно што изражава увек је више од тога. За разлику од модерне уметности, у чијем средишту је често уметник као индивидуа, у традиционалном схватању у центру стоји постојање и његове бескрајне манифестације. Због тога циљ уметничке активности није уздизање ега или дивинизација личности, већ суделовање у апсолутној и универзалној истини и њено одражавање. То уметнику не одузима слободу – напротив, ослобађа га тираније сопственог ега. У складу са принципом

да „нема понављања у манифестацији”, уметничково откривање и стварање увек су свежи. Идеја сталног новог стварања води га ка непрестаном нивоу спознаје. Универзум, који се доживљава и као чудо и као извор чуђења, престаје да буде монотон и досадан. Уметници, попут просветљених људи, у сваком тренутку осећају дах стварања. Место у којем се налазе њихова осећања, ум и срце одређује природу њиховог дела. Због тога је уметников став према постојању, историји, друштву и традицији од пресудног значаја. Међутим, тај осећај сам по себи не може бити представљен као конститутивни елемент естетског искуства. Настојање да се естетско искуство сведе на психологију и физиологију, као што је то покушао учинити Едмунд Берк у свом чувеном делу објављеном 1757. године, нема еквивалент у исламској перцепцији уметности.⁷ Такође, и дефинисање лепоте Џорџа Сантајане као „задовољства које је постало опипљив објект” представља манифестацију истог емпиријско-психолошког приступа и далеко је од наше перцепције естетике.⁸

Симболични начин изражавања, који је једно од најмоћнијих оруђа уметничког израза, добија смисао у оваквом разумевању постојања. По дефиницији, симбол упућује на стварност која се налази изнад њега. Истине које се не могу објаснити дидактичким језиком и математичким формулама постају позив који се путем симболичког говора обраћа чулима, уму и срцу. Представљање и симболизација доводе бића на виши ниво истине и спознаје, притом не занемарујући и не апсолутизујући њихово де факто постојање. Симбол се не поставља на место значења које представља. Симболички језик уметности у хармонији је са целином значења која је својствена постојању. Сврха честе кур’анске употребе израза као што су анегдоте, параболе и поређења јесте да се у оквиру те целине обрати људском уму, савести и срцу. Није случајно што се реч „ајет” користи и за кур’ански текст и за знакове у свету бића.

Реч естетика потиче од грчког израза *aisthesis* (αἴσθησις) и везана је за глагол „осећати”. Ова етимологија наглашава способност субјекта који зна да осећа и има субјективистичке конотације. Заговорници модерног романтичарског уметничког покрета, попут Вордсворта, Шелија и Мила, уопштено су дефинисали уметност као израз уметникових личних осећања. Међутим, како ћемо касније расправљати, онтолошка основа лепог јесте хармонија, пропорција, усклађеност и савршенство који се јављају у постојању.

⁷ Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (Oxford: Oxford University Press, 2015).

⁸ George Santayana, *The Sense of Beauty: Being the Outline of Aesthetic Theory* (New York: Dover Publications, 1955; ilk baskı tarihi 1896).

Због тога концепт лепоте не можемо свести на субјективне форме знајућег субјекта.⁹ Независно од наших доживљаја, оно што је лепо и ружно – као и оно што је добро и лоше – има своје место у великом кругу бића. У исламској метафизици, Аллахово име Џемал извор је свих лепота. Хадис „Аллах је леп и воли лепоту” истовремено указује на то да је Узвишени Allah леп и да је леп чин стварања који открива постојање. Лепота се појављује као манифестација Аллаховог имена Џемал. Као божанска милост, лепота сведочи да се апсолутна, непроменљива и вечна лепота налази код Аллаха и да потиче од Њега. Хадис-и кудси: „Био сам скривено благо, па сам пожелео да будем познат”, такође наглашава ову истину: Allah, као власник имена Џемал, на леп начин је створио универзум и учинио лепоте у њему средством преко којег се Он спознаје и воли. Створење је лепо јер га је Allah створио да би се у њему препознала Његова лепота. У том смислу, лепота је суштинска, а ружноћа акцидентална. Као што се тама појављује тамо где нема светлости, тако се и ружноћа јавља тамо где нема лепоте. Суштинска лепота бића потиче од апсолутне лепоте Аллаха, њиховог Створитеља, док несавршенство и недостатак припадају овом свету. Да би се достигла апсолутна лепота, човек треба да се окрене бићу које је њен извор.¹⁰

Када се узме у обзир онтолошки статус форме лепоте, постаје јасно да појам естетике у неким аспектима остаје недовољан. Оно што је лепо истовремено је повезано са оним што је добро и исправно. Уметнички осећај није одвојен од моралних и епистемичких истина. Због тога су у исламској мисли уместо термина естетика коришћени други, много обухватнији изрази. „Илму’л-џемал” означава науку о лепоти и односи се на Аллахова лепа имена (Есма-и хусна). Израз „џемалијат” потиче из истог корена и обухвата све лепоте у њиховој целини. Реч „бедијат” изведена је од глагола „ибда”, који се у Кур’ану користи у значењу Аллаховог стварања бића на најлепши начин.

Савремене конотације

У овој тачки, веза која се успоставља између способности апстракције у исламској уметности и појединих модерних покрета није сасвим без основа. Нова настојања западне уметности, која

⁹ Овај став дели и средњовековна западна естетика. За анализу на ову тему погледати: Umberto Eco, *Art and Beauty in the Middle Ages* (New Haven: Yale University Press, 1986).

¹⁰ Muhammed Tehânevî, *Keşşâf* (Beyrut: Dâru’l-kütübi’l-ilmîyye, 1998), с. I, s. 331–332.

су еволуирала од натурализма и миметизма ка кубизму, на нивоу концепта (а не форме) довођена су у везу с уметничким облицима исламске уметности као што су орнаментика, калиграфија, арабеска, геометријски и флорални мотиви. Есташ де Лоре, који је између 1922. и 1930. године био директор Француског института за археологију и исламску уметност у Дамаску, у чланку објављеном 1932. тврдио је да између Пикасових дела и исламске уметности постоје упадљиве сличности, чиме је поставио темеље расправе која траје до данас. Де Лоре указује на то да су муслимански уметници, уместо натурализма, давали предност апстракцији, стилизацији, понављању и шематизацији, истичући да се и Пикасо у оквирима западне уметности окренуо сличном трагању. Уместо да се приказивањем створења онаквих каква јесу обраћа оку, „апстрактна уметност” се њиховом стилизацијом обраћа снази маште и разума. Попут Пикасовог кубизма, и муслимански уметници настоје да појединачна бића преобразе у својеврсне симулакруме „душе и ума”. На тај начин ослобађају се граница материјалне егзистенције и корачају ка бескрајном свету маште и интелекта. Апстракција се тако преображава у чин ослобађања. Снага фантазије, односно имагинације, преноси бића са равни материјалног постојања у свет маште, а одатле на ниво чистих умова. У том свету вечности и сама уметникова потрага поприма обресе вечног трагања. Суочен с монотонијом реализма и натурализма, свет снови не нуди само нове могућности већ нам омогућава и да наслутимо тајне скривене у самој суштини постојања. Свако ново откриће отвара врата новој тајни, а осећај чуђења остаје трајно отворен за све. Оно што је Пикасо покушавао да постигне кубизмом као концептом било је ослобађање од крутог и једнодимензионалног света натурализма, како би у тачки сусрета постојања и уметникове естетске перцепције открио нове могућности израза.¹¹ Де Лоре је на овој тези толико инсистирао да је чак изнео претпоставку да је Шпанац Пикасо исламски апстракционизам могао наследити посредством Андалузије. У појединим каснијим расправама појавиле су се чак и измишљене етимологије по којима је Пикасово име наводно еволуирало из имена „Ебу Касим” (Bicassem, Abucassem, Picasso).¹²

Док разматра апстрактни, аниконични и антинатуралистички карактер класичне исламске уметности, и Маршал Хоџсон успоставља паралелу с Пикасовим кубистичким апстракцијама.¹³

¹¹ Eustache de Lorey, *Picasso & L'Orient Musulman* (Rumeur des Ages, 2015).

¹² Finbarr Barry Flood, „Picasso, the Muslim or, How the *Biderverbot* Became Modern”, *Res: Anthropology and Aesthetics* 67–68 (2016/2017) (42–60), s. 47.

¹³ Marshall G. S. Hodgson, „Islam and Image”, *History of Religions*, Vol. 3, No. 2 (Winter, 1964), s. 220–260.

То што се муслимански уметник, који материјални облик посматра као једну од појавности и модалитета бића (и то као његов одраз на нижем нивоу), посредством апстракције и маште усмерава ка другим степенима постојања, представља сасвим природно стање. Човеково сусретање с бићем на вишим нивоима разумевања и изграђивање естетског осећаја у складу с тим створили су предуслове да уметник досегне нове могућности израза. Перципирати природу као идеју, максимум, симбол и ајет ни најмање не умањује њену стварност; напротив, додаје јој нови слој значења. Тако апстракција постаје једно од најмоћнијих средстава симболичког језика. Ипак, не може се рећи да су то сви разумели.

На пример, Хегел, који је тврдио да циљ уметности треба да буде „чулно представљање апсолута”, способност исламске и јеврејске уметности за апстраховање видео је као недостатак. Према његовом мишљењу, немогуће је представити нешто што нема материјалну форму и садржај; сходно томе, муслимани и Јевреји не могу своја уверења уздићи на ниво уметности. Насупрот томе, хришћанска религија и уметност, по њему, успеле су да конкретизују и визуализују Бога.¹⁴ Јасно је да ова евроцентрична и миметичка перцепција уметности одражава ограничену перспективу. Из таквог угла и модерни правци попут кубизма постају бесмислени и нефункционални, а сликари као што су Пикасо и Матис као да су „пали на испиту”. Оно што је Хегел превидео јесте чињеница да забрана приказивања у исламској и јеврејској традицији није само верског карактера већ има и естетску функцију.

У овој тачки корисно је укратко се осврнути на средишње место појмова света маште и имагинације у разумевању уметности и естетике. Муслимански мислиоци говоре о трећем нивоу постојања који се налази између света чисте материје и света чистих умова. Док се материјални свет опажа чулима, свет умних појмова схвата се разумом. Међутим, стварност и облици знања који се на њој заснивају не исцрпљују се само у ова два нивоа. Свет маште повезује и прожима ова два ступња постојања. Да би чисто умне форме – идеје, архетипови, сталне суштине ствари – могле попримити спознајни облик, неопходна је моћ маште. Појмови света маште и имагинације не односе се на нестварне производе фантазије, већ на процес у којем се бића, апстрахујући од својих материјално-физичких својстава, преображавају у симболичке и умне суштине. Према речима Мола Садре, „машта је есенцијална снага која стоји изван умних и спољашњих чула и повезана је с унутра-

¹⁴ G. W. F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art* (Oxford: Oxford University Press, 1975), Cilt 1, s. 42.

шњим чулима; она има свој сопствени свет, који се налази изван света разума, природе и кретања...¹⁵ Имагинација, односно снага маште, омогућава нам да успоставимо везу између чисто материјалног и чисто рационалног. Њена основна функција јесте да апстрахује материјална бића од њихових физичких својстава и да их уздигне на виши ниво спознаје. Тим чином апстраховања она „приближава човека хоризонту умних суштина које се налазе изнад материјалног света”.¹⁶ Тако, док материјалне есенције опажа као конкретне ствари, истовремено постаје могуће да их изрази као представу, слику и симбол. Најважнија функција апстрактне и симболичке уметности управо је у томе да материју – без њеног порицања или апсолутизовања – уздигне на виши ниво разумевања и представљања.

Постојање које се манифестује представља нешто више од саме материје. Оно што му даје смисао и интегритет јесте његова ментална реалност. Међутим, умни облици не могу у свету настајања и нестајања постојати као такви, односно без облика. Оно што им даје облик јесу њихови одрази у свету маште. Бића која истовремено поседују материјалне и менталне атрибуте на овом свету морају се огрнути неким обликом, а свет маште јесте место на којем те облике стичу. Због тога се свет маште понекад назива и светом одраза, односно еквивалената (*âlem-i misal, mundus imaginalis*). Имагинација нам омогућава да посредством форме доживимо појаву и манифестацију бића у целини, као „конкретну” ствар. На тај начин, апстракција не умањује постојање; напротив, она га умножава. Остављајући иза себе пролазне и акциденталне материјалне особине, она нам омогућава да досегнемо право значење на које те особине указују. Имагинација, дакле, не подразумева одвајање од стварности, већ њену спознају на вишем и интензивнијем нивоу постојања. Осетити плаветнило неба значи много више од анализе његових физичких, хемијских и астрономских својстава. Израз „плаво небо” и све асоцијације које он призива обухватају материјалне карактеристике, али пре свега упућују на одређено значење и емоцију. Исто важи и за појмове као што су сунце, ветар, дрво, књига, човек или слобода.¹⁷

Свет маште (*âlem-i hayal*), односно свет одраза (*âlem-i misal*), јесте место на којем се рађају уметничке форме. Оне не могу потицати из света материје, јер уметничка форма уистину представља нешто више од материје. Не могу потицати ни из света чистог

¹⁵ Sadrâ, *Esfâr*, c. 8, s. 214.

¹⁶ Sadrâ, *Tefsir*, c. 2, s. 8.

¹⁷ Погледати: Seyyed Hossein Nasr, *Islamic Art and Spirituality* (Albany: SUNY Press, 1987), s. 171–176.

интелекта, будући да је немогуће да се на овом свету појави нека ментална особина или идеја која се није огрнула одређеном формом. Чак и најапстрактнија уметност мора попримити одређени материјални, односно „имагинарни” облик. Свет маште има статус берзаха, међусвета између материје и ума: једном страном додирује свет материје, а другом се ослања на свет чистих умова и својстава.¹⁸ Због тога форме које се налазе у свету одраза (*âlem-i misal*) „висе” (*mu'allaka*) између ова два света. Платонске идеје (*musul-u eflâtûniyye*) представљају свет бића у којем нема ни таме ни недостатка; оне су праоблици суштина који стоје у основи свих бића у универзуму. Форме у свету одраза могу бити светле или тамне, савршене или мањкаве. Зато, у зависности од начина на који с њима ступамо у однос, могу нас одвести ка рају или ка паклу. Овде се успоставља веза између тела и душе, материје и ума, осећаја и контемплације. Управо због тога естетске форме спајају два или више светова и у нашој спознаји имају динамичну и вишеструку улогу.¹⁹

Разлог због којег Мола Садра инсистира на свету маште лежи у његовој концепцији динамичког постојања: постојање се не сме тумачити кроз фиксну суштину, већ кроз процесе који, посредством покретне супстанце, испољавају промену и континуитет. Уистину, „проток” или „ширење постојања” (*serayânu'l-vujûd*) представља извор динамике процеса који уочавамо у свету опажајне стварности. Оно што доживљавамо у спољашњем свету јесу модалитети тог тока, кретања, манифестације и експанзије постојања. Оно што доживљавамо као дрво није самостална „ствар”, већ стање бића огрнутог у форму дрвета. Звуци које чујемо, мириси које осећамо и боје које видимо такође су облици у које се огрнуло постојање које се непрестано испољава и „шири”. Док кушамо материјално постојање, ми, заправо, дотичемо један аспект окренут свету стварања. Надилazeћи пет чула и користећи снагу маште и контемплације, настојимо да докучимо истину која лежи у позадини манифестације бића. У том смислу, материјални свет је стваран и не може се занемарити. Он је једно од места на којима се постојање манифестује и непрестано нам упућује одређену поруку. Међутим, истина се не исцрпљује у томе. Богате конотације појма берзах (међусвет) додатно потврђују ову тврдњу. Берзах повезује два различита света, али сам није ниједан од њих. Бити „између” постојања и непостојања, суштине и акциденције, кретања и мировања, јединства

¹⁸ Oliver Leaman, *Islamic Aesthetics: An Introduction* (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2004), s. 92.

¹⁹ Sadrâ, *Esfâr*, c. 8, s. 302.

и мноштва, дарује нивоу берзаха велику динамичност и флуидност. Бити у берзаху значи учествовати у више од једног света, ослања-ти се на више од једног степена постојања и бити тумач различитих светова. Ово можемо упоредити са одразом у огледалу: оно што видимо јесте одраз, а не сâмо огледало. Будући да је одраз, то није сама стварност, али није ни пука лаж, измишљотина или привид. Исто важи и за оно што видимо на филмском платну. Људи, места, сунце, дрво, боје и други објекти на екрану нису стварни у материјалном смислу; они су сачињени од рефлексија и визуелних представа. Ипак, немогуће их је прогласити потпуно нестварним. Као и бића у Садрином свету одраза, визуелни прикази које производи филм „висе” између материјалног и изванматеријалног и преносе нам низ порука о оба света. У том смислу, свет одраза може се тумачити као један „pro-image” концепт. Сlike и одрази које срећемо у поезији, причама, визуелним и пластичним уметностима, као и у архитектури, могу се разумети као манифестације света одраза.²⁰ Како истиче Изуцу, „човек као биће које производи одраз” захваљујући моћи маште може достићи креативну интуицију неопходну за уметност и науку. Одрози, митска бића, необичне приче, симболи и метафоре које рађају уметност и митологија потичу из овог богатог и динамичног света маште. Једино на тај начин могуће је спознати постојање у његовој симболичкој целовитости – а то је, без сумње, велика прилика.²¹

(Одломак из књиге *Варварин, модеран, цивилизован: Есеји о цивилизацији*)

Предео с турског
Авдија Салковић

²⁰ Laura Marks, „Real Images Flow: Mulla Sadra Meets Film-Philosophy”, *Film-Philosophy*, sy. 20 (2016), s. 24–46.

²¹ Toshihiko Izutsu, „Between Image and No-Image: Far Eastern Ways of Thinking”, *Eranos*, c. 48 (1979), s. 427–461.

БОЈАН ЈОВАНОВИЋ

СВЕТЛОСТ СВЕТОСАВЉА

Иако се Савиндан календарски обележава 27. јануара, односно 14. јануара по старом јулијанском календару, правила празновања налажу да његово прослављање почне у вече 26. јануара, када по светом одређењу почиње нови дан. То правило проистиче из одређења почетка сваког дана током божјег стварања света, онда када је све и почело, како се вели у *Књизи њосџања*, када „би вече и би јутро дан први”, и када је светлост Бог назвао дан, а таму назвао ноћ.¹ Овај вечерњи тренутак је утолико значајнији, јер њиме почиње и обележавање два века од оснивања Матице српске, најстарије културне, књижевне и научне институције српског народа.² Основана са циљем да издавање часописа и српских књига допринесе националном просвећивању и идентитетском самопотврђивању, Матица је сачувала памћење српске културне и духовне самобитности и значајно утицала на формирање свести о Српском Војводству, односно Војводству Србија, као решењу српског националног питања, које је након одлука Мајске скупштине 1848. године са захтевима за националну и политичку равноправност Срба учинило основаном тежњу потоњих генерација да у повољном историјском тренутку, након Великог рата, Војводину прикључе Србији. Након овог чина, Срби су кренули у неизвесну авантуру

¹ „Књига постања”, Прва Мојсијева 1, 5, *Светио њисмо Сџароџа и Новоџа завјејџа*, Британско и инострано библијско друштво, Београд 1992.

² У Пешти је, тог 16. фебруара, оснивање Матице мотивисано преузимањем две године раније покренутог *Сербскоџ лејџојиса*, потоњег *Лејџојиса Матице српске*, у Новом Саду, коме је запретило гашење. Штампан са назнаком за следећу 1825. годину, потом преименован, *Лејџојис Матице српске* је најстарији часопис на свету који излази континуирано до данас, а Матица српска је најстарија матица на свету. Од пресељења Матице у Нови Сад 1864. године, овај град је познат и под називом Српска Атина.

стварања заједничке државе са Хрватима и Словенцима. Историја је потом показала колико је била смислена та авантура у којој је заједничка држава за Србе била циљ, а за Словенце и Хрвате само средство да дођу до својих самосталних националних држава.

На путу којим су тада кренули, Срби су подлегли искушењима странпутица, југословенства и комунизма, због којих су, по цену огромних жртава, изгубили готово читав прошли век у настојању да остваре нереалне националне и државне циљеве. Посебно поглавље странпутичарења представља комунистичко антисрпско аутономашко настојање на одвајању Војводине од Србије, стварање од Срба у Војводини војвођанске нације, преименовање српског у тзв. војвођански језик и негирање српског идентитета Светом Сави. На овом таласу и посткомунистичко антисрпско деловање појединих Срба добија, примерено овом времену, аутонихилистичко обележје.

Корени и узроци актуелног незавидног стања културе и духа српске нације су дубоки, а о њима је критички својевремено проговорио владика Николај Велимировић, потоњи светитељ Српске православне цркве. У својој поеми „Небеска литургија”, Свети Сава, иако пун хвале за свој народ, није затварао очи пред грешкама и греховима Срба, због којих очајава и плаче пред Исусом Христом. У овој надахнутој песми највећи српски светитељ указује на последице подлегања највећим искушењима, јер су се Срби променили и постали другачији, а негативне последице њиховог удаљавања од Бога се исказују упечатљивим речима: „Нису Срби кано што су били. / Лошији су него пред Косовом, / На зло су се свако измјенили...”³ Ово очајавање Светога Саве над духовним стањем свог народа завршава се стиховима: „Вјечност ми је кратка за плакање, / Волио бих и у паклу бити, / Само Срби да се Богу врате...”⁴

Уколико је овако било пре готово једног века, када је написана ова поема, данас је стање још незавидније и теже и као показатељ удаљавања од добра, оличеног Богом, указује да је повратак њему пут изласка из дугогодишње кризе и превазилажења невоља. Када са становишта актуелног стања сагледамо његове узроке, онда увиђамо да смо као народ у прошлости покушавали да се потврдимо на различите начине и ишли различитим путевима. Странпутично одређење тог историјског лутања дефинисано је позицијом на коју смо враћени и са које сада промишљамо свој пут у будућност. Идући странпутицама удаљавали смо се од могућности адекватног самопотврђивања и у покушајима стварања свог идентитета заборављали да само правим путем можемо остварити себе.

³ Св. Владика Николај, *Небеска литургија*, Манастир Св. Николе, 2003.

⁴ Исто.

Превентива од понављања историјских грешака је у правилној оријентацији у садашњости у којој пут ка будућности можемо учинити извеснијим уколико свест о томе ко смо и одакле долазимо буде одредница одговорности наших поступака. Питање идентитета подразумева свест о националним културним вредностима као основи колективног самопотврђивања и потребе да будемо оно што јесмо. Бити оно што јесмо као идентитетски императив, познат још из староиндијског учења као „tat vam asi” – буди оно што јеси, означава остварење и развијање датих креативних потенцијала у циљу потврђивања своје самобитности. Да бисмо одговорили тој потреби неопходно је најпре адекватно вредновати сопствену културну традицију. Једна од тих несумњивих вредности је и дело које нам је оставио наш највећи светитељ и просветитељ, а које као најсветију традицију означавамо као светосавље. Када говоримо о том наслеђу треба да имамо у виду његове дубоке корене везане најпре за личност Светога Саве, потом за његово дело и коначно за значај које је оно имало и има за културу, духовност и идентитет српског народа. Зато је излаз из кризе која већ дуго обележава наше постојање – упућивање ка вредностима светосавља које потичу најпре од саме личности Светога Саве, који је доброту оплеменио умношћу и за живота постао оличење љубави, поштења и части.

Пут индивидуације

Иако, сходно познатој пословици да „без невоље нема богомоље”, људи најчешће под присилом животних неприлика постају религиозни, Растко Немањић, најмлађи, трећи син великог жупана Стефана Немање и његове супруге Ане, слободно се определио за религијски живот. Примео је од Исуса не само његове јасне и чисте речи које указују на значај правог пута већ га је његово учење подстакло да крене тим путем и истраје на њему у свом процесу индивидуације и обожења.⁵ Зато је из потребе за непосредним религијским искуством и приближавањем Богу и одлучио да се замонаши.

Учинио је то слободно и без присиле животних невоља, одричући се благодети световног живота у владарској породици. У одлуци да напусти дотадашњи и започне нови живот исказан је његов однос према себи и према улози принца обласног владара коју је,

⁵ K. G. Jung, „Individuacija”, *O psihologiji nesvesnog*, Odabrana dela, knjiga druga, Matica srpska, Novi Sad 1977, 189–262; M. L. von Franz, „Proces individuacije”, у: Carl G. Jung, *Čovjek i njegovi simboli*, Mladost, Zagreb 1973, 161; Владета Јеротић, *Индивидуација и (или) обожење*, Ars libri – Беседа, Београд – Бања Лука, 2000.

према животном сценарију који су родитељи припремили за њега, требало да прихвати и да одигра.⁶ Међутим, управо у тренутку када је тај сценарио требало да почне да се остварује, јер је 1191. године од оца добио на управу Захумље, Растко је већ следеће године постао креатор сопственог животног пута. Од улоге која му је била намењена био је значајнији богопозив на који је спремно одговорио. Знајући да се неће благонаклоно гледати на његову одлуку, он кришом бежи на Свету Гору, одлази у руски манастир Светог Пантелејмона и успева да завара потеру која га је тада сустигла. Из овог убрзо прелази у манастир Ватопед, у којем проводи неколико наредних година.

У Србији је његов отац Стеван Немања 1196. године уступио власт средњем сину Стефану, повукао се у монаштво, и под именом Симеон већ наредне године придружио се Сави на Светој Гори. Захваљујући Савином дипломатском умећу, отац и син су успели да добију царско одобрење да обнове Хиландар, чији су постали оснивачи и ктитори и који је од тада постао српски манастир.

Одговоривши на богопозив монашењем, Растко Немањић је одлучио да као монах Сава доследно следи Христов пут као једини начин потврђивања себе и постајања оним што јесте. Уверен у исправност тог пута и истинитост Христових речи, кренуо је њиме. Прихватио је тај пут као изазов за остварење божанског принципа добра и љубави, који је подразумевао и деонице искушења о којима говори и Исусово искуство. Важно је имати у виду да се пре него што је изговорио речи о себи као путу, истини и животу и да нико не долази његовом оцу другачије осим кроз њега,⁷ Исус самовољним одласком у пустињу изложио искушењима. Иако логосно божански одређен, он се као богочовек суочио са искушењима пожуде, охолости и похлепе. Не подлежући примамљивом сластољубљу, славољубљу и властољубљу, потврдио је етичку кохерентност своје личности да би оно што ће да чини било усаглашено са његовим унутрашњим бићем.⁸ Неупитан је, дакле, божански аспект

⁶ Подаци за Савин животопис потичу из следећих извора: Свети Сава, „Житије Светога Симеона Немање”, *Сабрани списи*, Просвета – Српска књижевна задруга, Београд 1986, 97–119; Доментијан, „Живот Светога Саве”, *Српска књижевност I*, Српска књижевност у сто књига, Матица српска – Српска књижевна задруга, Нови Сад – Београд, 1970, 118–309; Теодосије, „Житије Светога Саве”, *Житија*, Просвета – Српска књижевна задруга, Београд 1988, 101–261.

⁷ „Ја сам пут и истина и живот, нико не долази к оцу осим кроз мене”. – „Свето Јеванђеље по Јовану”: 14, 5–6, *Нови завети Господара нашег Исуса Христа*, Свети архијерејски синод Српске православне цркве, Београд 1984.

⁸ О важности те усаглашености указује и Исусов критички однос према дволичности фарисеја, које је окарактерисао као окречене гробове. Споља манифестно углађене, а у души пуне негативитета од својих грехова, због којих,

Христове богочовечанске личности, али је искушењима управо он изложио себе, оно људско у себи, као подршку и охрабрење људима да им у идентичним околностима могу одолети.

Прави одговор

Сагледавајући Христово искуство као неупитни образац, показује се да је логосну датост у божјем очовечењу, попут принципа божанског добра, потребно и потврдити као антрополошку задатост у процесу човековог обожења. Међутим, остварење тог циља је неизвесан процес јер појединци и колективи уместо уског јединог пута који води ка божанском потврђивању бирају широк пут који их одвлачи странпутицама за које верују у самообмани да је то њихов прави пут. Утемељење хришћанских вредности зависно је од односа према Христовом учењу, његовој етици и потврђивању оних вредносних потенцијала које човек доноси на свет. За њихово остварење потребан је прави одговор на изазове које поставља хришћанство и потврђивања себе као оног који јесте на једином правом путу своје индивидуације који води приближавању Богу. На том путу појединац је изложен искушењима, а многи који им подлегну кретање странпутицом сматрају својим путем.

Сава је у Исусу пронашао пут којим треба да иде и дође до циља неостваривог без његове помоћи. Велики духовни и морални захтеви хришћанства као највиши људски циљеви постали су остварљиви успостављањем искреног савеза са Богом.⁹ Посветивши се у потпуности монашком и духовном животу да је својим аскетизмом, постом и молитвеном исихастичком праксом остварио највећи подвиг и мистичким искуством досегао највише духовне вредности, Сава је склопио тај савез, чијих се начела доследно придржавао. Из тог савеза проистиче права вера,¹⁰ на којој су једино

не осећајући брвно у свом, лако виде трун у туђем оку. – „Свето Јеванђеље по Матеју”, 23, 27; 7, 3–4. *Нови завјет Господа нашег Исуса Христа*, Свети архијерејски синод Српске православне цркве, Београд 1984.

⁹ Савез је кључни појам и основна порука *Библије*, повезана с грчком речи *diatheke*. Међутим, ова грчка реч је најпре неадекватно и погрешно преведена латинском речју *testamentum*, у значењу завета, што је имало за последицу да су у преводу на српски њоме означени и делови *Библије* као *Стари* и *Нови завјет*. О томе: Веселин Чајкановић, *Студије из религије и фолклора: 1910–1924*, Сабрана дела из српске религије и митологије, приредио Војислав Ђурић, књ. 1, Српска књижевна задруга – Београдски издавачко-графички завод – Просвета – Партићенон М. А. М., Београд 1994, 155.

¹⁰ Након добијања црквене аутокефалности 1219. године, одржан је у Жичи општи државно-црквени сабор, на којем је Сава уприличио беседу о правој вери у закон божји и јеванђеље Христово. Изнета верска правила постала су законска обавеза за краља, властелу и епископе, а свако одступање од тих правила, попут богумилског, сматрано је јеретичким. Изворни текст те беседе не постоји, али

и могли исправно да се заснују његова етичност и просветитељски програм. Права вера водила га је правим путем којим су ишли само они који су и били вођени таквим својим веровањем. Одређење православља као праве вере постаће битан чинилац националног идентитета Срба током наредних векова. Чувајући и градећи свест о себи као православним верницима, Срби су променом вере губили и свој национални идентитет. Њихов прелаз у римокатоличку веру, у ислам или прихватање комунистичког атеизма имало је за последицу национално самоотуђење које се исказивало њиховим претварањем у Хрвате, Муслимане (Бошњаке), Југословене, Црногорце, који су своје ново национално самопотврђивање доказивали радикалним непријатељством према својој некадашњој етничкој браћи.

Манастирски амбијент био је адекватан за Савин психички развој и његово духовно усавршавање. За разлику од изазова који подстичу човека да се креативно потврди, искушења провоцирају негативни аспект његове личности да им подлегне. Док изазови мотивишу божанско у њему, искушења су упућена његовој тамној страни, његовој сенци. На том путу индивидуације и обожења монах Сава је и сам, попут Исуса у пустињи, био изложен искушењима. Њему се тада не обраћа Сатана, који је као божји супарник кушао Исуса обећањима и чинио све да им он као Божји син подлегне, већ је као искушење и највећа препрека у процесу индивидуације на путу приближавања Богу био он сам.

Функција самокритике

Савина самокритичка строгост оцртава његову тамну страну када пише о себи, својим слабостима и манама. У „Карејском типикју” он вели: „Стога ја, од свију последњи и грешнији, свугда слаб и тром на подвизавање духовно...”¹¹ У „Хиландарском типикју” најпре пише: „Зато и ја грешни и лени и последњи од свију монах Сава”,¹² а затим истиче: „Ја многогрешни и увек тром на подвизавања духовна бих у манастиру нашем свете Владичице и Богородице Наставнице наше...” и признаје: „И помислих: када са вама у манастиру пребихах хотећи вас сабрати или послужити вам, и из

се аутентичним преносом онога што је Сава тада рекао сматра Доментијанов исказ у житију о првом српском архиепископу. – Доментијан, „Живот Светога Саве”, 217–223. – „Беседа о правој вери”, у књизи *Свети Сава, Принц и њосветишељ*, Светигора – Новости, Цетиње – Београд 2006, 61–63.

¹¹ Свети Сава, „Карејски типик”, *Сабрани списи*, Просвета – Српска књижевна задруга, Београд 1986, 37.

¹² Свети Сава, „Хиландарски типик”, исто, 44.

љубави према вама заборавих своја премнога прегрешења што их учиних према Богу, и поразмислих у себи да већ треба да размислим и о својим сагрешењима.”¹³ У „Житијама светога Симеона Немање” самокритички говори о свом бекству на Свету Гору којим је повредио родитеље. О себи говори: „Јер овај као млађи међу својом браћом и најмлађи, и, просто рећи, видевши немоћ своје природе и умножење грехова својих, учини као блудни син, оставивши доброга оца и господина, и блажену матер госпођу своју, благородну, нећу казати браћу, већ господаре своје, и обнажи све безумљем својим.”¹⁴ Док се у „Карејском типик” потписао: „Од свих последњи, Сава грешни”,¹⁵ у време састављања *Законојравила*,¹⁶ зборника закона и правила за уређење свих области живота у држави, потписивао се као „Недостојни и лењи и худи монах Сава”.

Иако представљају ритуалну форму монашке скромности, наведене Савине речи којима говори о себи као о многогрешном, недостојном и худом монаху, последњем од свију и увек слабом и лењом на духовно подвизање, имају и психолошку функцију његовог самокритичког односа према својим греховима и манама. Означивши себе худим као лошим, рђавим и злим, он упућује самопрекор којим себе куди и грди. Ове искрене речи изражавају реално осећање човека који се суочио са својом сенком, психолошким негативитетом у којем је препознао препреку за даљи развој своје личности. Будући да је од адекватног односа према тој сметњи зависио његов даљи духовни напредак, успео је да одоли искушењима тог негативитета и да га преобрази у његову супротност.

Сагледавањем Савиног развоја у контексту индивидуационог процеса може се уочити да је монашким целибатом он успешно разрешио и однос према својој аними и преображени несвесни аспект своје психичке другополности ставио у функцију њеног свесног контролисања. У даљем изграђивању себе као целовите, кохерентне личности, која не подлеже искушењу лицемерја, усагласио је и своју персону, маску коју свако носи у комуникацији са другима, са својом суштином. Искреност у тој комуникацији била је чинилац усклађивања његове персоне између захтева средине и његових индивидуалних потреба. Како су те потребе изражаване тежњом да помогне другима, улоге које је преузео биле су у складу са циљевима које је часним средствима настојао да оствари.

¹³ Исто, 85.

¹⁴ Свети Сава, „Житије светог Симеона Немање”, исто, 107.

¹⁵ Свети Сава, „Карејски типик”, 40.

¹⁶ *Законојравило*, познато и под називима *Номоканон* и *Крмчија*, објављено је у преводу Миодрага Петровића са црквенословенског на српски као *Законојравило Свейгоа Саве*, Историјски институт, Београд 2005.

Преображај негативитета

Са новим монашким идентитетом Сава није потиснуо и заборавио Растка који је указивао на важност световних послова, попут организовања државе, које је требало обавити и омогућити успешно функционисање образовања, здравства и судства као њених важних институција. Овладавши и силом колективно несвесног, означеном као мана личности, Сава се потврдио као културни херој који је остварио и највиши степен своје индивидуације и постигао своје дубље обожење. Од свих Срба хришћана, Сава се својом ортодоксијом и ортопраксијом највише приближио Богу, постао оличење идеалног хришћанина и својим понашањем потврдио важност божанског принципа добра и љубави. Постао је јединствена личност која се искреном и правом вером упутила ка јаству као свом божанском средишту. Како се овај психолошки процес није одвијао само спонтано и несвесно већ и свесно, резултат је целовита, усаглашена и хармонизирана личност која се одликовала самоконтролом и зрачила унутрашњом духовном снагом чије је исцртавање било благотворно и подстицајно за друге.

Вером изоштрена свест о тамној страни своје личности осветлила му је пут обележен успешном борбом против себе. Када је победио и преобразио свој негативитет, могао је да поведе и успешну борбу за добро у тадашњем свету и за свој народ. Само је таква личност која је превладавала и највећа искушења и остварила највећи степен самоусаглашености могла да искаже своју благотворну етичку и духовну снагу. Чињењем чуда, као што су излечења тешко болесних,¹⁷ Сава је као игуман Студенице потврђивао вредност свог духовног искуства исцелитељском моћи која је била од користи другима.

Односом према свом негативитету, тамној страни своје личности, Сава је настојао да уклони препреку на путу свог подвигавања, духовног и моралног усавршавања. Доследан Христовом учењу, увидео је да се не може бити лицемер на том путу и очекиваним позитивним делима скривати свој психолошки негативитет. Психолошки означен као сенка, сопствени негативитет је највећа човекова непознаница, па зато и његова спознаја значи могућност потпунијег самосагледавања на путу стицања истине о себи. Означен као сметња у процесу духовног и моралног усавршавања, тај негативитет се показује као битан чинилац стварања неадекватне слике о другима, јер оно што није спознато и исправљено у себи пројектује се и приписује другима. Упозоравајући да због брвна

¹⁷ Доментијан, „Живот Светога Саве”, 197.

које не осећа у свом оку човеку засмета трун који примети у туђем оку (18),¹⁸ Исус указује на механизам човековог подлагања искушењу свог негативитета.

Имајући у виду ове смернице, Сава указује на важност осветљавања скривеног, што се као сумњиво настоји сачувати у тами. Зато и истиче важност одвраћања од чињења таквог морално проблематичног дела: „Него одвраћамо вас и од тајног тамног дела и непознатог, да не кажем и украденог. Зар није тамно дело које се чини скривено?“¹⁹ Потреба да се осветли то скривено, као потенцијал негативитета, мотивисана је дубљим разлозима менталног, душевног здравља, које се одржава исповедањем као превентивом од душевног пропадања. Упоређујући ту потребу са односом према физичким ранама, Сава вели: „Као када неки болесник или који има ране, и сакрива их од лекара, тешко долази до здравља, тако ће и много теже доћи до здравља душе онај који се не исповеда“.²⁰ У том контексту се и огледа важност исповедног признавања својих мана и грехова као рана које се откривањем не погоршавају.

Знатно важније од самог уочавања свог негативитета је одлучност у спречавању његовог испољавања које показује човекова немоћ. Активност усмерена у савладавању те немоћи може имати привремени ефекат потискивањем негативитета, али се трајни успех постиже његовим преображајем. Тај успех остварује онај који бдењем над собом и својим манама успе да укрепи своју немоћ²¹ и дође до задовољства као плода свог труда.²² Међутим, највећа вредност овог искуства није у личном задовољству, већ у његовом значају који има и за друге као одређени примењиви образац који остаје и након живота појединца.²³ Несумњиво је да је овај резултат личног Савиног искуства у процесу индивидуације постао важан не само за Србе као појединце и као колектив већ и за припаднике других хришћанских народа на њиховом путу изграђивања свог духовног идентитета.

Очеве поуке

У Хиландару Сава добија очеву подршку у дефинисању свог животног усмерења правим путем. Иако је био духовни отац своје

¹⁸ „Свето Јеванђеље по Матеју“: 7, 3; „Свето јеванђеље по Луки“: 6, 41, *Нови завјет Господа нашег Исуса Христа*, Свети архијерејски синод Српске православне цркве, Београд 1984.

¹⁹ Свети Сава, „Хиландарски типик“, 58.

²⁰ Исто, 55.

²¹ Свети Сава, „Карејски типик“, 37.

²² Исто, 39.

²³ Свети Сава, „Хиландарски типик“, 46.

оцу, Сава је могао од њега да научи практичну животну мудрост и њоме обогати своју ортопраксију. На опасност скретања с правог пута, као највећег искушења, указао је Стефан Немања приликом повлачења с престола када је упозорио своје синове и наследнике речима: „На свим својим путовима знајте да прави буду путеви ваши и ноге ваше неће се спотицати”.²⁴ Као монах Симеон, он ће у Хиландару, у тренутку када почиње да побољева, дати важну поуку свом сину Сави: „Очи твоје нека право гледају и веће твоје да мигом указују на оно што је праведно. Право ходи ногама својим и испољавај путове своје. Не скрећи ни десно ни лево, јер путове које су десно зна Бог, а они с лева су развраћени. А ти учи оно што је право, а хоћење твоје у миру да буде”.²⁵

Обраћајући пажњу на значај правог пута, отац ће сину дати изричито упозорење које ће добити тестаментарни значај и снагу аманета последњим речима упућеним са болесничке постеље, које наглашавају благослов и молитву Богу да му подари уместо земаљске благодети милост и царство небеско: „...и нека исправи пут течења твога, којим раније од мене потече, имајући нераздвојну са собом, овде и тамо, моју иако грешну, молитву!”²⁶ Превладавши монашка и потоња искушења странпутица, Сава је остварио свој креативни и духовни потенцијал као одговор на божански изазов и идући правим путем постао оно што јесте. Молитвом и постом успоставља непосредну комуникацију са Творцем, а тиме остварује највиши смисао свог постојања. Како пређени пут и стечено искуство добијају своју праву вредност уколико постану битни за друге, Савин пут индивидуације показује своју важност за одређење нашег правог колективног пута на којем је светосавље постало чинилац српског националног идентитета.

Повратак у Србију

Монах Сава није чекао долазак бољег времена, већ је чинио оно што је најбоље да се оно створи. У том контексту је потврђивао свој

²⁴ Свети Сава, „Житије Светога Симеона Немање”, 102.

²⁵ Исто, 110. – У оквиру новозаветног учења о демонском значењу леве, а божанској конотацији десне стране у „Светом јеванђељу по Матеју” стоји: „Тада ће рећи и онима што стоје с леве стране: идите од мене, проклети, у огањ вечни приправљени ђаволу и анђелима његовим”, Матеја: 25, 41. У Светом јеванђељу по Луки божанска десна страна је дефинисана стихом: „Од сада ће Син човечји седети с десне стране силе Божије”, Лука: 22, 69. *Нови завети Господна нације Исуса Христа*, Свети архијерејски синод Српске православне цркве, Београд 1984. – Позитивно значење десне, а негативно леве стране изражено је и у српској народној традицији. – С. Зечевић, „Десна и лева страна у српском народном веровању”, *Гласник Етнографског музеја*, 26, Београд 1963.

²⁶ Свети Сава, „Житије Светога Симеона Немање”, 111.

став о човеку као креатору времена и ствараоцу своје будућности. Његове мисли, речи и вера посведочени су његовим делима. Док је био у Хиландару, Сава преиспитује свој однос према сопственој земљи, народу и култури. Одлучује да се посвети раду на уздизању верске културе, сматрајући то својим духовним задатком. Међутим, преча од свих била је потреба за обезбеђењем животне сигурности у тада историјски узбурканом времену. Због неизвесности која је након крсташког освајања Цариграда 1204. године завладала и на Светој Гори, браћа Стефан и Вукан, који су свој сукоб окончали помирењем те године, позивају Саву да са очевим моштима дође у Србију и у њој нађе потребан мир.²⁷ После осам година од очевог упокојења, Сава отвара његов гроб и са његовим нетрулежним телом креће на пут. У Хвосну,²⁸ у северном делу Метохије, сачекала су га браћа са којом одлази у Студеницу, где ће те 1207. године у својој задужбини Симеон добити место свог трајног починка. Својим благословом Сава ће над очевим моштима трајно помирити своју браћу.²⁹

Доследно се придржавајући, у молитви и у животу, божанског принципа љубави и добра, Сава је, спознавши вредност божјег мира, који се не намеће силом већ поштовањем хришћанског принципа љубави, настојао да га учини присутним и код других. Доласком у Студеницу, он постаје игуман овог манастира, у којем је успешно својом духовном моћи лечио тешко болесне и на многе начине помагао људима. Међутим, промењене околности након пад Цариграда налагале су и одлучније понашање у циљу остварења српских државних и црквених интереса. Сава се 1217. године враћа на Свету Гору и захваљујући својим дипломатским способностима успева да од Васељенског патријарха и никејског цара добије 1219. године аутокефалност Српске православне цркве, а да он буде њен први архиепископ. Зато ће се трон Српске православне цркве и назвати његовим именом. Добијањем тражене круне од папе 1217, крунисао је исте 1219. године у Жичи свог брата Стефана, који је постао првовенчани краљ Србије. Свој културни, духовни и правни врхунац српска средњовековна држава досеже захваљујући дубоким

²⁷ Исто, 116.

²⁸ Исто, 117.

²⁹ Иако тај чин није довео до успостављања традиције помирења међу најближим сродницима који су сукобима и борбама за престо обележили историју Немањинке Србије, у сутону ове средњовековне државе њен владар, деспот Стефан Лазаревић, пише значајно дело „Слово љубве“, намењено брату Вуку, са којим жели да се помири. Указујући на љубав као основу и смисао постојања, писац истиче божански принцип помирења у превазилажењу сваког међуљудског сукоба, а у овој песми у прози, снагом ослобођеног потенцијала, дошао је до изражаја светосавски дух помирења.

и сигурним темељима које је поставио Свети Сава, а који и данас представљају основу за просперитетну и извеснију будућност. Његово дело је оличавало остварену културну вредност која је постала и чинилац српског националног идентитета. Несумњиво је једно од тих великих дела и законско уређење државе и цркве.

Правно утемељење државе

Иако припремано раније, *Савино Законојравило*, *Номоканон* или *Крмчија*, настало је као приређен текст после добијања аутокефалности српске цркве. Оно је ауторска рецепција византијског грађанског закона и црквеног права, компилација световних и црквених норми, које је архиепископ Сава превео и прилагодио друштвеним и културним приликама у Србији. Овај зборник закона и правила је регулисао живот у држави, а прописима је дефинисао понашање појединаца који имају одређене функције у државним институцијама. Законоправило је постало основ правног уређења српске државе и цркве, и први српски правни акт написан на народном језику. На овим правним темељима Србија је достигла врхунац свог развоја у време Душановог царства и доношења *Законика*.

Видевши у народним веровањима и обичајима Срба духовни потенцијал који се може хришћански преобразити, Сава је то и учинио са појединим дотадашњим обредима. Док је *Номоканоном* правно регулисао државне и црквене институције, *Малим Номоканоном*, названим *Номоканонцем*, дефинисан је толерантан однос према народним обредима и веровањима који је омогућио њихову синтезу на вишем степену хришћанске, религијске општости. Тако је и потреба за заштитником домаћинства добила у хришћанском свецу карактеристичан обред крсне славе који је, као више од обичаја, постао битан чинилац српског националног идентитета. Сава се није жестио на елементе паганског поводом слављења породичног заштитника, већ је прослављање крсног имена саобразио духу и форми хришћанске бескрвне жртве и тиме је од крсне славе створио установу битног националног обележја. Утврђеним практиковањем његовог слављења створен је обредни образац на основу којег су Срби прослављали свог свеца заштитника.

Посвећена првенствено заштитнику породице, крсна слава је изражавала припадност Христу и његовој цркви, породичним окупљањем у освећеном дому. Суштина крсне славе је у слављењу Бога, а породични светац заштитник је само посредник у обреду у литургији, молитви, причешћу, покајању, посту. Традиција преношења овог обреда са генерације на генерацију исказивала је свест о православном континуитету као чиниоцу националног идентитета.

Име српског православља

Имајући у виду Савин допринос у организовању првих школа и болница у оквиру манастира, као и траг који је оставио својим књижевним радом, српско просветитељско православље се најадекватније може означити као светосавље. Духовна светлост те традиције потиче из исијавања саме уцелињене и кохерентне Савине личности, изграђене на принципу самоодрицања до саможртвовања због највиших духовних начела и остварења интереса и добробити свог народа. Због дубоких корена Савиног дела у српској култури, његове улоге и значаја за утемељење српске државе, успостављање културне и духовне традиције која је исказала свој значај како у време вековног ропства, тако и приликом обнове српске државе у 19. веку и формирања новог културног и националног обрасца који је у наредним деценијама утврдио српски национални идентитет, светосавље је постало духовна основа верујућег српског народа.

У периоду између два светска рата, тридесетих година, дело и учење Светога Саве је узето као основа и оријентир српске богословске мисли и духовности изражених у делима Николаја Велимировића и Јустина Поповића. Тада је светосавље протумачено у контексту потребе за духовним профилисањем националне православне баштине оличене личношћу и делом највећег српског светитеља као одбрана од унијаћења. Међутим, исказивање повишене свести о њеном значају именовањем већ постојеће духовне традиције у српском народу не значи да је она тада и започела. Светосавље је постојало и до тада, а његово дефинисање као филозофије живота³⁰ само је освестило и на нов начин исказало и до тада присутне духовне вредности које је својом личношћу и делом утемељио највећи српски светитељ и просветитељ. У време када се тако говорило о светосављу, само су освешћени његови знатно дубљи корени који представљају основ српског духовног и националног идентитета.

Доследна и принципијелна примена хришћанских и православних вредности исказана је у личности и делу Светога Саве, па светосавље не може бити никакав етнофилетизам којим се поистовећује црква са једном нацијом. То је несумњиво духовна јерес, како је и утврђено на Цариградском сабору у 19. веку.³¹ Универзализација

³⁰ Јустин Сп. Поповић, *Светосавље као филозофија живота*, б. и., [Њујорк] 1953.

³¹ Хришћанство укида дотадашње националне и социјалне разлике. Апостол Павле вели: „Јер који се год у Христа крстите, у Христа се обукосте. Нема више Јудејца ни Јелина, нема више роба ни слободнога, нема више мушког ни женског, јер сте сви један (човјек) у Христу Исусу”. – Посланица Галатима, 3:

вере не укида хијерархију вредности и потребу да се сходно сопственој традицији и култури људи упућују ка Богу. У свим молитвама светитељи се истичу као заступници верујућих пред Богом и обраћање њима значи да се њиховим посредством приближавају њему.

Светитељски лик Светога Саве је неодвојив од његовог дела, па је светосављем и одређена филозофија живота која омогућује појединцу и колективу хришћанско духовно и етичко самопотврђивање. Имајући у виду да је Свети Сава средиште и детерминанта српске културе, светосавље је само адекватан назив за српски културни код. Доказ о живој духовној традицији коју је својом личношћу и својим делом успоставио највећи српски светитељ показали су српски устаници у Банату 1594. године, када су своју борбу за ослобођење од Турака обележили заставама са његовим ликом. Верујући да из ропства могу да изађу вођени племенитим идејама свог највећег свеца, исказали су и практичну вредност светосавља. После више од три и по века од његовог упокојења, Свети Сава је био за Србе жив а његова традиција основ њихових слободарских тежњи и њихова битна идентитетска одлика. Спаљивањем његових моштију на Врачару Турци су покушали да се освете српском народу и његовом највећем светитељу због овог устанка, али ни тај варварски чин није уништио српског свеца, већ је само подстакао да из пепела, попут феникса, васкрсне његов дух, који у светосављу синтетише и оличава његову личност и његово дело. У том духу је исказана моћ колективне и индивидуалне самообнове.

Светосавско наслеђе и жива светосавска традиција доказују да светосавље представља историјску и духовну вертикалу као најбитније идентитетско обележје српског народа.³² Оно је духовни стожер српског православног идентитета и интегришући чинилац Срба на Балкану. Светлост светосавља обасјала је у 18. веку својом духовношћу и далеки Исток као свој крајњи географски домет. Иако је Свети Сава присутан у Русији и два века раније, јер је Иван IV Василевич Грозни, поучен од своје баке, Ане Јакшић Глинске, о Светом Сави, наредио да се у Архангелском саборном храму Кремља из поштовања према њему живопише његов лик, захваљујући грофу Сави Владиславићу Рагузинском подигнут је 1717. године

27, 28, Свети архијерејски синод Српске православне цркве, Београд 1984. – Иако су са хришћанством укинута национална обележја, из потребе комуникације апостола са народима које је требало да упознају са новом вером спустио се на њих у педесети дан по Васкрсењу и десети дан по Вознесењу благодат Светог Духа да су могли да говоре њиховим језицима.

³² Вања Глишин, „Светосавље као везивна нит постојања и историјског трајања”, *Српска јолићичка мисао*, 67, Београд 2020, 389–390.

на тадашњој граници Русије и Кине, а данашње Монголије, град са именом Светога Саве у којем је изграђена и црква посвећена највећем српском светитељу.³³

Оспоравање светосавља

Попут свих других вредности, и вредност светосавља потребно је увек освајати, што значи учинити суштински присутном у животу колектива и појединца. Игнорисање, оспоравање и негирање те вредности обележавају и највећа искушења српског народа којима су појединци повремено подлегали. Према неумитној логици, као што се усавршавањем и досезањем већих духовних висина увећавају и искушења, опасности поништавања остварених деме-та и достигнутог степена развоја, тако су се и лик и дело највећег српског светитеља нашли на удару људског негативитета и тамне стране човекове природе. Као што и Бог има свог супарника, тако и удаљени од Бога добијају посебну демонску снагу да оспоре оног који му се највише приближио. Свети Сава и његово дело су клеветани и омаловажавани, што се може тумачити, али не и оправдати, деловањем националног самонихилизма који је током историје добијао различите форме, од паганских сенки у време слабљења хришћанства до комунистичких оптужби и данашњих самопоприцања националних вредности.

Најтрагичније у таквом негативном одређењу је одбацивање и демонизовање драгоценог духовног наслеђа као темеља очовечења појединца и колектива. То наслеђе могло би много да помогне данашњем појединцу у налажењу потребне духовне и животне снаге у преображају сопственог негативитета за морално усавршавање и креативно самопотврђивање стеченом способношћу да се вине до највећих духовних висина. Како однос према тој вредности претпоставља слободу, јасна је порука да ко не жели да га обасја проверена духовна светлост, заслепљен другим светлима, упркос свом виду, живеће у мраку. Уместо адекватне рецепције тих вредности, увек нови варвари настоје да их оспоре и пониште. Напади на Светог Саву и светосавље, због наводне опасности од њих, под оптужбом за угрожавање националног идентитета, понавља се насиље над највећим српским светитељем и његовим учењем. Показало се да је ослобађање од Светога Саве водило у духовно ропство једноумља и стварање комунистичког култа лажног бога. Негативан однос према Светоме Сави потиче из неразумевања

³³ Подигнут и у част Свете Тројице, град је назван Тројицко-Савск, али је после револуције преименован и од 1934. године се зове Кјахта.

његове личности и несхватања значаја његовог дела, а њихово оспоравање је израз незнања оних духовних вредности које имају универзалну етичку и хуману вредност. Показује се да управо те вредности могу помоћи и рушитељима светосавља да постану бољи људи и остваре виши степен своје индивидуације.

Схватити вредности светосавља значи бити достојан личности и дела нашег највећег свеца. Значај Светог Саве у српској култури је знатно већи од сваког парцијалног сагледавања и тумачења. И управо та реалност која се простире изван границе рационално појмивог и прагматичног света дефинише вредност светосавља, чије свевремено и надвремено исијавање представља и поуздан духовни оријентир. Трајуће духовно и културно наслеђе је светло које је и данас путоказ за излаз из актуелних невоља. Светосавље је свето завештање једног значајног, импозантног духовног искуства отвореног према сваком који својим животним подвигом и добрим делима настоји да се потврди.

(Светосавска беседа изговорена у Матици српској, 26. јануара 2026. године)

ГОРАН ВАСИН

СВЕТОЗАР МИЛЕТИЋ – СРПСКА ИДЕЈА И ВЕЛИКЕ СИЛЕ¹

Прошло је две деценије мог истраживања историје Срба у Хабзбуршкој монархији са циљем писања биографије и животописа Светозара Милетића. Од првог научног сусрета са Светозаром Милетићем, током постдипломских студија, читања његових списа, материјали су скупљани, пут истраживања и размишљања увек је водио поново назад ка Милетићу, који је посебно био тема и приликом писања докторске дисертације, али у највећој мери део који се односи на Црквено-народне саборе. Тај део његове биографије смо унапредили, да бисмо се фокусирали на Милетићеву визију политике у Хабзбуршкој монархији и према Источном питању, коју је осмишљавао и водио преко две деценије. Милетићева политика посматрана у контексту Хабзбуршке монархије, са унеколико другачијим истраживачким приступом, идејама, дали су подстрек за размишљање и за други део истраживања на самој књизи.

Неколико генерација историчара у самом Новом Саду имало је потребу да се бави животописом Светозара Милетића. Васа Стајић, Никола Петровић и Дејан Микавица представници су историјских школа које су са размаком од неколико деценија писале о Милетићу, давале интерпретације и другачија тумачења његовог великог политичког деловања. Сваки на свој начин, поменути аутори су се бавили проблемима Милетићевог живота – Стајић и Петровић на себи својствен идеолошки начин, стављајући Милетића у контекст дешавања у Краљевини СХС или комунистичкој Југославији, док је биографија из пера историчара Дејана Микавице и по стилу и по начину размишљања надмашила претходнике

¹ Детаљније: Горан Васин, *Светозар Милетић – његова идеја и идеје*, Православна реч – Матица српска, Нови Сад 2025.

на завидан начин, што не умањује значај Стајићевог и Петровићевог писања. Публикована грађа коју је управо приредио Никола Петровић чини његово дело и потпуним и незаобилазним, баш као и Милетићеви списи које су публиковали Чедомир Попов и Дејан Микавица. Мање запажена дела, Триве Милитара и Душка М. Ковачевића, такође имају значајних података о политици и животу Светозара Милетића.

Суштински, Светозар Милетић је незаобилазна тема свих историчара који желе да се научно озбиљније баве историјом Срба у Монархији, али и читавог низа процеса историје Срба у периоду од скоро три деценије, те је стога заправо задатак писања књиге о Милетићу потреба да се изнова пише о Српској Војводини, Карловачкој митрополији, Источном питању, кнежевинама Србији и Црној Гори, Србима у Босни и Херцеговини, великим силама и њиховом утицају на српско питање.

Динамика Милетићевог живота, његовог политичког стваралаштва, политичке мисли, идеја, изгледа као деценијска упорна и доследна борба за унапређење српског питања, истинска жеља да се реализам политичких прилика код Срба трајно промени у складу са његовим либералним начелима. Свака генерација историчара желела је себи подобног Милетића, овековеченог Мештровићевим спомеником из 1939. године. Као да је свака генерација, кроз свој дух промена, решавања изнова националног питања, желела да поново представи Милетића у духу свог времена, сопствених потреба, идеја и политичких идеологија. Очито је Светозар Милетић за сваку генерацију био посебан, са ширином идеја, упорним говорима, и чињеницом да је три деценије опстајао на врло тешким правилима политике Хабзбуршке монархије, Источног питања, српских раскола, личних покушаја да допринесе решавању српског питања. Извори недвосмислено сведоче о овим чињеницама, јер и политички пријатељи и непријатељи, сви су на свој начин били концентрисани око Милетића. Дубок траг који је оставио у Новом Саду, међу Србима који су живели на територији коју је он дефинисао као Српска Војводина, остао је видљив и трајан.

Светозар Милетић је у политици провео активно нешто преко три деценије. Политичке генерације су се смењивале, опстајале, Светозар Милетић је трајао и служио примером, као вододелница српских елита, што се показало као тешко бреме за њега самог и генерације његових сабораца и наследника – милетићеваца. Милетићеви врсници били су кнез Михаило, књаз Данило, Ђорђе Стратимировић, док је и сам памтио митрополите Стефана Стратимировића, Стефана Станковића, а активно је већ стварао у време патријарха Јосифа Рајачића. Саборац и политички истомишљеник

Светозара Милетића Михаило Полит Десанчић био је 7 година млађи од њега, прота Ђорђе Бранковић 4 године, док је Миша Димитријевић био млађи 15 година, а Јаша Томић пуних 30 година. Примера ради, књаз Никола био је 14 година млађи од Милетића, а кнез Милан 28 година. Илија Гарашанин је био старији пуних 14 година (1812), а Јован Ристић млађи седам година (1833). Показало се да у политици овакве релације генерација нису безазлен и наиван проблем, баш напротив. Креирање српских политичких олигархија с обе стране Дунава и Саве показало је да су генерацијске разлике биле врло битна основа за завере, преврате, неразумевања, дијаметрално супротне погледе на свет, анахронизме, врло често и мржњу политички завађених елита.

У време док се Милетић истицао на српској политичкој сцени одиграла се Светоандрејска скупштина 1858, убиство књаз Данила 1860, убиство кнеза Михаила 1868, Тополска буна 1877, Илкина завера 1882, у самој Монархији покушај Либењијевог атентата, убиство царевог брата Максимилијана у Мексику 1867, али и убиство руског цара Александра 1881. године. Догађаји из Револуције 1848–1849. посебна су прича. Промене Устава у Монархији 1860–1861, 1867, 1868–1873, а у Кнежевини Србији Закони у време кнеза Михаила и Духовски устав 1869. Црна Гора је ратовала са Турском 1862, а обе српске државе са Турском 1876–1878, такође устанак у Херцеговини 1875–1878, 1882, пре тога у Кривошијама 1869–1870. Није било генерације српских политичара у овом периоду која се није суочила са неком од буна, завера, ратова, устанака, што је давало посебан тон и политици и економији и друштвеном животу. Срби су пролазили тежак и компликован пут решавања Источног питања, али и решавања свог положаја у Хабзбуршкој монархији. Милетић је био укључен у оба процеса.

Његов политички пут можемо посматрати у више фаза, не само пре и после *Туцинганској чланка* 1860, већ и његових настојања 1861–1865. да се избори за водеће место на српској политичкој сцени/арени, у галерији искуснијих политичара и стваралаца попут Јакова Игњатовића, Јована Суботића или Ђорђа Стратимировића. Његов политички сукоб са Стратимировићем 1865–1866. био је пресудан за Милетићево уздизање на ранг водеће личности српске политике у Монархији. Показало се да и новосадска калдрма, како су је често звали, није била благонаклона према бившем војду Стратимировићу, ни бившем великом перу Игњатовићу, као што ће и сам Милетић имати тешке моменте са потказивањима, претњама, притисцима, два пута смењен са места градоначелника (1861, 1868), касније два пута осуђен 1870–1871, 1876–1879, као херој дочекан од новосадске српске елите, која је градила свој нови поли-

тички систем на Милетићевом наслеђу, али без Милетићевог идеала и идеализма, снаге и прагматизма.

На Хрватском сабору Светозар Милетић је наступао реалистично и прагматично, али и принципијелно. Будући да је добро схватао политику Владе у Пешти, посебно пре самог Дуализма, било му је јасно да се само у пуној сарадњи Троједне и Српске Војводине може наћи решење нарастајућој политичкој снази мађарске националне државе и све јачим притисцима у погледу развојачења Војне границе. Српску Војводину никада није препоставио интересима Троједне, а Ревизију Нагодбе 1873. доживљавао је као изневерени договор – идеал за ситан интерес. Његово искуство из тог времена директно га је усмерило идеји самосталног окупљања Срба у своју странку с идејом одбране само српског интереса. Није се устручавао да јавно каже и да јавно то напише, сматрајући да је сарадња Срба и Хрвата на корист обе стране са пуним признањем и потпуном политичком равноправношћу, што ће унеколико бити и каснији покушаји Хрватско-српске коалиције 1905–1906, у којој ће се појавити актери српских и хрватских елита, помогнути Владом у Београду и у значајној мери антимађарски расположени. На сличан начин ће се и на Угарском сабору, где је био жесток, јавни борац за равноправност народности 1865–1868, и касније све до хапшења 1876, с идејом сталне слоге и политичког договора Срба, Румуна и Словака, оформити идеја која ће кулминирати Конгресом народности у Будимпешти 1895. и организованијим отпором мађаризацији која је давала све мање резултата без обзира на све агресивније законе.

Босна и Херцеговина и Источно питање, који су у Милетићевој делатности заузимали посебно место, такође су значајно утицали на (не)решавање српског питања унеколико и до данашњих дана. Милетићеве тезе и идеје да ће аустроугарска окупација Босне и Херцеговине бити судбоносно катастрофална по Србе у Монархији, Црну Гору, Србију, Србе у Босни и Херцеговини, да ће бити стављена омча око врата Србима, у већој или мањој мери показало се у низу историјских догађаја 1908, 1914, 1941, 1991, са последицама које су остале нерешиве и често непремостиве, са дубоким уплитањем и одређивањем правила великих сила. Он је добро предвидео да Срби неће имати решење за овакво стање и да ће трајно бити спутани по свим питањима развоја друштва, економије, спољне политике, културе. Из тог разлога *Засијава* и Милетић стално форсирају тезу о националној катастрофи, коју ће касније усвојити српска историографија, али која је требало да надахне омладину у Монархији на окупљање, на отпор окупацији, што се на неки начин прелило у редове омладине која је остала

упамћена као Млада Босна, из које је провејавао некадашњи дух Уједињене омладине српске, са наглашеном нотом отпора окупацији. Милетићево инсистирање на што већем укључивању Србије у решавање питања Босне и Херцеговине у суштини је било условљено реалном проценом снаге Аустроугарске, коју је јако добро познавао – школовао се у центру Монархије Бечу, живео и политички говорио у Пешти и Загребу, дубоко свестан епилога која следи, и исто тако свестан да Србија и Црна Гора нису спремне за рат; често се долазило у пат-позицију која је условљавала нападе на политику Кнежевине Србије, неповерење, страхове и предострожност.

Милетићева подршка Црној Гори и књазу Николи често је била у центру пажње пречанске јавности, али, како је и сам тврдио, никада науштрб народа у Србији и Србије. Често је покушавао да уздизањем књаза Николе у ствари покрене кнеза Милана на акцију, нове идеје, другачији приступ политици, што је објективно било тешко због надзора и Монархије и Русије. Његове критике политике у Кнежевини биле су често жестоке, али, како је и сам тврдио, са жељама да Србија, коју је толико уздизао, ценио, буде спремна да заузме улогу Српског Пијемонта, сређивањем Устава, закона, слободе штампе, говора, окупљања, ширином политике коју води, што је такође и остварено после 1903. Погледи на спољну и унутрашњу политику нису били исти када се гледа из Београда и Монархије, тако да су размимоилажења била присутна, али никада са прекидањем суштинске и дубинске повезаности која је трајала кроз 18. век, 1804–1815, 1848–1849, о чему је такође доста писао.

О Русији, Аустроугарској, Словенима давао је оштре закључке, такође се није устручавао да критикује, упозоравајући Русију да ће пре или касније доћи у сукоб са Монархијом, да ће постојати опасност да изгуби Малорусију ако се буде огрешила о Словене, посебно о Пољаке, и да ће такве кризе суштински довести до великог сукоба, који ће посебно бити погубан по Угарску. Русију није идеализовао, али је изражавао искрену жељу за променом унутрашњег система у Русији, за добробит и Руса и свих Словена, јер је предвиђао могућност Револуције.

Све ове поруке и текстови које је писао током дуге политичке каријере, стални наступи, политички бескомпромисни ставови, доследни, били су озбиљно бремене за Милетића и посебно касније милетићевце. Показало се да је после његовог повлачења услед болести и последица затвора, у објективно говорећи режираном процесу, постепено долазило до умора од политике СНСС и либерала. Порука коју је послала Влада, политичким сламањем Милетића, била је врло озбиљна посебно у ери доминације режима Куена

Хедерварија у Троједној краљевини или Калајевог режима у Босни и Херцеговини. Темелј и зграда Милетићеве заоставштине чекали су другачије време, односе великих сила, неку другачију политичку ерту, коју је толико јасно предвидео у својим текстовима. Мештровићев споменик у Новом Саду и данас је сведок политике и идеја Милетића, једног од ретких коме се новосадска калдрма одужила, па на свој начин и поклонила.

После смрти Светозара Милетића 4. фебруара 1901, један од његових сабораца и политичких истомишљеника, Михаило Полит Десанчић, написао је некролог у коме је дао своје виђење Милетићеве политике и Срба у Монархији у целости. Полит наглашава да се Милетић жртвовао, да је током свог живота знао одушевити читаве нараштаје, али да је у његовом животу било сувише трагичности, увек је био изложен сумњичењу за велеиздајство, а поново цитира Деака – „Ватрен Србин, али добар Патриота”. Полит тврди да је Милетић волео Угарску као своју домовину, и да никада није хтео да је отцепи, али да је исто тако волео и своју прекосавску браћу. Наглашава да је током свог бављења политиком заговарао сарадњу са мађарским елитама и да је са Деаком успевао да се договара да се у управи користи српски језик. Подсећао је на ширину Милетићеве мисли и на идеје о сарадњи Срба, Словака и Румуна, подсећајући да се Срби у Угарској налазе у врло потиштену стању. Сматрао је да Милетић никада није очајавао, да је највеће поверење имао у омладину и да је то једини пут којим се мора ићи, очекујући од ње да очува српску традицију, Милетићеву политику, која мора остати у будућим нараштајима. Ако има признања које српски народ Милетићу дугује, то признање не може бити састављено од лепших речи него када у спомен Милетићу рекне: „Он је свој род љубио!”

Важна поука Милетићеве политике свакако је била и његова ширина, образовање које је стекао, неуморан деценијски рад, потреба да оствари и политички утицај и писани траг у својим надалеко познатим текстовима и уводницима *Засијаве*, који су били читани с обе стране Дунава и Саве, или, како се тада говорило, на свим местима где живе Срби. Ови текстови дају податке, али и више од тога, између редова сведоче о човеку озбиљног политичког инстинкта, даровитог, спремног да види срж проблема, његове последице, визију другачије и по српско питање боље политике. Процеси које је уочавао и на које је упозоравао остају као поуке, идеје, које у својој суштини не застаревају, јер процеси из 19. века постају све актуелнији и све доминантнији у животу друштва 21. века.

(Беседа изговорена на Свечаној седници Матице српске, 24. фебруара 2026. године)

САША РАДОЈЧИЋ

РЕЧ НА ДОДЕЛИ ЗМАЈЕВЕ НАГРАДЕ

Јана Алексић (Крагујевац, 1984), песникиња, критичарка и теоретичарка књижевности, добила је Змајеву награду Матице српске за збирку песама *Показне вежбе* (Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, Краљево 2025), која узорно показује карактеристике и вредности њене индивидуалне поетике. Пре Змајеве награде, *Показне вежбе* су ауторки донеле и Награду „Милица Стојадиновић Српкиња“, што је податак који даје додатни аргумент оценама о високом квалитету ове збирке.

Наслов *Показне вежбе* укључује у својим симболичким сугестијама аутоиронијски призив нечега техничког, занатског, као да је реч о увежбавању примене одређеног поступка или модела – али исто тако може да сугерише и представу о (поново техничком) мајсторству које се показује другима. Показне вежбе редовно изводе војне и полицијске јединице, припадници служби за спасавање, уопште организације чија је делатност од општег друштвеног интереса. Када се такав наслов појави на корицама песничке књиге, један од праваца активираних значења биће, с једне стране, идеја да поезија такође поседује шири друштвени значај и важност, макар та идеја била уоквирена иронијом – и, с друге стране, да се тај значај може *показати*.

Награђена збирка Јане Алексић је структурисана веома пажљиво. Чини је седам циклуса, од којих онај завршни („По кружници“) садржи само једну песму, под насловом „Рођења“. Постављена на истакнуто место у целини збирке, као њен завршни исказ, или можда коментар, та песма има посебну значењску тежину. То се пре свега односи на наглашену свест о важности родног одређења лирске субјективности, које је за њу у исти мах и судбинска предодређеност, а „кружница“ по којој се та субјективност креће постаје

затворени, зачарани круг из кога се не може изаћи. Овај утисак појачава и кружна структура завршне песме, која почиње стиховима „Отварају ти се карте / Да из њих јаукнеш”, а окончавају са „Отварају ти се карте / Да из њих поново јаукнеш”. Без промене, увек „са истом утехом”, која се такође тиче понављања животне ситуације.

Уз наслове преосталих шест циклуса песникиња дописује поднаслове, а прва реч у сваком од њих је реч „енциклопедија”, која упућује на стандардни корпус стечених знања о неком одређеном предмету. Код Јане Алексић то су енциклопедије *искушења*, *заборава*, *срца*, *гласина*, *сунчаних сајти* и *ошкрића* – очигледно метафорички уобличене синтагме, са богатим значењским потенцијалом, који долази у интерференцију најпре са насловом циклуса уз који стоје, са песмама које тај циклус садржи, али и са насловима и поднасловима осталих циклуса, као и збирке у целини. Тако се, на пример, поднаслов „енциклопедија искушења” упарује са насловом „Поетска правда”, а поднаслов „енциклопедија гласина” са насловом „Обећана земља”. Било би изазовно, у неком ширем и опсежнијем критичком осврту на *Показне вежбе* Јане Алексић, да се детаљније расплету сложене значењске игре које су у збирци остварене већ на нивоу наслова и поднааслова циклуса, чак и пре него што дођемо до нивоа појединачних песама и стихова од којих су изграђене.

У текстовима *Показних вежби* уочљива је особена метафоричност, коју је критичарка Јелена Марићевић Балаћ, цитирајући стихове из песме „Органон”, одредила као „пулсирајућу”, чиме се мисли на животност песничког говора који долази „из срца”, из непосредности доживљаја, која се пробија испод свих наслага песничког умећа.

Шира интерпретација збирке Јане Алексић могла би такође да укаже на различите тематско-мотивске доминанте сваког појединог циклуса, на смењивање аутопоетичких пасажа са онима који дискутују са песничком традицијом, али и са онима који отвореније захватају у свакодневицу лирске субјективности, и на разноврсност улога које та субјективност испуњава, што је узорно изведено у песми дугог даха и великог изражајног замаха, под насловом „Малена”. Означавање акцената, релативно често у збирци, још један је показатељ који сведочи о песникињиној бризи за детаљ, за техничко извођење песме. Вероватно је да у том аспекту смемо да видимо утицај критичарских и књижевнотеоријских компетенција ауторке *Показних вежби*. Али тај утицај не треба ни да пренагласимо; *вежбе* Јане Алексић нису само стилске, већ укључују и снажну животну димензију.

Брижљиво компонована, сложених и богатих значења, збирка песама *Показне вежбе* Јане Алексић је заслужено овенчана Змајевом наградом Матице српске. Честитајмо јој!

(Прочитано на Свечаној седници Матице српске, 24. фебруара 2026. године)

СЕЛИМИР РАДУЛОВИЋ

У СЕНЦИ МАЛЕ СЕНКЕ

Ваше Високо Преосвештенство, часни оци,
Уважени председниче Матице српске,
Уважени чланови Председништва,
Уважени чланови Управног одбора, управнице Галерије Матице српске,
Уважени матичари, представници органа управе и институција културе,
Драга браћо и сестре,
Сви присутни, по достојанству и чину,

Радосна је и пуна части прилика да кажем неколико речи о књизи која је (уз књигу Јане Алексић *Показне вежбе*) овенчана Змајевом наградом. Савремени свет, с јатима *ноћних и дневних* вампира, који се множе у њему, представља аморфну *целину маса, класа и колектива*. Савремени умрли човек, у властитој *кућији самоће*, пред вејавицом искушења, у којем се љубав спрам Оца, нашега, замењује љубављу спрам себе, заборавља да, свако јутро, чим устане, узме метлу и лопату – и очисти своју шталу. Тако би се, свеж, оран, надисао добродошлог и чистог ваздуха. То важи и за песнике. Пред налетом бујице времена тако чувају оно непрекорачиво трепетно осећање вечности које носе у себи. Крећу се (и пробијајући) упуштеном густом шумом савременог света, неопходно је клонити се малих грана. Оне, вели један од дивних стараца хришћанског Истока, гребу и боду. Велике се пак пружају увис и не представљају опасност. Налик су оном немом звуку тишине, у којем се осећа дах вечнога живота, кад, из узвишеног семења стварања, ниче род, родљиви, спасоносни, па ноге, очврсле, осете присност стазе, Очево. Песник, истински песник, свакога часа се суочава с

јединим и јединственим, с погледом усредсређеним ка онтолошкој свесци великих певача, хришћанског и прехришћанског света. Форма, вели Сергеј Фудељ, израста из смисла, као *кора красѿиавца из њејове сржи*. И додаје – из *бедној смисла*, разуме се, израста *бедна форма*. Песник савршено изграђене форме, без смисла, бива песнички неписмен. У потрази за бисерјем не сме се загубити у буци речи и формом разваљивати већ отворена врата песме.

У савременом српском песништву мало је остварења у којима је њихов аутор, правремено, склањао главу од малих грана, у којима је дошло до, готово идеалног, сусретаја смисла и форме, као што је то случај с књигом овогодишњег лауреата Змајеве награде *Близанац времена*. И не само то – нико у савременом српском песништву, у једној књизи, није тако и толико певао о души, том лептиру којег не смеш ухватити да не би *одувао њејова осейљива крилица*. Њен поднаслов гласи – *Душа је лејѿиир која ухваѿиѿи не смеѿи*, а један од средишњих стихова да нема песме у којој се све не *врѿи око дуѿе*. Кад си уз њу, пева аутор, онда си на трагу времена које не пролази – *оној којеј у ѿвоме срцу јоѿ нема*. И можеш све да мериш – и постојање, цело, право и своје, и слутњу, и неприметно, *кад ѿримерно ѿосѿоји*, и тачку у којој *ми ѿосѿајемо ми*, и *душу моју* и *душу ѿвоју*, која је и *душа моја*, питајући се –

Када уопште, душа твоја
Постаје душа моја.

Стога је и *срећна вода*, што је наслов претходне Шапоњине књиге, облик *дуѿи најближи*, у којем се *дуѿе мѿају најлакше* (13), *Близанац времена* граде три циклуса по једанаест певања, што нас, збирно, води ка броју 33, најрадоснијем, најпоузданијем и најплоднијем симболу хришћанске цивилизације. Тај обасјани нумерички вектор усмерава нас ка питањима која граде наш живот и наш свет. Једно од таквих питања је питање душе. Ако има Бога, вели Фјодор Михајлович Достојеvски, душа је бесмртна. То је услов нашег ступања у поље смисла. Ако га нема, она је смртна и поставља се питање чему служи овај наш мали временски зрак, који настаје и нестаје у истом трену. Девет десетина утанчане песничке грађе ове књиге, с оне стране помодараца-бездарника, усредсређено је на ту малу сенку, коју зовемо душом, ка њеном видљивом и невидљивом отиску. Славећ, запиткујућ, изазивајући душу, у целинама које се хоће као низ питања, асоцијација, натукница, кондензованом лирско-рефлексивном и духовно-метафизичком мрежом, песник, целином утиска, песмом-душом, односно душом-песмом, гради свеутешни заклон од олуја земаљске пролазности, кад се затворе

*враћа нежностии, па се свети замрачи, и почне да једе душе наше.
Треба што ошкриии: како и чиме нахраниии душу? – наслов је једне
од целина Близанца времена. Наводим је, у целисти –*

Јуче још нисам знао
Да постоји јуче.

Данас већ сам
Закорачио у сутра,
Посвећен прављењу залиха
Чисте немогуће лепоте.

А ни то још не знам. (17)

Напоследку, као члан жирија оверавам да је песникова душа
стигла тамо где је кренула, где су је тражили, пред врата вечне
Змај Јовине куће. Кад биваш *негде*, а *нигде* не биваш! Куцао је – и
отворило му се! Нек му је са срећом. На спасеније, на многаја љета.

(Изговорено на Свечаној седници Матице српске, 24. фебруара 2026. године)

ЈАНА АЛЕКСИЋ

У ЗМАЈЕВОМ ГАЈУ

У нашим интимним историјама читања и сећања ништа тако сугестивно не оживљава призоре детињства као Змајева ризница. Те песме за децу накратко нас зауставе у нишама чисте невиности. Тамо смо један песнички свет припојили детињој стварности.

Да је дотицај трансгенерацијски увидим када сестрић Видак из своје шарене књишке полице полетно извуче неко од нових, визуелно раскошнијих издања изабраних песама и изговори магичну заповест: „Читај!” Мали звездозанац, припадник генерације алфа, напаја се са истог песничког извора као и његов старији сродник, миленијалац. Истим мотивима се одушевљава, исте лирске про-тагонисте опонаша, истим исказима се чуди, исте сцене замишља. Помно слуша уозбиљен глас песника, вољног да га поучи и забави, да му разгали чула за скривене лепоте. Присваја чедни, матерњи језик, још увек неокрњен hi-tech терминологијом и виралним идиомима. Чика Јова и мени и њему помаже да опишемо ситуације и поступке, да правим именом назовемо карактерне особине, да утврдимо обрасце понашања. Реквизите пронађемо у пробуђеној машти. Свака хировитост и излив непослушности његове у слободи још увек необуздане личности лако се крсти метафором „материна маза”. Прочитани или наизуст изречени стихови осветле пресудну разлику између доброг и лошег. Змај за сваки нараштај изводи показне вежбе препознавања властитог лика. А уз његове инструкције се и ми, наооко одрасли, обременјени горким талогом искуства, али без довољно стечене мудрости, подсетимо својих моралних и људских полазишта.

Изгледа да песник, као што је то запазио и оштрооки Милан Кашанин, није састављао своје песме само за најмлађе, већ и „ради тога да онај ко их деци чита, или заједно с њима слуша, још једанпут

дочека своје сопствено детињство, увери себе о незаменљивости породице и срећи деце, која су добра и боља од нас.”

Са Змајевом ризницом отпочиње узбудљиви и никад довршени процес саморазумевања. „Да, сви смо ми израсли доста брзо из Змајевог стиха, али чињеница да смо даље расли, па и то како смо расли, све је то зависно, бар једним делом својим, управо од тог чика Јовиног стиха, све је то било и остало у вези са њим, више него што смо то често и сами знали и признавали себи и другима,” изрећи ће у једном пригодном говору Иво Андрић, писац који је непогрешиво осећао пулс књижевног живота и виталног наслеђа. Утисци и подстицаји из Змајевих стихова су и касније, како вели, „свесно или несвесно дејствовали у нама”.

То дејствовање ме снажно прожме док ми тетка, прекаљена професорка српског језика, под старим дворишним орахом откључава значења „Светлих гробова”, опробаном методом – стих по стих. На том приватном часу се не учи, већ се к свести приводи да је живљење без идеала равно зиданици на песку подложној свакој антидуховној стихији. Усвајам тада и једну од најважнијих лекција: на свету смрти нема – све је вечна слава и помен. Наук о животном циклусу понављам учесталим обиласцима гробова ближњих, чији број проток година неумитно увећава. Не као утеху него као тврду истину тамо проналазим *сйомен*, *књићу*, *колевку* и себе – спону између пређашњих и будућих – заточницу породичног и колективног памћења.

Знао је Змај да се поезијом ништа не демонстрира, чак ни када се заузима друштвени став, чак ни када се добацују сатиричне опаске. Знао је да поезија настаје од наших успона и падова, од интензивног лирског догађања. Зато је полигон за исповедање људске рањивости и туге за смислом. Као у „Светлим гробовима”, тако и у *Булицима увеоцима* невољно је мада уверљиво сведочио да улогу главних лирских јунака преузимају одсутни илустратори наших снова. У песничкој речи се угнезди љубав, али тако да у том станишту не изгуби моћ значења, већ се преобрази у „дах мале молитве”. Њоме макар на тренут призовемо удаљене, хранећи се илузијом да негде горе пуцкетају звезде за наше проживљене а неживљене приче и добацују нам шифроване поруке вечности. Поезија је зановљена присност и упаљена свећа, име које титраво гори, име светло, у сећању неугасиво. То сазнање желим да пренесем малом звездознанцу док заједно пландујемо у Змајевом гају.

Захваљујем члановима жирија на поверењу које су поклонили збирци *Показне везбе*. Змајева награда, због дуге традиције и списка досадашњих добитника, носи велику одговорност, одговорност стваралаштва. Њу испуњавамо сви помало, сходно својим талентима

и прегалаштву, свесни ипак да надилази сваки појединачни допринос. Захвалност дугујем Гордани Ђилас, Јелени Арсенијевић Митрић, Недељки Бјелановић, Милицы Ћуковић, Ани Гвозденовић, Драгану Хамовићу, Спасоју Јоксимовићу, Радомиру Д. Митрићу, Миломиру Гавриловићу и Дејану Алексићу, јер су ме својом подршком ослободили од оклевања да станем иза ове књиге у име песничког достојанства. На концу, моја песничка посвета је увек упућена живим и минулим члановима моје породице, најпосвећенијим инструкторима *вере, наде и љубави*.

(Изговорено на Свечаној седници Матице српске, 24. фебруара 2026. године)

НЕНАД ШАПОЊА

О ПРОСТОРИМА ПАЖЊЕ

Говор приликом уручења Змајеве награде

Добити Змајеву награду, ући је у српски песнички Пантеон, нарочито у години када Матица српска улази у свој трећи век, што је више него озбиљна похвала песнику.

Змајева награда открива не само књигу већ и укупно песничко поље аутора. Осветљава га у јавности, али и у времену тог песника. Нарочито када се осврнемо према низу добитника који су данас постали незаобилазна лектира нашег језика.

Нећу вас нимало слагати ако кажем да сам проходао простором који је српској деци омеђио чика Јова Змај. Беше то даровани ми простор неописиве среће. Можда је и то разлог да сам задржао у себи тај детињи простор у коме сам се увек могао огрејати љубављу, разумевањем, смислом. Змај у мени увелико светли и данас.

После Змаја ту светлост уносили су, а простор увећавали и Мика, и Десанка, и Десница, и Лаза, и Настасијевић, и Попа, и Милош, и Његош, и они бројни светски песници. Песнички простор из детиње душе постајао је временом за мене све шири.

Песник гради простор толико имагинаран да на крају морамо да поверујемо да је стваран. То је простор песме. То је простор који може да посећује душа. Сасвим насупрот онога свакодневног, онога у коме се спречавају, чак спутавају лутања душе, а то је оно што људи најчешће обичавају да чине.

А то сазнање нам дође много година после детињства. Као и чињеница да поезија не сме да избегава опасна места, јер иначе, ма колико лепорека била, она тада престаје поезијом да буде.

Ја ћу вам сада прочитати текст, написан за ову прилику, значи као захвалност, и Змају и Матици српској, односно њеном Жирију, који је високо вредновао моју поезију, као и мојој породици, а тиче се једног од простора у којем постојим као песник.

О просторима пажње

Знате и сами, или то барем претпостављате, наука није довољна да објасни ствари душе, а богами, нити просторе пажње. Није јој једноставно да докучи како су и пажња и присутност оне кључне мере нашег постојања. Цео живот прође у пажњи и присутности песника да би се понекада написала понека песма, да би накратко, и за другог, постао видљив, тај знак присуства.

А песник је лампа уз помоћ које његова душа скенира овај свет.

А поезија тражи отвореност. Не слику душе, већ потпуно огољавање бића до саме душе. Поезија је супстанцијална домовина наша, а у простору пажње осветлити се може и покрет душе. Зато је битно отворити свест за разумевање простора пажње. И када сте читалац поезије, и када сте песник.

Све оно што пажња песника обуче у речи, то треба и да оживи. Иначе, та пажња не би била истинска. Она мора натерати читаоца да покаже лепоту коју његово биће скрива. Баш ону за коју само слути да је има.

Можемо се упитати, куда наш живот одлази када се измигољи из текста? Како уопште изгледа свет када гледамо у себе дубљег од огледала, када уз помоћ срећне околности призване поезијом, надиђемо ту врсту димензионалности? Када надиђемо ону копију идентичну нама, ону која је само виртуелан привид без дубине. Без садржаја наше живе душе и без заноса наше пажње.

Како проширујемо простор, како он постаје наш, ментално, па и физички, а како га припитомљавамо за душу?

Све то јесу озбиљна питања која стоје пред песником, који се, попут и осталих бића људских, целоживотно навикава на смрт тела и слути узлет душе. Као људи углавном видимо само ово прво. И онда, гледајући све више свет око себе, све мање разговарамо са душом. Бавимо се заборављањем најбитнијег. Ни не упитамо се, где је простор у коме душа постаје жива, а у којем пушта?

А осим душе невидљиве, нашој свакодневној пажњи најчешће измиче и лепота, и то баш она невидљива, такође. Песници, на срећу, нису сасвим у овом свету свакодневице, они знају и препознају да лепоту чине различити слојеви. Неке препознају зато што их анамнестички већ познају одавно, а неке тек откривају. Материјално је тек градиво за могућу лепоту. Поезија се конституише као мрежа пажње у коју се хвата лептир душе.

Попут жене, песма у себи носи различите слојеве лепоте. Лако видљиве, и сасвим невидљиве. Пажњи слућене. Што их је више, заводљивост је извеснија, пажња читаоца продубљенија.

Пажња у песми, као и пажња кроз песму као наочари, окулар је за дубински свет. Различити нивои пажње граде различите слојеве нашег света. А уз помоћ њих можемо да видимо различите слојеве лепоте и слојеве бића.

Људи се ионако разликују по броју тих слојева које поседују. Неки су само онакви какви се крећу у видљивом свету, за неке је потребно неколико слојева пажње да би их разумели, за неке, оне неухватљиве, и неколико десетина. Ти су неухватљиви, често, чак и за себе. Замислите онда шта бива када наиђете на бисер и сусретнете се са лепотом која се крије иза стотину слојева.

Један од најбитнијих слојева нашег живота јесте онај у коме живимо у сусрету са прошлостју, како личном, тако и колективном. Једна од најблиставијих тачака тог сусретања јеста она усред видљивог дана који интензивно живи у нама без обзира на нашу свест о томе. Када га препознамо и осветлимо, то стање бива довољно велико и довољно битно да наша душа може да засија.

Ствари из невидљивог света могу се организовати по сасвим рационалним принципима, а могу и по оним ирационалним. Постоји и трећи начин, када се прате вибрације које продиру у видљиво, али су неразрешиве нашем уму. То су оне из простора душе, у којима логика постојања јесте другачија од оне логике из наших прича.

Коначно, мера препознавања, мера је и равнотеже, оне у којој се наше душе препознају чак и у материјалном свету, у просторима пажње, и то онда када лиминална, сублиминална и надлиминална и лепота и радост продиру из сва три смера, баш као из песме. Оне песме која може да постане равнотежна тачка наших живота.

(Изговорено на Свечаној седници Матице српске, 24. фебруара 2026. године)

КОМПАРАТИВНИ ПОЈМОВНИК ТРАДИЦИОНАЛНЕ И САВРЕМЕНЕ СРПСКЕ КУЛТУРЕ

Лидија Делић, *Глаг, а српска? Мали њојмовник – од фолклора до њрансхуманизма*, Академска књига, Нови Сад 2025

Глаг, а српска? Мали њојмовник – од фолклора до њрансхуманизма пета је монографија Лидије Делић, научне саветнице Института за књижевност и уметност у Београду. Објављена је 2025. године у издању новосадске Академске књиге. У њој су сабрана ауторкина вишегодишња истраживања која се природно надовезују на она из њене претходне публикације под насловом *Змија, а српска? Концејџуализација у усменом фолклору* из 2019, не само у тематском већ и у методолошком смислу. Поред разматрања културолошких феномена у фолклорној грађи, којима приступа с аспекта концептуалне метафоре, у својој најновијој књизи Лидија Делић помера фокус с традиционалне на савремену културу, проширивши корпус на ауторску књижевност и уметност, те масовне медије и дигитални фолклор. Она испитује шта се на језичком плану (односно на плану мишљења) дешава с појединим појмовима као што су, рецимо, *лаг, covid-19*, или *њрансхуманизам*, наведимо само неколико довољно репрезентативних одредница.

Теоријске поставке начелно се могу одредити као интердисциплинарне, имајући у виду чињеницу да се у монографији превасходно тумаче појмовне метафоре (утемељене у когнитивним наукама попут лингвистике, филозофије, психологије, антропологије), при чему се у различитим наративима откривају кретања категоријског поимања света. Поред тога, ауторка чини иновативно преусмерење истраживачке пажње ка трансхуманизму и постхуманизму – идеји о технолошком и сваком другом превазилажењу граница људских могућности, те страху да та идеја води у смеру аутодеструкције, укидања људских вредности, у крајњим консеквенцама и уништења човека као врсте – што је дало веома плодотворне и инспиративне резултате. Стога се *Глаг, а српска?* може сматрати капиталном студијом која на особен и модеран начин спаја фолкло-

ристику с другим дисциплинама усмеравајући је ка актуелним проблемима и концептима мишљења испољених у језику.

Књига има троделну структуру, при чему први и други део обухватају по пет појмова, а трећи њих седам. Отвара се уводном речју, где Лидија Делић укратко представља теоријско-методолошки оквир, тематско-мотивски план и корпус истраживања, а завршава изразима захвалности научницама с којима је писала поједине радове, то јест поглавља ове монографије, и(ли) које су оставиле неизбрисив траг на њен научни приступ, а реч је о Мирјани Детелић, Љиљани Пешикан Љуштановић и Данијели Лекић. Читаоце додатно може усмерити садржај, док списак извора и литературе на крају нуде додатни материјал онима који су заинтересовани за подробније упућивање у неке од доминантних тема. Публикацију затвара кратка белешка о ауторки.

Први сегмент започиње радом „Глад – по фолклору, новим медијима, Кевину Картеру и Себастијану Салгаду”, где се појмови гутања и глади најпре тумаче у контексту митског мишљења и фолклорне грађе, при чему је показано како једење симболише иницијацију, обнову, али и смрт. Ауторка истиче да се исхрана и глад у усменој књижевности имају буквално, дословно – на плану језика изражено је право искуство глади код народа. Колективно схватање ових појмова крајем XX века приказује се тумачењем фотографије Кевина Картера *Леџинар и девојчица*, осветљавањем њене рецепције код публике која је навикнута на свакодневно конзумирање ужаса путем масовних медија што се дешавају – негде другде, неком другом – а која, стога, не поседује непосредно искуство истинске глади (и рата), већ је *лагна* (читај *жељна*) *сензације*, што потврђују и бројне савремене појмовне метафоре у језику изграђене ширењем пренесеног значења дате лексеме.

Након тога следи „Од камена ником ни камена: Концептуализација камена у епском моделу света”, где се осветљава развијена семантика појма из наведеног наслова. С аспекта усмених епских песама његов симболички смисао утемељен је у митском мишљењу, традиционалној култури, обредно-обичајној пракси и реалном окружењу. Формулативни атрибут, стални епитет *камени*, носе разни делови материјалног света, а ауторка истиче оне карактеристике овог материјала које су утицале на његову богату симболику и метафорички потенцијал, попут хладноће, тежине, тврдоће, статичности, што битно одређују формирање низа епских формула. Релевантан увид јесте и то да камен у епици, између осталог, представља и градивни елемент од ког су начињена трансхумана бића.

Наредни текст носи наслов „Бик у систему фолклорног мишљења”, где је истакнуто како ова животиња постаје важна фигура у бројним митологијама широм света, при чему је најчешће снажно повезана с култом плодности. Из усмене епике Лидија Делић мармира коње Марка Краљевића

и Алије Ђерзелеза као оне што наликују на говече. Из обредне праксе Срба око божићних празника издваја повлашћену улогу вола (који некад може бити и положајник). Загонетке сведоче о соларном култу бика, експлицирана је његова веза с Громовником (Перуном) и Светим Савом, затим с небеским и земаљским водама којима господари. Такође, уме да предсказује (поготово катастрофе), што је аналогно и његовој моћи да изазове земљотрес (јер се, према предањима, Земља – равна плоча – држи на роговима бика, а затресе се при померању те животиње). Ово народно веровање ауторка поткрепљује и личним, савременим, породичним искуством. Таквим поступком (којих у књизи има још) научна истраживања приближавају се широј публици, којој би посебно могли бити интересантни увиди везани за колективне представе о свету у којем живимо данас.

Са наредном темом читаоци се могу упознати у текстовима „Лица смрти: концептуализација гроба и смрти у класичном фолклору и фолклору НОБ-а” и „Грбови као градови”. Фолклорну слику гроба Лидија Делић тумачи као визуелну формулу која активира везу живог света с мртвима преко дрвета и других типова биљака што из њега израстају, или наглашавају спој међу покојницима растављеним током живота. Такво дрво просторно кодира свет делећи га на *овај* и *онај*, при чему функционише као медијатор. Ауторка закључује да је реч о једној од најстабилнијих формулативних слика у целокупном фолклорном фонду. Посебан сегмент рада посвећује ужасима, суровости и мучењу у вези с појмом умирања, те пише о конструкту *леје* смрти у песмама о НОБ-у али и старим матрицама о тужењу над покојником које нису искорењене из ових песама. Веома је значајан њен увид да се смрт у фолклору и традиционалној култури поима као својеврсно измештање у простору, што се огледа у низу језичких метафора. Нешто слабији али на плану језика ипак испољен потенцијал овог појма јесте концептуализација времена (рецимо у предлошко-падежној конструкцији *до гроба*). Суштински, гроб се показује као место поистовећено с кућом, док ауторка низом примера из ритуалне праксе показује зашто је то тако. Аналогно томе, гробље се поима као град мртвих. Када је реч о граници између света живих и света умрлих с обзиром на хронотоп романа, посебно је интересантна њена анализа Сарамаговог романа *Смрт и њени хирови* и Водоласкиновог *Авијатичара*. Док ће фолклористи уживати у редовима где се остварује интеракција с истраживањима Мирјане Детелић, остали ће пронаћи занимљиве увиде у примерима из савремене књижевности и урбане традиције.

Након проучавања слика доминантно хтонских појмова, у другом сегменту монографије пажња је посвећена епифанијским тренуцима, односно проучавању људског страха од смрти и видова којима се на основу тога страха човеком манипулише. У првом раду овог дела, „Јагње

ђурђевско. Пригушена фантастика жртве”, најпре се разматра појам *фантастично* у односу на појам *реално* како би се читаоци увели у феномен чуда. Као пример наводи се трансформација детета у јагње, што се с једне стране може посматрати као фантастични елемент усмених епских песама, а с друге као чудо божје. Фолклорни пример пореди се с библијском причом о Авраму и Исаку, коју усмена традиција первертира, обрће. У оквиру епских формула с овом темом Лидија Делић издваја следеће: 1) трансформацију жене у птицу, 2) светачка чуда, 3) оживљавање мртваца, 4) рођење змијоликог детета, 5) посету паклу. Божјим присуством/одсуством бави се у контексту приповетке „Закон” Томаса Мана, те романа *Јеванђеље по Исусу Христју* Жозеа Сарамага, а завршава освртом на песму коју Коштана пева у Станковићевој драми и у којој се син првенац назива *јагњетом ђурђевским*, при чему једна, условно речено, фантастична епизода, или чудо божје, постаје језичка метафора лишена фантастике. Тиме ауторка поентира сопствену ревитализацију појма *фантастичке* и отвара битна питања за будућа истраживања датог феномена.

Наредни текст, „Предање о чудесном излечењу – тридесет година касније”, Лидија Делић је написала у коауторству с Љиљаном Пешикан Љуштановић. Истраживање је обављено на корпусу ревијалне и дневне штампе, те рекламних текстова на интернету, друштвеним мрежама, у таблоидима, где се анализирају предања о чудесном излечењу. Долази се до закључка да се у такве наративе верује зато што они активирају страх од пролазности и болести, те да се непроверени, незванични и непоуздани препарати купују, а људи, тј. конзументи, успешно обмањују, верујући да се све може поседовати ако се плати одређена цена. На сличном трагу писан је и рад „Осмишљавање смрти и страх од смрти илити Covid, смрт и баба”, где ауторка најпре износи разлоге за смрт у фолклорној грађи који се свode на казну за почињени грех. У медијским наративима, вестима, изјавама одговорних лица као разлози за подложност болести Covid-19 и смрт узроковану њоме наводе се старост и придружене болести, при чему ауторка јасно указује на видове управљања масом кроз језик. Посебан научни допринос јесте разоткривање поступака којима се кроз усмену и писану реч делује на најширу публику путем изазивања панике и страха, при чему се контрола успоставља селективним коришћењем статистичких података.

Следи текст „Когнитивни киборзи илити – је ли писменост штетна?”, о односу факата и фикције, историјског и митског, стварног и измишљеног слоја у усменом фолклору, те утицају технолошких револуција какве су писмо и интернет на памћење. С тим у вези ауторка промишља о новим и будућим технологијама бавећи се питањем истине и историчности, затим причом и меморијом, најзад и њиховом улогом у досезању апсолутне истине путем документовања читавог живота, чиме се успоставља трансхуманистичка верзија човека као когнитивног киборга с уграђеним

уређајем који веродостојно бележи све његово искуство, чинећи га при том претраживим и лако доступним. Читаоцу је остављено да додатно промисли о питању сврсисходности овакве врсте *свезнања*, као и да се запита има ли смисла тежити ка томе да заборав било које појединости буде немогућ.

Друго поглавље затвара се радом „Чудо на продају: Феномен чуда у новим медијима”, који је Лидија Делић писала у коауторству с Данијелом Лекић. Њиме се поентира анализа савремене слике о чудесном излечењу или инстант решењу за животне недаће за којима људи посежу верујући лажима пласираним у новинским чланцима и на интернету. Као главни проблеми садашњице показују се жеља за дуговечношћу, здрављем, младошћу, виткошћу, познавањем страних језика и слично, а од њиховог досезања читаоца дели само један клик, наравно – уз одговарајућу уплату. Ауторке разоткривају језичке механизме помоћу којих се у овом типу дискурса врши обмана, иступајући тиме с терена фолклористике у широки домен студија културе.

Најзад, треће поглавље монографије *Глаг, а српска?* појашњава појмове: ђаво, баба, идеологем, метеорологија, невреме, пророчанство и трансхуманизам, а отвара се текстом „Symphaty for the Devil: фолклорни ђаволак и романи Мирјане Новаковић и Добрила Ненадића”, где је фигура ђавола најпре тумачена у низу књижевних класика, уз песму бенда Ролингстонс по којој је рад и добио наслов, затим је оцртана фолклорна слика ђавола, како би ауторка дала одговор на питање шта је ново у портретисању ђавола у романима *Сирах и његов слуга* Мирјане Новаковић и *Дорошеј* Добрила Ненадића и тиме додатно допринела проучавању савремене српске прозне књижевности с аспекта традиционалне (а овде и савремене) културе.

Текст „Виц о баби: (Под)смех као идеолошка и стратешка тактика” Лидија Делић је писала заједно с Љиљаном Пешикан Љуштановић. Њих две разматрају појам бабе у светлу усменог фолклора с посебним акцентом на њен статус у традиционалној култури, при чему се компаративном анализом осветљавају видови колективног поимања старости женске популације. До занимљивих увида долази се увођењем корпуса вицева, при чему је проучавање хуморних и еротских елемената посебно важно.

Следи „Косовка девојка – од индоевропског наслеђа до ’измишљања традиције’”. Ауторка се овде бави конструкцијом косовског мита – слике о Косовки девојци, опредељењу за царство небеско – при чему компарира фолклорни наратив и уметничка дела великих сликара који одређене сцене из усмених епских песама имагинирају и портретишу на себи својствен начин, у складу с идеологијом времена када су стварали. У раду је показано како актуелни идеологем преосмишљава усмену традицију и тиме обликује данас широко распрострањену али ипак неаутентичну верзију косовског мита.

Текстови „Временска прогноза: Од ’пошљедњих времена’ до апокалипсе данас” и „(Не)време као казна: Прилози фолклорној метеопоезици” баве се предвиђањима и узроцима временских услова, те њиховом репрезентацијом у усменом фолклору и мас-медијима. У традиционалној култури временске непогоде тумачене су као казна за људска сагрешења. Лидија Делић наводи и касније доказује тврдњу: „Савремено друштво баштинило је од традиционалних заједница и опседнутост питањима времена и – на особен начин – наративе о смаку света” (215). С тог становишта проматра рубрике посвећене временској прогнози која се данас доноси с неоправдано драматичним насловима како би се активирао људски страх од временских непогода и еколошке катастрофе. Ауторка још једном указује на чињеницу да се путем оваквих наратива маса застрашује, осветљавајући притом језичке конструкције којима се истина изневерава.

Обиман рад под насловом „Говор о будућности – између маште, науке и манипулације” хвата се укоштац с низом пророчанстава, обухватајући корпус усменог фолклора. Истиче чињеницу да се епика креира у тренутку када су сви догађаји који се опевају, па и они који – према стварности песме – тек треба да се десе, фактички већ завршени. Сутрашњица о којој говоре стихови певачу и његовој публици је позната, што директно потврђује свако предсказивање, јер је оно посведочено збиљом. Врло брзо ауторка прелази на савремена предвиђања која се шире интернетом, истичући да је „[c]ајбер простор (енг. cyberspace) преузео [је] улогу светог простора” (250). Посебан акценат стављен је на постхуманистичке и трансхуманистичке визије будућности, при чему се издвајају апокалиптичне и утопистичке варијанте.

Књигу затвара текст „Усмени фолклор – имагинарна трансхуманост”, где ауторка приступа фолклорној грађи спрам идеја о надљудским бићима и постчовеку. У поменутом корпусу проналази поступке сличне клонирању, генетском инжењерингу, бекаповању, телепортовању, интегрисању у природу, затим указује на створове налик киборзима, те на протезе (артефакте који демонским бићима дају повишене моћи), а издваја и мотив спољашње душе, што пореди с brain/mind uploading-ом. Нови наративи у вези са досезањем вечности на апсурдан и бизаран начин воде ка поништењу људскости. Истицање аналогија између фолклорне и актуелне концептуализације света јесте највећи научни допринос не само овог рада већ и целокупне монографије.

Глад, а срџска? Лидије Делић нуди прецизне одговоре на она питања која, због своје универзалности, спајају древног и савременог човека, а нека од њих оставља отвореним за даља разматрања. Својим мултидисциплинарним приступом, разноликом грађом и предметом истраживања који (у најширем смислу) подразумева – концепте људског мишљења испољене у језику – ова књига завређује пажњу фолклориста, потом свих

научника с поља хуманистике, затим и оних који припадају другим (поготово друштвеним) дисциплинама, а такође представља обавезан корективни фактор техничко-технолошким, природно-математичким, медицинским и биотехнолошким наукама посвећеним хуманом унапређењу. Левитирајући између прошлости, садашњости и будућности, ова публикација превазилази тренутак у ком је објављена, чиме обезбеђује себи неприкосновени значај и трајање дуже од пролазног века појединца. Поврх свега, она може бити путоказ било ком човеку који се унутар или изван сцијентистичких кругова занима за спознају система у чијим оквирима промишљамо о сопству и свему ономе што нас окружује.

Др *Најџаца С. ДРАКУЛИЋ КОЗИЋ*
Институт за књижевност и уметност, Београд
natdrakulic@gmail.com

СРПСКО СТАНОВИШТЕ ИЛИ ПРУЖАЊЕ ОТПОРА ТРАЖЕНОМ НЕЗНАЊУ

Ненад Николић, *Границе српске књижевности – и групе српско-хрватско-југословенске књижевне и језичке теме*, Catena Mundi, Београд 2025

Током 2025. године српска наука о књижевности задобила је две важне и обухватне публикације Ненада Николића, редовног професора Филолошког факултета Универзитета у Београду. Објављивањем монографске студије посвећене једном од великана нашег романтизма, Ђури Јакшићу,¹ аутор остаје на трагу оне истраживачке линије која подразумева његова ранија проучавања корпуса Милована Видаковића и Бранка Радичевића, али и засебне студије засноване на аналитичком приступу класицима српске књижевности. С друге стране, публикација индикативног наслова *Границе српске књижевности – и групе српско-хрватско-југословенске књижевне и језичке теме* може се посматрати као продужетак бављења суштинским, идентитетским питањима српске књижевности, историјским аспектима њеног стасавања и научног утемељења, те сложеном дијахроничком перспективом која се потпуније избиструје из савремене тачке гледишта, водећи истинској синтези. Стога, истраживачки и интерпретативни рад Ненада Николића показује се као двосмеран и двоструко плодан, са далекосежним доприносима науци о књижевности и српској култури уопште.

Границе српске књижевности јасно се надовезују на изузетно запажену књигу *Идентитетски српске књижевности – и прича о књижевности*

¹ Ненад Николић, *Песник еџистенције Ђура Јакшић*, Српска књижевна задруга, Београд 2025.

историјској идеји (2019), не само у погледу настојања ка постављању и одржању српске књижевности на чврстим, утемељеним и објективним основама него и преузимањем и проширењем појединих делова раније књиге и њиховим укључивањем у основе потоње. Разлози за овакав одабир вишеструко су оправдани идејним оквиром публикације, али и друштвенополитичким аспектима који су условили њено обликовање и полемички карактер. Структура књиге подразумева уводно поглавље „О књизи”, те разматрања „Нације и њихове књижевности у доба неолибералног глобализма и реактивног национализма”, потом поглавље које кореспондира са *Идентитетом српске књижевности* и излаже начелне идеје Стојана Новаковића, Јована Скерлића и Павла Поповића – „Југословенска књижевност: од пансрпства до самопорицања”, чему природно следи „Интегрална српска књижевност и њене границе у књижевној историографији Јована Деретића”. У књигу је укључена и полемика аутора са публикацијом *Језик и национализам* (2010) Сњежане Кордић, да бисмо сецирањем намера и резултата пројекта који је из ње потекао дошли до централног проблема данашњице. Поглавље „Границе српске књижевности” представља ранију студију Ненада Николића, предочену као пленарно излагање на Четвртој интеркатедарској србистичкој конференцији у Тршићу 2023. године, на којој је донета и Декларација о границама српске књижевности. Прилози који су укључени у структуру књиге подразумевају поменуту Декларацију, два саопштења хрватских институција које покушавају да је оспоре, чему следи ауторов „Одговор на оспоравања” и разматрања „На крају”. Оквирним прегледом поглавља која чине књигу јасно је да Ненад Николић не бежи од тешких питања и мање пријатних одговора, у настојању да објективно сагледа историјски развој граница српске књижевности од половине деветнаестог века до актуелног тренутка, што је у уској спрези са питањем њеног идентитета. Штавише, аутор даје на увид реакције на Декларацију која дели наслов са књигом, чиме не узмиче од сучељавања мишљења, него потпуније исказује потребу за публикацијом овакве концепције. Другим речима, уколико се на успостављање граница српске књижевности реагује снисходљивим или агресивним тоном, те занемаривањем историјских токова њеног развоја и резултата савремених филозофских и књижевних теорија, неопходно је уобличавање свих кључних елемената датог проблема у опсежну студију која би најзад, недвосмислено и бритко, проговорила српским становиштем. Ненад Николић прецизно одређује шта такво становиште не сме да буде: ресантиманско, реактивно, нити самопорицајуће (335), али и какво мора бити: позитивно успостављено на основама изворних и трајних особина, засновано на препознатљивим вредностима које би обезбедиле трајање нације (336).

Наравно, таквом становишту нужно мора претходити тестирање и премеравање граница, у синхронијском и дијахронијском контексту,

што се обезбеђује континуираним научним радом и маркирањем друштвеностворних и естетских вредности које се обликују унутар српске специфично контактне културе (201). Поднаслов Николићеве књиге упућује на основне одреднице спрам којих се мора успоставити граница, те ознака *друће српско-хрватско-југословенске књижевне и језичке теме* подразумева историјске, друштвене и политичке контексте који су у већој или мањој мери утицали на виђење српске књижевности какво имамо данас. Посебну пажњу треба обратити на нужност укључивања *језичких тема* као карактеристичног проблема приликом одређења граница, што се показало као питање са нарочито несрећним решењима у минулим вековима, али и у скорашњим покушајима десимболизације имена језика у регионалном контексту (280). Крајње су интересантни сви покушаји прећуткивања, инсистирања на заједништву и негирању важности прецизног дефинисања управо оних питања и оног имена „за које сви заправо знају које је и баш зато тврде да име уопште није важно” (283). Са наведеним чиниоцима у виду, потребно је „посветити се себи” (329) и посматрати границе српске књижевности као посебно херменeutичко питање (287).

Ненад Николић проблематизује путању обликовања идентитета српске књижевности, од пансрпског самопрецењивања Стојана Новаковића, преко сужавања српског становишта зарад интегрализма од стране Јована Скерлића, све до југословенства Павла Поповића, које носи самопорицање. Увидом у ставове писача историја српске књижевности и акрибичним указивањем на промене у њиховим визурама истиче се један суштински исти проблем – сви они „су превише веровали у будућност, па су пред оним што се испред њих у садашњости појавило опсесивно затварали очи” (136). Темељна анализа историјских токова показује сву горчину понављања праксе „траженог незнања” и „траженог замагљивања граница”, али и упорног непрепознавања политичких намера сучељених страна. Одбацивањем доказаних, постојећих традиција, те прећуткивањем и кривотворењем сопствених извора да би се задовољила актуелна друштвена ситуација, наносила се трајнија штета идентитетским оквирима српске књижевности. Штавише, потреба за сталним доказивањем проверљивих података о менама историјске идеје српске књижевности утолико је очигледнија појавом ове књиге и херменeutичком традицијом на коју се она ослања, од Слободана Јовановића, преко Јована Деретића, до Мила Ломпара, као сталним покушајима (само)освећивања.

Када се таква перцепција историје доведе у везу са актуелним тренутком, нужно се поставља питање перспективе српског народа и његове књижевности у датом политичком контексту. Свестан могућности приписивања идеолошке обојености сваком друштвеном и културном ангажману, Ненад Николић подвлачи разлику између „*две врсте холи-*

ишчностйи: као неуклоњивог аспекта контекстуалне одређености сваке човекове делатности и као руководећег начела којем се све подређује” (33). Са тим на уму, поглавље посвећено могућностима и оквирима националних књижевности вишеструко је значајно за разумевање читаве књиге, будући да прецизно дефинише и позиционира сучељене „савремене изопачености либерализма и национализма” (13), од којих ниједна опција не може представљати адекватно одређење за чврсто идентитетско одређење. Такав став је недвосмислен: „Ова књига супротставља се како родољубачкој злоупотреби националног идентитета – која га окамењује како би тај камен могла користити као оружје – тако и самопоричању са становишта неолибералног глобализма, начелно непријатељског према нацијама” (15). Позивањем на Кантово схватање просвећености, односно повратком на хуманистичке вредности и спознајне могућности књижевности, истиче се премоћ „*херменеутике* као општег односа према свету и *либералној национализму* као политике која националним идентитетом даје смисао демократској држави” (58), чиме се постиже оквир у ком би постојале различите могућности, насупрот празним изборима.

Где би у описаној констелацији било место српске књижевности? Ненад Николић сматра да приче које су важиле за „највеће истине једнога времена” (31) не треба одбацити у целости, него посматрати сулстанцијалистичким начином мишљења, ради уочавања оних њихових сегмената који могу бити значајни за савременог човека и нацију којој припада. Идеје континуитета и трајања приче самеравају се са животом књижевности и омогућавају симболичко утемељење заједнице. Целина српске књижевности успоставља се „интерпретацијом документованог ентитетског, народног, црквеног, културног, уметничког и књижевног наслеђа, чија променљивост не угрожава него подржава осећање трајања”, чиме се књижевност спаја са вредностима и симболиком посредованом језиком, тако да се „из сложених граница културе одређује припадност језика”, најпре као инструмента културе (301–302). Уверљивим показивањем да је преиспитивање у темељу сваког идентитета, Ненад Николић непрестано у виду има српску књижевност као један од суштинских аспеката постојања националне заједнице, устројене тако да траје кроз „промишљено мењање као одговор на изазове времена које прилагођавањем чува вредности” (64). Флуидност идентитета као специфичне категорије преноси се и на његове границе, чиме се једино може обезбедити трајање и одржање сулстанције.

* * *

Конципирање српског становишта о идентитету и границама књижевности, како смо имали прилику да видимо, није могуће успоставити без бурних реакција, релативизације, тривијализације или приписаног шовинизма, тако да се ни „не може очекивати да ће расправа о њима

икада бити закључена” (331). Књига Ненада Николића *Границе српске књижевности – и друге српско-хрватско-југословенске књижевне и језичке теме* означила је све опасности којих се морамо пазити као култура која, нажалост, има тенденцију да заборавља искуства и околности у којима је пропатила. На срећу, реч је о аутентичној култури изузетне интегративне снаге, препознатљивих и трајних вредности, чврстог историјског утемељења, а најзад и јасне свести о својим средишњим и рубним чиниоцима које ваља неговати, да не бисмо постали интерпретативно немоћни. Тако успостављено српско становиште симболички се противи траженом незнању, док целина корпуса српске књижевности, а нарочито њена капитална дела, зраче бистрим и самосвесним ставом.

Мср Ленка С. НАСТАСИЋ
Истраживач приправник
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
lenka.nastasic@ff.uns.ac.rs

БРВНО КАО ПЕСНИЧКА ПРЕВОДНИЦА ИЗ ЈЕДНОГ У ДРУГИ СВЕТ

Момир Р. Вучинић, *Ђавоље брвно*, Чигоја штампа, Београд 2025

Иако смо у исто време студирали на Филолошком факултету и на истој студијској групи и виђали се на заједничким предавањима, Момира се ипак не сећам из тог периода. Да ли због мог заборава или чињенице да нас је на групама било у много већем броју него што је данас студентата, Момир ми је постао познатији и ближи у новије време, када сам почео да читам његове књиге, поготово песничке. Мада се сада срећемо и разговарамо у истом граду у коме живимо преко пола века, њега као да не разазнајем да је заиста овде, већ га мимо свега замишљам у завичају какав је дочарао у својој поезији. Дубоко осећам колико је песник доживљај свог детињства и одрастања раскошно преточио у већину својих песама збирке *Ђавоље брвно*. Најснажније слике и мотиви проткани су љубављу према мајци, оцу и природи која уз сву ширину као да се налази у простору омеђеном стихом „тамо иза предела укопаних у небо”. Између песниковог неба и тла са којег је поникао не постоји међа какву нуде географски појмови. Као метафора обгрљеног простора који је понео у сећањима и који даље проноси, иако измештен из њега, означен је непомеривим топонимом Свевиђе. Настала у народном осећању за суштину коју поседује свака домаћа реч, овај назив у Момировој поезији значи безмерно много. Он се Свевиђу непрестано враћа, на њему опстаје,

са њега дотиче земаљске и небеске даљине, а понајвише милину детињства и свеопштег постојања. Свевиђе као искована реч сама по себи јесте песма над песмама Момировог краја, која његовој души даје крила. На Свевиђу као да је застало и настанило се божанско свевидеће око, где борави занавек и напаја свако диханије које докучи његове висине. Зар је песник могао да одоли а да Свевиђу не посвети песму која као ламент поручује да се са тог места „види будући свет / онај што ће се родити / само се човек / са њега нигде не види”. Остаје запитаност да ли је овде реч о човеку који са таквих висина није видљив јер је сићушан у свом постојању, или непостојећи у садашњем веку где тамо више нема народа. Сагледавањем и других Момирових стихова у којима он пребива по завичајној прошлости и садашњости биће да је ово друго ближе животности него могућа песникова фикција, која понекад може да заведе у лавиринте несазнаја. Спознаја о скоро потпуном нестанку житеља бројних села у песниковом крају провејава у појединим стиховима и надвија се болним осећањем туге и празнине. Тако је Степско поље означено као „пусто”, а и песничко село је „пусто”. У песми „Узалуд” насликана је дубока самоћа опустелог села у коме су остали само један човек и његов хроми пас да „заједно самују” и да страхују да неко од њих не умре и не остави оног другог да буде сасвим сам. Стога је превелика песничкова патња због наглог нестајања људи који се догодио попут пошаста. Његова душа је до те мере рањена да је на крају песме „Где сам” затражио помоћ од негдашњег путујућег калајџије, то јест котлокрпа, који је крпιο калајем кухињско посуђе као што су метални тањира, шерпе, лонци, корита: „А ја по сву ноћ / тражим котлотрпа / да ми душу закрпи”.

Као да је песник соколовим оком свагда осматрао са Свевиђа сву широту докле му поглед допире и уловљене крајолике смештао у ризнице медоточних речи. Његов речник је изграђен, зналачки прочишћен и прошаран већ заборављеним речима. У појединим песмама назире се посебан слој речи којима је дочаран доскорашњи живот испуњен пуноћом каква се данас чини као да допире из давнашњих казивања сличних бајкама. Момир је у песми „Тражим реч” „беседио бајке снолике”, а потврдио је постојано да их беседи и током целе збирке. Неизоставно је да сваки песник непрестано тражи неку своју реч и да притом и не зна која је та права. Таква реч лебди изнад свих других речи и својом неухватљивошћу и неслућеном разиграошћу, препуном жељених и неочекиваних значења, покреће песника ка новим трагањима. Изналажење своје речи траје непрестано, како је Момир истакао у свом случају: „Цео век покушавам / али никако да је нађем / и баш ту реч / откачим са усана / као зрелу јабуку са гране”. Код песника постоји нада, али и стрепња да ли ће изнаћи тражену реч. Ову свеprisутну неизвесност он је изрекао на крају наведене песме: „Слутим да ћу је пронаћи / тек кад се расаним”. Ја сумњам да ће се Момир расанити јер он непрестано сања, трагајући

у сновиђењима не само за једном речи већ за сваком која је песнику и срећа и терет у свеколиком понирању и узлетању ка тајнама свог језика како би допро до његових најтананијих сазвежђа.

Момир је у детињству учествовао у разноврсном сеоском животу и памтио све његове чари и лепоте. Ненаметљиво је умео да у своје песме уведе дашак тих времена. Речима „мотовило”, „куђеља”, „преслица”, „вериге”, „лампа гашњача” предочио је најближе окружење кућног простора у коме је одрастао. Додатну слику породичне топлине уливају „вериге” које висе изнад огњишта и катао „варенике” која „мирише на кукурек и аптовину”. Посебно место припада баки, вероватно песниковој, која „тарка букову ватру на огњишту”, или „запреће ватру”. Да се за песника не запреће само ватра, већ је и „реч у пепелу запретана”, разазнаје се мука у досезању изневерених и загубљених речи. Саме по себи, постоје речи у Момировој поезији које могу да привуку вишеструку пажњу. Ипак, њихови спојеви који доприносе грађењу нових и поетски необичних слика додатно призивају да се запутимо ка магији коју је песник настојао да досегне и оствари. Његов „тавник самоће” одвео ме је ка једном сусрету са почившим архитектом Пеђом Ристићем, који ми, када смо се срели пре двадесетак година на Студентском тргу, није упутио уобичајени поздрав, већ ме је одмах питао: „Знаш ли како су Срби звали тунел?” Пошто нисам знао да му одговорим, он је испричао како када су француски инжењери градили тунел код Рипња, окупили су се сељаци и видевши ту ископану рупу само су рекли: „Тавник”, а Француз је узвратио: „Тунел”, и отада се прихватила та страна реч, а своја занемарила. Пеђа је рекао да је ипак чуо ту реч на отварању Саборног храма Христовог Васкрсења који је пројектовао у Подгорици. Када је народ кренуо у обилазак цркве и да се пење степеницама кроз кружни ходник, тада је једна старија жена рекла: „Ово је тавник.” Он је био озарен и насмејан када ми је то испричао.

Момир је достигао своја озарења у поезији када је змогао да изнађе низове сплетених речи као што су: „реке бродовите”, ослушкивање „глувине”, „облаци муњобије”, облак који плови „окопловима” завичаја, „разуларени ветар”, ветар који „птицу мотуља”, „грличасте ласте”, мачак који „мрклину ноћи преде”, „бездушне врлети”, „изнемогле даљине”, време које „прокишњава”, песме које се чују „у расануће”, „са врхова прстију / разлиставају се шуме”, „преклано мирисно цвеће”, „смешак обешен о чађаве вериге”, „празно небо се њише”, „постеља као медовина”, „огризак од пуног месеца”, „увојак момачких песама”, „сломоврат Самограда” и низ других.

Збирка *Ђавоље брвно* носи сликовит и садржајан наслов. Појам „брвно” углавном нас значењски води ка басни о два тврдоглава јарца који су се срели на дрвеном премошћавању изнад воде. Момирово „брвно” очигледно постоји као топоним, јер се преко њега прелази на Ђавољим

лазима. Саопштено нам је да је оно постављено „између две стене / усправне и намргођене” и да је саграђено од боровог дрвета. По казивању његовог јунака Радоша Караколца, у сан му се уселило ђавоље брвно које је изгледало свечано и лишено опасности, „посуто месечином као златом”. Назив брвна срећемо са митским обележјима проистеклим из народне маште којом је прелазак изнад провалије означено страшно место на коме се треба с опрезом и страхом кретати и савладати додатне невоље које изненада може да изазове сам ђаво. Слика таквог брвна неодољиво подсећа на најнижу пречагу *Лествице* Јована Лествичника испод које из ада искачу ђаволи не би ли дохватили подвижнике који узорним животом настоје да се крећу навише ка достизању врлина. Таква сцена скоро обавезно се слика с леве стране на улазу у цркву и у самеравању са апокрифним виђењима оног света изазива исконски страх и опомену да се изабере прави пут. У песми „Ђавоље брвно” срећемо сцену која је својом ликовношћу налик на призоре из апокрифа *Павлово виђење* или *Ход Бојородице по мукама*: „У последњи тренутак / јавише се испод брвна / они што су ме обесили / мекетави и заједљиви / кажу ми кроз смех / нека те тако / нека те / нека”. Песник је допро и до доњег света у који као да је вољно пошао бежећи од других мука и чак веселећи се уз ђавоље свирце: „Бежећи од Танталових мука / повешћу и ђавоље свирце / да ми даноноћно / са истим жаром / као и пре / гуде непознате арије / по овим доњим световима”. Наш песник као да је и сам прелазео преко „ђавољих греда”, које су му се изгледа налазиле на више места на његовом животном путу. Он нас у то на свој начин уверава: „Дуго сам путовао / преко изнемоглих даљина / кроз тмине и преко ђавољих греда”. Да су „ђавоље греде” битна метафора за Момира показао је то у песми „Спаљена писма”: „Да ли се ишта / ватри отргло / или је све отишло / у ђавоље греде”. Један од јунака ове збирке под именом Милан Шајов Медо певао је „и дан и ноћ” песму у којој се помиње ђавоље брвно: „Љубио сам Белку црну / на ђавољем оном брвну”. Његова судбина окончана је тако што му је „дош’о ђаво по своје”.

Мотив ђавола среће се на више места у овој збирци. Опустели завичај у коме „више никог нема”, постоји „само очева сенка / претоварена бременима сећања / тужна и пресавијена у ходу / напуштена од овога света / тумара по бездушним врлетима”. Песник се као у магновењу осврће на снове у којима „још увек сања нестварне пределе”, погодне једино да се у њима „ђаволи жене”. У неким стиховима других песама мотив ђавола добио је различита значења. Тако „на узглављу седи ђаво”, „за трпезом седе ђаволи и звери”. Када се песник обрео на дну мора у песми „Путовање”, учинило му се као да га „ђаволи гурнуше”. Глас који одјекује „у празнину” у истој песми бива „као ђавољи смех”. Овако чест мотив ђавола нашао је одговарајуће место у збирци и њеном називу даривао још већу потпору. Чини нам се да *Ђавоље брвно* можемо да видимо

као настојање да се на песнички начин искажу два света која су обележила Момиров живот. Један је остао у давнини и у сновима, а други у тумарању по путевима честих недостижа и безнађа. Нису ли стихови из песме „Отворена врата” оличење песникове распетости: „У свету пуном празнине и бола / још увек сањам нестварне пределе”? Врата родне куће остала су непролазни мотив враћања завичају: „Пред тим прагом / давно сам питао себе / зашто врата нису ближа”. Снагом својих осећања и надахнутошћу да их искаже својственом поетиком Момир Вучинић је успео да у овој збирци предочи дубоке немире, чежње и наде саве љубав према животу, макар он остао у раскошју сећања с оне стране ђавољег брвна.

Др Томислав Ж. ЈОВАНОВИЋ
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
tomjovanl@gmail.com

ПОД НЕБОМ, КАО И ПОД ЗЕМЉОМ

Бојан Васић, *Кройко*, Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, Краљево 2025

Бојан Марковић, *Пећина, изнујџра*, Контраст издаваштво, Београд 2025

Много је речи о томе да је дух нашег времена везан за визуелно и видљиво, да је око повлашћено науштрб свих других чула, и да се у том смислу човек данашњице десензитизовао на симулакрумски ток значењских садржина које се међусобно не преовлађују у један формализовани тоталитет, већ се пружају чулима као апстрактно обиље и мноштво, тако да хераклитовска река може, уосталом, и бити иста два пута, јер ми не бисмо опазили разлику. На знаковите и интригантне начине песништво Бојана Васића и Бојана Марковића повезује један суштински контемплативно-спекулативни карактер. У „Есеју о појму читања” Симона Вејл говори о неразмрсивим контрадикцијама између субјекта, мислећег, и објекта, Другог и мишљеног: „У сваком тренутку наших живота, привучени смо споља, такорећи, значењима која ишчитавамо у појавностима.” Зато се, према филозофињи, може расправљати бесконачно о стварности спољног света, „јер оно што називамо светом су значења која читамо; она нису стварна. Али нас обузимају као да су спољашња, и то је стварно”. Посреди јесте један вид агностичког, скептичног мистицизма, али, будући да се може слична линија размишљања запазити и у поетици најновијих песничких збирки наших значајних песника, Бојана Марковића и Бојана Васића, наиме, *Пећина, изнујџра* и *Кройко* – треба ту појаву и испитати.

Централни појам филозофије Симоне Вејл јесте пажња, а у непомућеном, највишем облику пажња је једнака молитви при којој је удео телесног одстрањен. Могло би се запитати на који начин је њена мисао релевантна човеку данас. Суочени смо са једним парадоксом подељености између два пола, преплављености апарата пажње и атрофије пажње – све се тиче човека, чак у свему привидно саучествује, а ипак се не односи ни према чему, не могући да објективизира свест у нешто што би било разговетно и супстанцијално. Постоји пажња, дакле, која исцрпљује, и пажња која надахњује; која нас од света одваја, и која нас удружује с њим. Пажња схваћена као усредсређеност јесте тиме чак ослобађајући чин, представљајући пристрасност, селективност, у односу на повлашћен моменат наше стварности. Мистицизам, ако би се тако могао назвати, који сачињава језгро светоназора у збиркама *Кројко* и *Пећина, изнујира*, састоји се из хеуристичке потраге за логосом. Милица Ђуковић, у студиозном поговору Марковићевој збирци, трасирајући развојни пут поетике овог песника, закључује како он постепено креира простор за метафизичку усмереност поетске речи. Реч је о удаљавању од света на метафоричком и симболичком плану, како би му се могло на суштински начин поново приступити.

Ако бисмо подразумевали извесни степен уметничке компетенције која би се читовала као разрађена способност да се песничка збирка конституише на одређеним структуралним принципима који би сачињавали тематско-мотивски скелет збирке њиховим креативним трансформисањем и варирањем, приметимо да се збирка *Пећина, изнујира* темељи на довођењу овог принципа до једног екстрема. Интерпретирање песничке збирке, нарочито приликом првог сусрета са њом, често представља когнитивно усхићујуће искуство управо услед откривалачког аспекта: ефектна поента одређене песме која заокружује семантички лук збирке, или лајтмотив који се појављује у новом светлу, на врло јасан начин пружају задовољство у читању. Хронотоп пећине функционише као једна врста коморе чуда, где се садржи свеколика стварност, али тек на нивоу знаковности; Марковићева алегореза је, у надреалистичком кључу, готово халуцинаторног карактера: „Та кост / није од мене, она је *ја*, па ме подсећа // да је ова пећинска дворана гостионица”. Валтер Бенјамин афористички тврди да ренесанса истражује свет, док барок истражује библиотеке, а барокно мишљење јавља се у форми књиге. Пансемиотизам једног барокног схватања културе – у ком су све ствари читљиви знаци, али само знаци – кореспондира у доброј мери и са актуелним постмодерним друштвеним стањем, где се високо и ниско као бинарна опозиција неутралишу. Рефлекси тог проблема присутни су у Марковићевој поезији, која често на провокативан начин комбинује не нужно једино опозитне, већ уопште стилски дисхармоничне језичке регистре у истим синтаксичким јединицама („Гангрена у корењу помера опосум жалости

/ Чангрља танушним милостивим ручицама”), и могуће је да сензибилитет који у себе апсорбује и максималистички и минималистички израз (екстремни пример је ненасловљена песма која гласи: „Стало је”) представља најважнију црту која би раздвајала Марковићев поетички систем од Васићевог. Ако „[с] ових се врхова сливају / речи од живе воде јутарњој / магли право у длан” (23), онда се у Васићевој збирци оне сливају, губе границе и обресе, као на призору постимпресиониста: „Тако о себи прича празнина. По / њој се пале сеоске ватре, вијугају / пијанци преко угаженог снега”. Стих има уједначен ритам невезаног (не и слободног) типа, који такође сугерише равномерно и закономерно претапање бића у материју и обрнуто.

Колектив окупљен око едиције *Caché*, ком је припадао Бојан Васић, са веома проминентном наклоношћу за авангардистички израз, проналази саговорника у Бојану Марковићу, нарочито ако бисмо успоставили једну хипотетичку повезницу између хронотопа пећине и зачудне *Црвене њланетије* Горана Коруновића. Као што је у асоцијативном залеђу мотива пећине свакако и сама Платонова пећина, тако би се исхитрено и Црвена планета могла довести у везу с планетом Марс, што не би била погрешна интерпретативна путања, али је приметно да су обојица ових аутора унапред рачунали са одговарајућим културним/језичким клишеом на који би се читалац позвао. Ако се у Црвеној планети види само Марс, другим речима, онда то у најбољем случају може послужити као просторни оријентир у дезоријентишућем пространству космоса. Поред положаја савременог човека, простор представља и хабитус који песник настањује, а који се, унеколико у духу Васка Попе, тежи што економичније искористити разгранавњем асоцијација. Васићева песма „Липа ужаса” посвећена је „Звездознанцу”, у том контексту, а у њеном подтексту се може препознати и тон Попиних „Игара”, а на исти начин мотив пећине, као зачудан уски простор који је, поетском инвенцијом, шири но што се чинило, представља далеки одјек циклуса „Мала кутија”. Лудизам који почива на експериментишућем преуређивању односа између језика и стварности или бића, присутан у збирци Бојана Марковића („Висим као кристални лустер у дворани у / којој плав одсејај дају хладне каде”), налази се на дијахронијској линији од предметних трансформација код раног Васка Попе до Коруновићевог апсурдног хумора у помехутој збирци.

Узимајући још једном Васка Попу као књижевноисторијски оријентир, примећујемо, како у збирци *Кројко*, тако и у *Пећини*, *изнујира*, иновативни приступ циклизацији поезије и структурирању песничког света који се може назвати апофатичким. У Марковићевој збирци тематска прогресија је маркирана нумерисаним целинама, којих је три, док је у Васићевој поступак још зачуднији, те увод у сваки циклус представља

једна *кројка* тачка – имплицитни изостанак редног броја, празно место које се тиме оставља, указује на изостанак поретка у свету, на свет као неку врсту неизбројиве бесконачности. Утолико се, на замршенији начин, указује и на веома учестали лајтмотив ока.

На средишњем, но извесно не и зенитном месту у књижевном стваралаштву, двојица песника налазе се у једној умногоне сродној фази. Збирке *Кројка* и *Пећина, изнујтра* имају бројне сродности, додирне тачке, чије мапирање би могло расветлити много о песницима који јесу међу репрезентативним на нашој савременој песничкој сцени. Првенствено, као што наше разматрање сугерише, две збирке повезује лирски субјект који се оспољава као читалац – интерпретирајући илузорну стварност, он оличава однос према бивствовању који се назива *vita contemplativa*. Нашавши се, дантеовски, „на пола нашег животног пута” у тамној шуми бића, Васићев лирски субјект каже: „Преда мном није време / већ географија, померање кроз / предео који настањује очај”. Строго оивичени простор, функционализован као микрокосмос у ком се ишчитавају наслојена значења, при чему интерпретативна нит свести и тематско-мотивска прогресија представљају корелат дантеовској егзегези и уређивању света, у Марковићевој збирци репрезентован самим мотивом пећине као неисцрпног семантичког седимента, а у Васићевој – простором Балкана, који у песничко искуство сублимише „кратко / путовање кроз језик, стварно / колико и лажно” (у песми „Путовање”, једној од уводних).

Централни проблем обе збирке јесте – што можемо тврдити заједно са Милицом Ђуковић, ауторком поговора Марковићевој збирци – проблем језика, проблем репрезентације стварности. Језичко премрежавање света функционише у контексту изузетно разгранате мреже интертекстуалних релација (топоним једне од песама је „Змијање”, а у песми „Град” мото је инверзија познатог Павловићевог стиха: „немој поново пронаћи наду”), као и културноисторијских реминисценција: од прасловенских времена раног средњовековља у песми „Византија 13, 31” и прапостојбинског рефлекса „Каспијских врата”, долази се до непосредних предака који су били присутни на таквим локалитетима као што су „Глина” и „Козара”, где је „даљина појела / људе, у простор увукла даљину / горе”, али и даље „страшан је немир / мртвих”. Наставши у сазвучју са песмом Ивана В. Лалића која тематизује исти догађај, посвећена, уосталом, „бившем дечаку”, она садржи и стих који у емоционалном и идејном смислу вероватно врхуни збирку: „О / оном што се не може оћутати / треба говорити кротко”. Квалитет кротости тако премошћава слојеве фолклорног, древног, патријархалног морала (треба се сетити, међутим, пре оне етике присутне у народној лирици) са хришћанским, јеванђелским кодексом вредности (о кротости говори још Свети Сава, али интересантно је да није далеко ни од раније споменутог појма „пажње” код Симоне Вејл).

Oikos је у дубокој и сложеној вези са *ethos*-ом, јер се фолклорно гледиште на свет и начин живљења налазе на самој граници цивилизованог и природног – живот човека фолклорног доба је, тако рећи, на егзистенцијалном фронту дијалектичког процеса размене материје са нецивилизованом природом. И субјект Бојана Васића је тога свестан: човек је својим неизбрисивим присуством хуманизовао природу у којој се нашао мимо своје воље и избора. „Нема другог бога / сем бога, одзвања кроз / изохипсе”, каже се у песми „Бихор”, а то нас упућује на општу окупираност умрежавања изохипси хуманитета, дакле – домаћаја људског духа у његовој често мучној и поразној историји, које стога представљају и превасходни предмет певања једног песника, и које уједно човеково искуство отварају ка метафизичком, „у штоф ефемерности / утквајући распарано ткиво божије / песме”. Човек митског доба рачуна са сакрализацијом простора, јер су његове способности цивилизовања света и даље одвећ слабе, дакле – како би се спасио од света. У географији Бојана Васића има нечег музејског, што уједно кореспондира са *Wunderkammer* поетиком Бојана Марковића.

Хајдегер, на ког смо реферисали аналогијом између економике и етике егзистенције, у експлицитном смислу фигурира у стиховима збирке *Пећина, изнујџра* – факат који ће засигурно привући пажњу интерпретатора сваке врсте, али приметили бисмо да постоји одређена блискост са хегелијанском струјом филозофије. Пећина репрезентована *изнујџра* може се схватити као пећина *за себе*, у једном виду несвесног егзистирања, али и даље није предмет опажања *за групе*. Опажај се развија кроз језичку праксу именовања. Управо из тог разлога песнички израз у збирци полази од семантички непроходнијег ка јаснијем, разговетном говору: речи добијају референцијалност и стварност се, као из неке праматерије или ткива влажне пећинске материце, диференцира из хладне индиферентности децентрираног језика; песма под бројем I у трећем циклусу, уосталом, и каже: „поставићу те пред собом као стварну ствар”, и нешто касније „вајар ће рећи – јесам ти рекао – / ствар по себи биће ствар за нас”. Секундарни лајтмотив који представља, заправо, трансформисани облик пећине, у смислу да тополошки сасвим кореспондира са пећином, јесте варирани мотив урне, врча, амфоре, ибрика, кондира, који се проширује чак и на уста или зденац. Синонимичност и поливалентност стварности у барокној визији Бојана Марковића показује како свака ствар представља читљиву метафору нечег другог, у својеврсном виду конотативне археологије. Не само по употребној вредности, наиме, већ и по конотацији древности и порекла, сасвим се разликују античка амфора, праисторијски врч, загробна урна. Интересантно је да врло специфичну улогу има мотив врча у делу *Дух ујџоује* Ернста Блоха, где између осталог репрезентује ауратизовано наслеђе, рукотворено, а не серијски

произведено, уникатно орнаментисано, а не рационалистички унифицирано: занатско дело представља прелаз између људског и природног, древног и савременог, уметничког израза и заната, носећи притом и извесну митолошку конотацију. Уникатна непоновљивост предмета треба да замени и превлада генеричку знаковност већине језичких ознака којима се оперише. На сличан начин транспонује се мотив крчага и у Васићевој песми „Моглен”, имплицитно повезан са посмртном урном или телом човека које је такође, библијски, направљено од земље: „Бити у земљу положен / крчаг што не зна руку што га / је ту закопала”. Човек је сам део једне опште економике материје у простору и времену. На том трагу, могли бисмо Марковићеву збирку довести у компаративну раван и са поемом-романом *Пусиолина* Владана Радовановића; но, ако прихватимо читање тог дела које га тумачи у духу Његошеве *Луче микрокосма*, тј. као спајање микрокосмоса и космоса, примећујемо и битну разлику, јер се у сличном процесу саморазоткривања у *Пећини, изнућра* откривају назнаке макрокосмичког у партикуларном, јер „не постоје на свету две пећине исте, / иста им је само закривљеност, / која никада није иста”.

Wunderkammer мотивска констелација песничког света збирке *Пећина, изнућра* у односу на митопоетско раслојавање стварности у збирци песама *Кројко* у већој мери упућује на својеврсну филозофију природе у смислу у ком се тај појам схватао до периода немачког идеализма. Било би, можда, ефектно за завршетак нашег разматрања две заиста значајне песничке збирке рећи да субјект излазећи из платоновске пећине и подземља ступа у додир са оностраним силама које наговештава Васић, али откривалачки подвиг који се тематизује у обе збирке као да полази обрнутим путем, будући да се збирка *Кројко* завршава песмом „Логос”, где се стиче свест да „Логос упорно измиче замци / мог срца”, а „када у руке / узмем ћутњу, десни длан / постане сећање, леви заборав”. Иако превасходно имажистички оријентисана, дакле, збирка се на крају дотиче проблема логоса: филозофија језика добија последњу реч. У том смислу, две песничке визије стичу се у једном, овоземаљском и људском схватању односа поезије и мисли, било да се он конципира као *mundus subterraneus* који треба у духовном слепилу растумачити, било као испртавање небеске мапе у бдењу над оним што она у свет, на Земљу, еманира. Најзад, ако у поетици двојице песника има нечег музејског, то је само стога што музеј походе музе.

Мср Павле З. ЗЕЉИЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Докторске академске студије

О ШЕКСПИРУ И СМРТИ

Ана Андрејевић, *Поеџика смрти у Шекспировим трагедијама: Ојдело, Краљ Лиур, Мајбејџ*, Филозофски факултет, Косовска Митровица 2025

Иако један од најупечатљивијих мотива у Шекспировим трагедијама, смрт неретко остаје тек фрагментарно сагледана као један од аспеката трагичног искуства. Ову празнину у домаћој шекспирологији и компаративним књижевним студијама др Ана Андрејевић попуњава темељним, дугогодишњим истраживачким радом и посвећеношћу феномену смрти у Шекспировом стваралаштву. Један од резултата тог рада јесте монографија *Поеџика смрти у Шекспировим трагедијама: Ојдело, Краљ Лиур, Мајбејџ*, у којој су анализирани три кључне Шекспирове трагедије на основу њихових тематских веза и структурних сличности у представљању смрти. Интердисциплинарни приступ овом феномену није ни лак ни једноставан, али је, иако изазован, истовремено и нужан и плононосан. Стога ауторка, ослањајући се на широки теоријски оквир а методолошки фокусирано, комбинује књижевне и танатолошке перспективе са филозофским, религијским и психолошким како би понудила свеобухватан увид у примере, манифестације и импликације феномена смрти.

Танатолошки мотиви сагледавају се двојачко: у ужем смислу, када обухватају „конкретне догађаје попут умирања, убиства или самоубиства”, али и у ширем смислу, који обухвата „симболе, метафоре и алегоричне који омогућавају дубље разумевање смрти као егзистенцијалне, онтолошке, индивидуалне, филозофске или културолошке категорије” (38). Посматрани скупа, ови мотиви у сложеним и захтевним подручјима танатологије осветљавају облике и функције смрти не само непосредно, у *Ојделу, Краљу Лиру и Мајбејџу*, већ и посредно, у ширем Шекспировом опусу – од смрти као моралне казне и последице трагичке грешке до егзистенцијалне дилеме и нужног драмског разрешења.

Уз „Пролог” и „Епилог”, монографију чини седам примарних поглавља: „Танатологија – наука о смрти”, „Поетика”, „Бити ил’ не бити: ренесансна перспектива живота и смрти”, „Ликови и њихов однос према смрти у *Ојделу, Краљу Лиру и Мајбејџу*”, „Врсте смрти у *Ојделу, Краљу Лиру и Мајбејџу*”, „Танатолошки мотиви у *Ојделу, Краљу Лиру и Мајбејџу*: од иконографије до метафизике” и „Смрт у служби трагичног узвишења у *Ојделу, Краљу Лиру и Мајбејџу*”. Развијена аргументација, као и јасна логичка и интерпретативна линија, поступно воде од теоријског утемељења танатологије и поетике, преко ренесансне перцепције смрти, до детаљне типологије ликова, врста смрти и танатолошких мотива. Искрпна библиографија са преко 300 одредница додатно сведочи о академској строгости и научном легитимитету истраживања. Нарочита вредност

студије огледа се у томе што танатологија није употребљена као спољашњи, описни оквир, већ као аналитички инструмент за тумачење драмске структуре, ликова и симболичког система трагедија.

Постављајући танатологију као темељ целокупног истраживања, монографија понире у филозофске, религијске, психолошке и културолошке аспекте смрти, уз навођење и образлагање кључних класификација и теоријских модела примењених у анализи. Овај оквир допуњен је разматрањем појма поезике, од античких дефиниција до савремених тумачења, са посебним освртом на поезику смрти. Нит која повезује античке и ренесансне трагедије јесте управо спознаја „да је прихватање смрти кључно за избегавање патње која произилази из сталног страха од њеног неизбежног доласка” (39–40). У том смислу, студија показује како је смрт приказана у књижевности уопште, а нарочито у трагедији, као и на који начин учествује у обликовању наратива. У друштвено-историјском и религијском контексту ренесансе, тумачење Шекспировог односа према смрти обухвата културне, биографске, верске, па и идеолошке околности, указујући на то како се лични фактори и они везани за дату епоху прожимају у обликовању танатолошких елемената.

Посебну вредност овој књизи даје анализа психолошких и поетичких аспеката односа ликова према смрти, која се не јавља искључиво као крај живота него и као кључни механизам карактеризације, унутрашње драмске напетости и рефлексије. Разматрајући смрт у контексту ренесансне мисли, религијских уверења, књижевне традиције, културних представа и личних избора, студија пружа богату, темељну и вишеслојну анализу трагичних јунака, предочавајући „њихове очајничке поступке или стоичко прихватање судбине”, кроз које се открива „људска немоћ или спремност да се суочи са сопственом трагичном егзистенцијом, чиме се смрт као епилог сваког живота подиже на ниво универзалне истине” (8). Детаљна анализа симбола и метафора, у садејству са верским представама повезаним са смрћу, додатно разјашњава њену улогу у спољашњем и унутрашњем свету ликова. У циљу дубље и свеобухватније психолошке анализе, док предочава трагичне судбине вођене унутрашњом динамиком и спољашњим околностима које воде трагичном врхунцу, Ана Андрејевић анализира њихов однос према смрти, личном и туђем страдању, страховима и нади. Класификацијом и поређењем различитих облика смрти у трагедијама: самоубиства, убиства, смрти из љубави, освете или лудила, ауторка их доводи у везу са развојем ликова и наративним током, апострофирајући значај смрти и њене улоге као драмске прекретнице и моралне пресуде.

Доносећи изузетну синтезу књижевне анализе и танатолошког истраживања, ова монографија уверљиво показује да смрт у Шекспировим трагедијама није пуки исход већ сложена естетска и значењска категорија, нераскидиво повезана са питањима трагичне грешке, катарзе и егзистен-

цијалног промишљања. *Поетика смрти у Шекспировим трагедијама: Ойело, Краљ Лир, Мајбей* значајно обогаћује тумачење Шекспирових трагедија и доприноси савременом разумевању односа између уметности, смрти и човека, те ће несумњиво бити драгоценост штиво како изучаваоцима и љубитељима Шекспировог стваралаштва, тако и свима онима који се баве књижевношћу, театрологијом, филозофијом или хуманистичким наукама уопште.

Др Младен М. ЈАКОВЉЕВИЋ
Универзитет у Приштини – Косовска Митровица
Филозофски факултет
Катедра за енглески језик и књижевност
mladen.jakovljevic@pr.ac.rs

ТЕРЕЗА: (ГЕО)КУЛТУРНО СВЕ, И НИШТА ВИШЕ

Драган Бошковић, *Светиа Тереза Авилска: зајаднохришћански светишћели у српској међуратној књижевности (I)*, Блум издаваштво, Београд 2025

„А када бих умео да пишем, / – како сам давно рекао – /
записао бих: Тереза! / Ништа више.”

(„Када бих био песник (*Угри ѿај бубањ, Алфонсо!*)”,
The Clash, Драган Бошковић)

„That’s where I’ll hold you, sleepin’ like a child”
(*St. Teresa*, Joan Osborne)

Пишући о шпанској светитељки, мистичарки, реформаторки кармелићанског монашког реда, у научном раду „Лутер vs. Тереза Авилска: раздируће настајање модернитета” (2018), Драган Бошковић је указао на плодотворно, за историју идеја и историју књижевности инспиративно преступништво Терезе Велике, тј. на њено „јеретичко” повлашћивање ауторитета унутрашњег откровења спрам ауторитета црквене политике, као и на одлучно на(го)вешћивање свеопштег доласка апокалипсе, артикулисано у *Пућу савршенства*: „И зато ’Одмах, Господе, одмах. Учини да се ово море смири, да се брод Цркве не налази стално сред такве олује, и да нас избавиш, Господе, јер изгибосмо!’” Тиме је, такође, овај теоретичар, историчар књижевности и песник – уметник који је у многим делима (*The Clash, Ave Maria!, Ђристен, Живој и ја смо квиј: viberpunk ѿоезија, Сангинисћа и Ево ме!*) остварио креативан интертекстуални дијалог са стваралаштвом Терезе Авилске – расветлио и апокалиптичну димензију властитог песништва, чијим се програмским исходиштем

може сматрати песма „Када бих био песник (*Изџибосмо, Госџоге!*)” публикована у збирци *The Clash*, која директно призива Терезину устрепталу молитву, али и за данашњи епистемолошки обзор релевантну и вибрантну теоријску мисао Жана Делимоа. Каталог пројављивања Свете Терезе Авилске у јанусовски двогубом (научном и књижевном) Бошковићевом дискурсу може се припојити сведочанство мемоарског карактера, изнето у уводној белешци ове монографије, у којем је концизно описан одговор на позив за учешће на научној конференцији посвећеној Јовану Дучићу, који је фигурирао као унутрашњи (иако од другог доспео) подстрек за обнову личне фасцинације шпанском мистичарком и учвршћивање у намери да се (о) њој испише цела студија (при чему су се провиђење и откровење „правог пута” научног истраживања додатно утврдили датумом прихватања реферата – 15. октобром, тј. даном када се светкује Света Тереза Авилска). Доћи до себе посредством других гест је интимног, али у контексту међуратне књижевности и колективног (гео)културног мапирања простора душевности и самоспознања, одважан научни потез расредиштења српске књижевности и културе (уз превласт њима саображене дислоциране херменеутичке свести која анализирани феномене с-хвата), одмак од увреженог модела идеолошки редуccionистичког, аутоматизованог, монолошки самозадовољног и заслепљеног поимања прошлости и отворено пледирање за интеркултурни и интерконфесионални дијалог. Помична, вазда себи неидентична, каприциозна („намћор”, како је означена у песми „Тереза” Бошковићеве збирке *Живој и ја смо квиј: viberpunk њоезија*), лутајућа (из епохе у епоху, из целине ауторског опуса и жанровског модела у другу целину и модел, те из појединачног дела у дело пре-сељена, померена, наново исписана и модификована), Тереза Авилска Драгана Бошковића блиска је, дакле, као код Црњанског (међуратномодернистичкој) одложеној, увек некој другој, итерабилној, постхајдегеровској, постметафизичкој, онтолошки дисхармоничној и дискурзивно палимпсестној репрезентацији шпанске светитељке. Такође, налик ономастичком плуралу за којим је у књизи *Тражим њомиловање* посегнула Десанка Максимовић: „Тражим помиловање, драги царе, / за оне које су од младости ране / приволеле се царству поезије, / [...] / за свете Терезе, / за сваку Сафо / и Јованку од Арка, / за све занете и недовршене, / и за мене”, тј. налик „светим Терезама” као скупној, обједињујућој ознаци за неколике, разнолике, хетерогене Терезе (Свету Терезу Авилску или Терезу Велику, Свету Терезу из Лисјеа или Малу Терезу, Свету Терезу Бенедикта од Крста или Едит Штајн и Мајку Терезу од Калкуте), Тереза Драгана Бошковића симболична је ознака множинске светитељкине природе и њених диспаратних појавних облика. Тереза двадесет и првог столећа, дакле, Бошковићева Тереза, културномеморијски је траг у који су уписане њој претходеће, поетички разностране Терезе (оне Марка Цара, Јована Дучића, Милоша

Црњанског, Исидоре Секулић, Иве Андрића, Ксеније Атанасијевић, Јеле Спиридоновић Савић, Десанке Максимовић, у упадљиво мањој мери оне Марка Ристића, Владете Р. Кошуте и Јовице Аћина), интермедијално ресемантизоване Терезе (оне које су посредоване Бернинијевом скулптуром *Екстаза Свете Терезе* или пак доживљајем нумере *Света Тереза* америчке кантауторке Џоан Озборн), Терезе раслојене и усложњене друштвеним улогама (Тереза која је жена, Шпањолка, мистичарка, врсна стилисткиња и уметница, алтер его српских књижевница, душа прича и легенди али и душа националних, културних и индивидуалних идентитета), тј. Терезу данашњице неопходно је појмити као мултипликоване, разједињене, распршене, увек друг(ачиј)е и стога себи враћене – Терезе. Целином властитог књижевноуметничког и научног дискурса Драган Бошковић показује како је Света Тереза Авилска идентична деконструктивистичкој концепцији трага, таквог трага који је корак и пут субјекта српске књижевности и културе, односно смерница његове хронолошки протежне а истовремено усредсређене самоспознаје. Стога, узевши у обзир закључак Милоша Црњанског и Бошковићев коментар: „И иако каже, 'Ма да нисам ишао трагом св. Терезе [...]', Црњански је само настављао да иде њеним траговима”, а имајући у виду да је Тереза Авилска мотивска константа Бошковићевог опуса и једно од повлашћених ауторских имагинацијских тежишта, може се устврдити како и сам Бошковић посвећенички приљежно и занесено деценијама иде Терезиним траговима, самоисписујући се притом у (об)лику трага посве персонално рашчитаних (ре-креираних) Тереза.

Као стилскопоетички и културно-историјски омеђен период реконструкције модуса семантизације лика и дела (биографских појединости и поетичких одлика уметничког израза) Свете Терезе Авилске у студији Драгана Бошковића одабрано је динамично и на равни идеолошких позиционирања писаца и јавних радника превратно међуратно раздобље, док је везивање за одредницу „западнохришћански” а не католички образложено уважавањем визуре и терминолошког апарата својствених писцима који су се у тадашњем културном контексту о Терези на литерарно релевантан начин изјашњавали. Хронолошки иницијално увођење Свете Терезе Авилске у српску књижевност, како показује Драган Бошковић, везано је за Марка Цара, који је властито виђење ове фигуре изнео у „Естетичким писмима из Рима”, публикованим 1913. године у *Српском књижевном гласнику*, односно у *Естетичким писмима* из 1920. године. Према је Тереза Цареве оптике поглавито посредована Бернинијевом скулптуром, моделована на основу културног стереотипа (а не својих дела или свог животописа), профилисана у складу са ауторовом стриктним етичком провенијенцијом и ригидним естетским постулатима, она је благе рефлексе задобила у доцнијем Дучићевом путописном дискурсу, док ће Црњански начинити одлучан поетички рез у односу на наведену

двојицу претходника, при чему ће неспоразум и стилскоформацијски сигнификантан раздор у разумевању жанровских обележја путописног текста резултирати гласовитим полемичким обрачуном између Марка Цара и Милоша Црњанског. Отклон од реалистичког обрасца путописног жанра у чијем је темељу миметичка норма (п)описивања виђеног и опредељење за импресионистички модел сликања унутрашњег стања духа субјекта који путује, тј. кретање од опаженог ка доживљеном, од чулима упијеног ка рефлексијом и културним памћењем обзнањеном, претворили су путопис (нпр. у опусу М. Црњанског) у артефакт културе и полигон дискурзивне репродукције, са чијим ће поетичким карактеристикама бити усклађено и портретисање Свете Терезе Авилске.

Суптилном дијалогу путописа Милоша Црњанског и Јована Дучића, те, код Црњанског, разградњи путописног модела који је његовим делима претходио и који их је умногоме предодредио, али и критичком превредновању статуса и фигурације шпанске мистичарке посвећена је немала и заслужена херменеутичка позорност у монографији *Светица Тереза Авилска*. Иако жену поима као душу града (следствено чему и Тереза бива доживљена као душа Авиле) и иако је жена „душа’ Дучићевог дискурса”, ова знаменита жена ће у Дучићевом путопису бити уподобљена раду „раномодернистичког метафизичко-рационалног кода културе и дискурса”, она ће махом (про)истичати из „опште културно-историјске матрице” и њених традираних, стереотипних представа, као што ће претежно би(ва)ти поводом за „расправу о месту жене у патријархалном културном обрасцу, еротизованом дискурсу њених књига и о психичком стању светитељке”. Насупрот општем плану сликања Терезе Авилске код Дучића (плану који Терезу и Шпанију задржава у позицији до краја неспознате и удаљене другости), Тереза Милоша Црњанског интимно је и иманентно место саморазумевања (како списатељске тако и егзистенцијалне позиције), блиска и осуде поштеђена (јер „нико нема права да, у гробу, преврће ту жену”), старом, мирном познанству и мајчинској фигури самерена, нестереотипна, одбрањена/оправдана, емпатијом обележена („оправдава је као жену, заљубљену жену, као (свету) жену заљубљену у Христа”), индивидуал(изов)на представница властитог времена и пре свега самостворена, изграђена, потпуна личност. За разлику од Дучићевог путописа из којег је одстрањен актуелни тренутак, Црњански у светитељкином граду (Авили) уочава „дебеле пиљарице, звонка смеха и крупних бува”, као што се, такође, не либи да Терезу повеже са енергичним, путеним Шпањолкама (у складу са поетичким начелом према којем је у љубави распозната како плот тако и мистерија), чиме одлучно одступа од Дучићевог (и Царевог) анахроног дидактизма и превазиђеног морализма садржаног у Дучићевој критици „Западног средњовековља, Шпаније, Свете Терезе, жене уопште”. Доводећи Свету Терезу у близину мајке и чинећи је интимно блиском, драгом, незамен-

љивом, неупоредивом а истовремено поетички сушт(инск)ом, Црњански је одступио уједно од вулгаризације светитељског лика и дела, од сензационалистичког манира проблематизовања њене психе и поступака (и са тиме скопчаног схватања опозиција светог и профаног, мистичног и еротског, телесног и духовног, оностраног и ононостраног, стар(инск)ог и модерног), чиме је и лавирање Дучићевог дискурса о Терези између полова егзалтације и критике превазиђено (п)окушајем разумевања културолошки и епистемолошки Другог (прецизније, Друге) који нужно исходи у изнијансиранијој културно-историјски продубљенијој аутоперцепцији (на генолошком, индивидуалнопоетичком и национално-идентитетском нивоу), а идентична читалачка стратегија изнедрила је и целокупну монографију *Свети Тереза Авилска* Драгана Бошковића.

За разлику од Цара, Дучића и Црњанског, чији написи настају у (не)скривеном дијалогу, међуратна српска књижевност изнедрила је и апартна, на богатој ерудицији и истанчаној осећајности заснована читања Свете Терезе Авилске, претежно из пера ауторки. Тако, за Исидору Секулић Тереза представља жену „високих интелектуалних способности”, обдарену „снажном мистичком маштом, и способношћу да писмено даде израза необичним својим унутрашњим доживљајима и борбама”, при чему, како Бошковић констатује, ова кармелићанка фигурира као аутопоетичка пројекција духовне и стваралачке персоне српске књижевнице. Окренутост не само светим оцима источне цркве већ и западнохришћанским мистцима (о Томи Кемпијском Секулићева пише читаву књигу) учинила је религиозност Исидоре Секулић слојевитом, према Западу незазорно отвореном, културолошки и метапоетички освешћеном, таквом чије би уклапање искључиво у православне оквире (какво је у српској науци о књижевности трасирао Милан Радуловић, са којим Бошковић отворено полемише) представљало идеологизовани редукционизам, будући да је ова интелектуалка била „модерна песникиња, хришћански оријентисана, обележена поред православља и поетско-католичким мистицизмом и духовношћу”. Не може се пренебрегнути да је Бошковићево сврставање Исидоре, Терезе и мистика у „неку врсту гериле” за коју је карактеристичан спој *левице и теологије*, „модернизма и традиције, просвећености и мистике”, односно у ствараоце чије су *духовно-јесничке револуције* и уклопљеност у колектив пре свега последица њиховог *јесничког* идентитета, несумњиво кореспондентно легитимацији Бошковићевих поетичких немира, тј. Бошковићевом разумевању властитог песничког израза (и његовог конфесионално интегралистички профилисаног културно-повесног утемељења).

Тумачећи два обимом невелика прилога Ксеније Атанасијевић посвећена Терези Авилској – приказ књиге *Свети Тереза из Авиле* Жане Газли и текст „Света Тереза из Авиле као списатељка”, публиковане 1927. и 1928. године у *Српском књижевном гласнику* и *Речи* – Драган Бошковић

је указао на теновски приступ српске филозофкиње личности и делу шпанске претходнице, узимајући у обзир удео категорија попут средине и времена у којем је Тереза живела на разумевање њеног духовног профила и егзистенцијалног избора. Такође, побијањем тврдње о Ксенији Атанасијевић као зачетници „феминистичке теологије” у Срба али и одбијањем да Терези припише позиције и улоге које су јој упливом потонјих (од идеолошких наноса неослобођених) читања приписане (попут виђења према којем је Тереза „родоначелниц[а] феминизма, модерног еротског писма, и он[а] која подрива патријархалне пројекције Цркве и Бога, и тако отвара искуство ’женског Бога’”), Бошковић с једне стране полемише са идејама и становиштем Свенке Савић, док с друге стране настоји да очува свест о важности ситуирања шпанске мистичарке у контекст у којем су њена дела настала – у раздобље преласка из „патријархално-хришћанског средњег века у наредно, ново доба”. Као што Исидора Секулић није била мистик већ „духовно освешћена особа”, тако је, према Бошковићевим увидима, К. Атанасијевић била сензибилна и за смисао личног искуства отворена читатељка, која је „посредством Терезе мењала себе и свој дискурс”, тиме што је доследно пратећи пример шпанске *сјисајтељке* профилисала „наративну и духовно-религиозну форму” своје филозофске мисли. На сличан начин, опрезно расветљавајући одлике и рецепцију ауторског (песничког и критичко-есејистичког) писма Јеле Спиридоновић Савић, Бошковић је доспео до закључка о постојању уметнице која је у међуратном периоду доживљавана као „Света Тереза српске поезије или макар као песникиња која је желела то да постане”, тј. о суптилној духовној самоизградњи индивидуалног ауторског гласа пријемчивог за уплив мистичког искуства, метафизичке филозофије, екстазе и контемплације (о чему сведочи и њен оглед „Жене мистици”), али и образоване ауторке и посвећене проучаватељке Рилкеа, која је, уз Исидору Секулић, у назначеном периоду једина поминула Свету Малу Терезу из Лисјеа (занимљиво је да ће се наречена веза појавити доцније, у есејистичкој опсервацији Емила Сиорана али и песничком Драгана Бошковића). У контексту оновремене рецепције певања и мишљења Јеле Спиридоновић Савић (пре свега њеног схватања мистика као гласника Божје речи на земљи, јунака духа и „дец[е] горућих срдаца”, тј. свесне пројекције у мистике као песнике), релевантним се испоставља Бошковићево издвајање Винаверове критике (првенствено замерке о недостатку „мушке дубине” у оглашавању ове књижевнице) као примера „искључивост[и] патријархалне естетике и политике културе на делу”, као што се у трансисторијском позиционирању дискурса песникиње и есејисткиње аутопоетички значајним (за анализу Бошковићеве поетске и теоријске мисли пресудним) указују ставови како Јела Спиридоновић Савић „има своју Терезу, па тако и своје ’мистично’ искуство, своју поезију и своју ’теологију’”, у чему се раскрива најексплицит-

није (најјеретичкије, посве песничко и песничком хабитусу природно) разумевање чињеница (појава и личности) културне историје, као и модус њиховог непроблематичног, личног („мистичког”, тј. песничког) осовремењавања.

Минус-присуство Свете Терезе Авилске у опусу Иве Андрића, уз тврдњу Милоша Црњанског о Андрићу као највећем познаваоцу (уз Драгомира Јанковића, посланика Краљевине Југославије у Мадриду) како те жене тако и Шпаније, усмерило је истраживање Драгана Бошковића ка каталогу неизреченог, прећутаног, непредстављивог, ниҳилираног, али и ка модернистичкој поетици одсуства, као препознатљивим поетичким својствима епохе и целокупног стваралаштва српског нобеловца. Ауторка *Моја животица*, унука покрштеног јеврејског трговца, донкихотски фасцинирана прочитаном литературом и опхрвана болестима, нагло трансформисана након повратка из самостана Наше Госпе од Милости, усамљена и одељена од света, блиска је, како минуциозним тумачењем изналази Драган Бошковић, многим Андрићевим јунацима, а сличности је могуће препознати у идентитетској хибридности, драстично измењеном егзистенцијалном „амбијенту”, упадљивој промени бића и нескладу са светом. Иако од Андрићеве сигурн(осн)е ћутње удаљена претераном говорљивошћу и исповедањем властитог бића до најситнијих детаља, ова светитељка инхерентно је обликовала поетику српског писца и о(п)стала као доказ да модернистички аутор по правилу „скрива и прећуткује најбитније” односно брише оно аутопоетички најочитије. За разлику од Андрића, Тереза бива оприсутњена у једном стиху који преводи Марко Ристић („Умирем од тога што не умирем”, што је уједно наслов збирке песама *Mourir de ne pas mourir* Пола Елијара), а потом, касније, и у препеву Бранислава Прелевића, да би у потоњем времену, исто тако, у *Шћанској лирици* (1963) Владете Р. Кошутића била перципирана као „борбена сањарка” и „господарица”, у књизи *Тражим њомиловање* (1964) Десанке Максимовић као метафора „монахиња, мистичарки, редовница, подвижница, жртва, ’неприхваћених’, оних Богом ’занетих’”, тј. списатељица и песникиња, што врхуни коначно есејем „Светица и пакао: мистичка љубав и смрт” и метафикционом причом „Ушће океана” Јовице Аћина, где Тереза прераста у елемент од немалог значаја за ауторову постструктуралистичку поетику. Од важности је и запажање из домена традуктологије, и његов однос са националном културном и књижевном историјом – наиме, Бошковић примећује да је у времену када дела Свете Терезе Авилске нису била преведена на српски језик (у међуратном раздобљу) интересовање за ову мистичарку било изузетно наглашено, док у садашњем времену (када се и целе Терезине књиге публикују на српском језику, попут *Пути савршенства* који је 2008. превела Александра Манчић) интересовање за Терезу, обрнуто пропорционално броју превода, заправо опада, што сведочи како о културној клими тако и о

утицају конформизма и лагодне доступности културних добара на формирање личности данашњих интелектуалаца. Стога се *Свети́а Тереза Авилска* Драгана Бошковића може разумети као мали, лични бунт и превратни гест антиинерцијског читалачког и идентитетског самоодређења, као „јерес” теоријски и песнички индивидуалне аутоперцепције.

У завршном поглављу монографије, посредством питања о месту Свете Терезе Авилске и западнохришћанских светитеља у дискурзивној мрежи српског међуратног модернизма, о уделу и (не)сагласју католичког и православног у међуратномодернистичкој литератури, о положају српскоправославног у књижевности између два светска рата (са нагласком на националнотворачкој личности Светог Саве), те о судбини западнохришћанских светитеља у српској књижевности након Другог светског рата све до данашњег тренутка (када је идеолошки репресивна социјалистичка политичка и културна парадигма плански истискивала професионална и национална идентитетска обележја, рефлектујући се и на постсоцијалистичко доба), Драган Бошковић сумирао је културну мапу једне епохе, као што је, уједно, скицирао правце својих будућих проучавања. Обликована као први том обимнијег рада на геокултурном мапирању видова присуства западнохришћанских светитеља у српској међуратној литератури (поред Свете Терезе Авилске српске писце интересовали су Свети Фрања Асишки, Свети Игнасио Лојолски, Света Катарина Сијенска, Свети Августин, Свети Јован од Крста, Свети Тома Аквински, Блажени Јакопоне да Тоди, Света Јованка Орлеанка, Тома Кемпијски и др), монографија *Свети́а Тереза Авилска*, детаљном анализом дивергентних поетика односно жанровски и идејно хетерогених саодношења према шпанској светитељки, изнедрила је свест о нужности отварања Друго-ме и избегавању свих видова идеолошких редукционизама као предсловима ваљане интерпретације књижевних дела и позиције њихових аутора у оквирима националне културе. Уколико је међуратни период резултовао склапањем познанства са западнохришћанским светитељима, данашње време доноси чињеницу „саживота са њима”, саживота који је културолошки освешћена чињеница разумевања бића властитог национала посредством дијалога са Другим(а), чињеница доласка који је жуђено обећање да су ови „светитељи ту и тек ће доћи, доћи нама а тако и ми себи”. Јутро Свете Терезе тек долази, јутро мистичког открочења унутрашњег бића српског културног и националног идентитета, јутро фикционализованих и фикцијом приближених разноликих другости. Један од видова досезања (гео)културног *све* српског битка, дакле, представља подухват разумевања његовог самоогледања у Терези Великој, стога се упорно и итерабилно (теоријски индивидуализовано, у бити „намћорасто” и тиме Терези наликујуће), интердискурзивно Бошковићево понављање Терезиног имена испоставља као *нишћиа вице* наума да

се „своја Тереза” начини епистемолошки релевантном фигуром екстатичне (из себе изашле и себи тако враћене) српске духовне, националне и културне самоспознаје.

Др Милица В. ЂУКОВИЋ

Научни сарадник

Институт за књижевност и уметност, Београд

tiskicvet38@gmail.com

МАЛА ШАХОВСКА ТАБЛА

Александар Гајић, *Кључ ѓревраиџа*, Агора, Нови Сад – Зрењанин 2025

Ако је смрт војника Цакића из романа *Кремманска стџража* (2021) Александра Гајића оцењена као злочин који „смрди на окултизам”, наставак лова мајора Сокола Филиповића на Мину Пашић – озлоглашену виновницу несрећа на локалитетима златиборског округа – могао би се посматрати као борба у самом средишту својеврсне пандемије окултног, чији широки замаси попримају обресе претње националних размера. *Кључ ѓревраиџа* наставак је још увек у целисти неисписане саге о једном контраобавештајцу у борби са силама немерљивим. Иако функционише као засебно дело, са довољно јасним а притом по радњу неоптерећујућим појашњењима која га везују за иницијално замешатељство у чијем је фокусу борба за власништво над оригиналним записима Кремманског пророчанства, природа сукоба и комплексност ликова најпотпуније се откривају када се *Кључ ѓревраиџа* чита у контексту приче која му претходи.

Четири године након Мининог финалног бекства са фотографисаним списима – будући да је „оригинале” морала жртвовати како би сачувала личну слободу – читаоцима се омогућава праћење радње која је у непосредној временској вези са завршним страницама *Кремманске стџраже*. Радња је смештена у септембар и октобар 2000. године и тематизује друштвенополитичке преокрете и ломове, који су првим романом, али и у оквиру пророчанства, већ наговештени. Један од најосетљивијих, а истовремено и најчешће интерпретираних догађаја из новије српске историје – Пети октобар – своје књижевно уобличење, праћено анализом узрока и последица, добија у Гајићевом *Кључу ѓревраиџа*. Настављајући раније успостављену мисију привођења опасне одбегле шпијунке, мајор Сокол Филиповић одлази у Нови Сад – где га не дочекују мање или више идиличне представе војничке свакодневице, већ сложена мрежа међусобно супротстављених градских и приградских кланова. Мото романа кореспондира са литерарним покретачем радње, односно са њеним закулисним механизмима које Сокол и његови сарад-

ници настоје да разоткрију и зауставе. У том контексту, *Појлег с Калемегдана* Владимира Велмар-Јанковића открива се као више од сведочанства о српској престоници – читаоци намерници у књизи могу препознати концепт о нарочитим просторима (лат. *genius loci*), „на којима се, и судбинским утицајима и слободним опредељењима, сударају свето и профано, онострани и овострани силе! Ова су места попришта сталних духовних и историјских ломова, борби и надметања сила од овога и онога света” (86). Управо ту се овај концепт материјализује кроз Београд и Нови Сад, који су у роману приказани као кичме српског културног простора и градови близанци, чија грандиозна утврђења – Калемегдан и Петроварадин – не представљају само војне или стратешке објекте већ кључне тачке на којима се преламају енергије овог поднебља.

Малобројне напабирчене информације о Мини – од сведочанстава о сексуалним умећима, преко наизглед безначајног коментара о познавању навика униформисаних људи, па све до сапатничке исповести о младости истрошеној у немачким борделима – ни изблиза не осветљавају природу предмета Соколове потраге као опис обиласка значајних новосадских места, који би посећене локације увезао на нивоу потребном за ритуално призивање немира. Као и код сваког покушаја зазивања онога што измиче границама уобичајеног људског искуства, крвна жртва представља кључни елемент, те Минине активности неминовно бивају праћене остављањем специфичних трагова. Међутим, осим што претпоставља масовно жртвовање у циљу искоришћавања потенцијала петоктобарског преврата, она своју намеру артикулише знатно раније, у разговору с првом дамом државе. У *Креманској слиражи* Мира Марковић овековечена је током церемоније са индијским гуруом, док тонски запис њеног разговора с упућеницом у астролошке конфигурације у *Кључу њревраиша* функционише као увертира у предстојеће догађаје, чија ће кулминација наступити петог октобра. Одређивање 24. септембра за датум одржавања избора, како би се и на симболичком плану призвао успех и обновио циклус – ако се у виду има исход Осме седнице тачно тринаест година раније – једна је од Мининих препорука, поред друге, знатно опасније, која подразумева проливање крви „онога ко је изневерио”. Посматрано из перспективе потоњих догађаја, Мина Пашић позиционира се као фигура коби у односу на председникову супругу, док подударност њеног правога имена са именом мајке Мире Марковић уводи додатну, интимну димензију значења, која унутар текста функционише као суптилни знак упозорења.

Протагониста и читалац деле подједнаку запитаност над мотивима Мининог уплитања у неизвесну политичку стварност. „За кога она то ради? У чију корист и каквом се исходу нада” (142) – вишеслојна је непознаница, ако се у обзир узме то да су кремански списи након вештачења проглашени лажним. Мајор Филипивић изостављен је из планова својих

сабораца, који у дослуху с разним службама настоје да креирају пожељн(и)ју завршницу свеопштих блокада, а ипак до његовог уха доспевају ретке информације о намерама и положајима полицијских службеника, детаљи о преговорима и наредбама оних који се обраћају с позиција моћи. Гајић суптилно уплиће два ланца наспрамних збивања чинећи их међусобно зависним и неодвојивим: потеря за опасним агентом прераста у лов на извор системске опасности, урушавања и дестабилизације читаве заједнице, јер је на помолу „дан чишћења у крви након кога ће овај народ остати трајно подељен и у омрази због живота који ће бити однети. Након тога се он неће опоравити наредних стотину година” (320). Поред појачане активности страних обавештајних служби и криминалних лица, велике количине новца унете у земљу, издаје, прекројених планова и другачијег распореда фигура на новопостављеној шаховској табли, *Кључ ђреварџа* у највећој мери испитује уплив духовно-религиозних елемената на креирање нове стварности, следећи вишеструко потврђени аксиом да „окултизам и обавештајни рад често иду руку под руку” (173). Александар Гајић у заплет инкорпорира знања о верским сектама – лицима, а нарочито наличјима њиховог пословања. У средишту приче налазе се припадници Шивине присутности, заговорници унутрашњег преображаја ван света „кармија”, на челу са гуруима и свамијима, међу којима је испуњењу мисије током преломних дана најпосвећенија проказана бегунка.

Комплексност описаног периода огледа се у бројним фокализаторима које аутор користи како би из најразличитијих углова осветлио друштвенополитичке прилике, а нарочито неприлике. Стога су за наративну динамику подједнако значајне и цртице које се не односе искључиво на централни заплет, а путем којих читалац успева да окрзне свет недовољно познатих скупина, као што су испоставе Сурчинског клана у Новом Саду, или група „Теодул”, задужена за „концепцију сведимензионалне одбране, која заговара одуховљени однос према физици и технологији, а зарад разумевања одбрамбених дејстава на над-узрочној равни” (76). За двадесет четири септембарско-октобарска дана током којих покушава осујетити окултистичке делатнике да нарочитим ритуалима и крвним жртвама призову силе таме, мајор Филиповић упознаје зависнике, доушнике, особу репрограмирану након иступања из верске заједнице и друге људе са маргине, чије се приче слажу у својеврсну зиданицу информација потребних за ново успостављање пољуљаног поретка. Погледом који премрежава „штекове”, ашраме, пуне београдске улице са декорацијама својственим актуелном тренутку, Александар Гајић обухвата више од једне приче – он обликује слику специфичног историјског периода који је у великој мери утицао на будућност српског народа. Померајући видокруг изван места које су предодређена за пршљенове београдске кичме и, као таква, кључни стратешки локалитети за откључавање

града и интензивирања преврата, аутор показује да се исход историјског ломљења не одлучује искључиво у очигледним центрима моћи, већ и у просторима привидне маргине, где се одигравају пресудни, мада често невидљиви потези.

Кључ преврата може се читати као композиција „мале шаховске табле”, чија ограниченост простора само појачава значај сваког потеза и где сваки маневар може одлучити судбину читавог народа. Однос снага визуелно је наговештен и на корици романа – истуреном белом фигуром суоченом са мноштвом црних, што одражава позицију појединца унутар мреже моћи и ритуалних игара. Символика белог и црног уписана је и у саме ликове: Минин знак је сова, птица ноћи и тајних знања, док јој је супротстављен Сокол, дневни грабљивац – чиме се сукоб већ на симболичком плану може посматрати као партија између светла и таме, на једном скученом али судбински одлучујућем пољу. Остаје нам да нагађамо каква ће отварања бити предмет наредних истрага, да ли ће овог пута крв заиста бити проливена – можда на још једном кључном локалитету државне власти – и да ли ће, уместо на ћелаво ошишаних момака у паркерицама, мајор Филиповић морати да броји чауре испалених метака.

Маријана С. ЈЕЛИСАВЧИЋ КАРАНОВИЋ

Висока школа струковних студија за образовање васпитача, Нови Сад
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
Докторске студије
marijanajelisavcic11@gmail.com

КУЛТУРНА ПОЛИТИКА У ПРОТЕКТОРАТУ ЧЕШКЕ И МОРАВСКЕ

Живимо у време протектората. За разлику од претходних, ово је протекторат који нема јасно одређен центар, те неодољиво подсећа на сентенцу приписивану Алену де Лилу, мислиоцу из XII века: „Бог је бесконачна сфера чији је центар свуда, а обод нигде.”

Јер, свакодневно смо сведоци тога да однекуд, из неког магловитог и неодређеног центра, долазе моде, изричите и прећутане забране, језик којим именујемо или којим не смемо да именујемо оно што видимо и доживљавамо.

Ми не можемо ни да предвидимо која од тема, и који однос према тој теми ће данас бити доминантан, а сутра већ можда про-скрибован.

Како је овај осећај спутаности изричитим или подразумевајућим командама, који долази однекуд споља, постајао све већи, то је веће бивало моје интересовање за ситуације које су ми се чиниле сличним у прошлости.

Тај осећај спутаности растао је и услед све масовнијег прихватања ставова који га чине од стране средина у којима сам живео.

Тако сам почео да ишчитавам књиге о културној политици и пропаганди у марионетским, квислиншким, и уопште неслободним режимима.

Гутао сам књиге о култури, штампи и свакодневном у вишијевској Француској, окупираној Србији и разним врстама протектората које је Трећи Рајх успостављао на окупираним територијама.

Запамтио сам детаље као што су *Конгрес европских њисаца* који је одржан у Паризу, 1941. или 1942. године, разне пријатељске фудбалске утакмице између земаља сателита Трећег рајха, и отварање дипломатских представништава Независне Државе Словачке у НДХ, и слично.

Запамтио сам модне журнале, мелодраме Наташе Гол и мјузикле Марике Рек.

Од свега тога, ако се изузме период нацистичке окупације у Србији, нарочито ми је била занимљива културна политика коју је Трећи рајх спроводио у Протекторату Чешке и Моравске.

Можда зато што говорим чешки, и што сам и због превођења капиталног дела *Мала Анијанија 1919–1938* покојног чешког историчара Здењека Сладека (Zdenek Sladek, *Malá dohoda 1919–1938*) морао да се (озбиљније него што сам можда и намеравао) бавим историјом чехословачке тзв. Прве Републике (1918–1938) и последицама њеног ишчезнућа.

Ту сам наишао на део историје који као да се намерно скрива од погледа непрегледних маса туриста који од садашње Чешке евентуално виде Праг, а у њему Храдчане, Карлов мост и астрономски сат на Староградском тргу.

Схватио сам да је „опскурна земља негде на истоку Европе због које није вредно да се ремети мир у Европи” (парафразирам британског премијера Невила Чемберлена у тренутку када ју је он тако олако предавао Хитлеру) била пета индустријска сила света, и његова оружарница, са најизграђенијом мрежом железница на свету, комплетно електрификована 1931. године.

Схватио сам и да је за Немачку било неопходно да Збројовка настави да испоручује пешадијско наоружање, Шкода тенкове, а њени плзењски заводи, преименовани у Херман Геринг Верке, ловачке авионе.

Али да Трећем рајху ни у ком случају нису били потребни њени писци, сликари и архитекти, који су у тих двадесет година претходне слободе представљали светску авангарду.

Политиком окупационих немачких власти у Протекторату Чешке и Моравске темељно су се бавила два немачка историчара; Детлеф Брандес и Фолкер Мон.

Детлеф Брандес се у својим радовима *Чеси под немачким пројекторацијом – окупациона политика, колаборација и отпор 1939–1945* (Detlef Brandes, *Die Tschechen unter deutschem Protektorat. Besatzungspolitik, Kollaboration und Widerstand 1939–1945*) и *Германизовање и иселиње – нацистичка национална политика у чешким земљама* (Detlef Brandes, *Germanisieren und aussiedeln. Die nationalsozialistische Nationalitätenpolitik in den böhmischen Ländern*) бавио укупном немачком политиком у Протекторату – њеним циљевима, средствима и протагонистима.

Фолкер Мон се бавио сегментом ове укупне политике у својој књизи *Нацистичка културна политика у Пројекторацији – концепција, пракса и реакција чешке стране* (Volker Mohn, *NS-Kulturpolitik im Protektorat Böhmen und Mähren: Konzepte, Praktiken, Reaktionen*),

у којој је описао циљеве, институционални оквир, методе, протагонисте и реакције чешке средине.

Према Детлефу Брандесу, немачка културна политика у Протекторату Чешке и Моравске представљала је неодвојиви сегмент шире окупационе стратегије усмерене ка дубинском преобликовању чешког друштва у складу са расним и империјалним циљевима Трећег рајха.

Ти циљеви описани су у самом наслову његовог капиталног дела: *Германизовањии и иселињии – нацистичка национална политика у чешким земљама.*

Сажето речено, основни циљ нацистичке културне политике био је: деполитизација, културно потчињавање и постепена германизација чешког простора.

Културна политика стога није имала за циљ дијалог култура, већ административно управљање идентитетом – култура је коришћена као инструмент контроле, деморализације и дугорочног етничког преобликовања.

Она није имала карактер привременог управљања културом, већ је функционисала као инструмент систематске деполитизације становништва, демонтаже чешке интелектуалне елите и слабења националне самосвести.

Истовремено, допуштањем ограничених облика „безазлене” фолклорне продукције и сузбијањем аутономне високе културе, окупационе власти настојале су да сведу Чехе на радну популацију лишена културног и политичког субјективитета.

У том контексту, културна политика служила је као средство селекције и дисциплиновања, припремајући терен за делимичну асимилацију „расно подобних” и дугорочну германизацију простора, чиме је култура постала кључни механизам административног управљања идентитетом под окупацијом.

По Фолкеру Мону, нацистичка културна политика у Протекторату није имала за циљ само контролу већ и симболичко понижавање: требало је доказати да чешка елитна култура нема сопствени извор, већ да је тек бледа копија немачке, како би се немачка надмоћ представила као природна и неизбежна.

Мон детаљно описује институције, протагонисте, карактеристичне случајеве и њихово значење.

Описује и методе стимулације и кажњавања.

И оставља наду да ће неки будући историчар на исто тако темељан начин описати и доба у којем живимо.

Приредио
Влаган МАТИЋ

Балкана у новом веку. Аутор је самосталних монографија: *Папирјарх Георгије Бранковић и његово доба*, 2014; *Сабори Раскола – српски црквено-народни сабори у Хабзбуршкој монархији 1861–1914*, 2015; *Папирјарх Лукијан Бојдановић – крај једне епохе*, 2020; *Светозар Милетић – политика и идеје*, 2025. У коауторству је написао монографије: *Историја Срба у Црној Гори 1496–1918*, 2013; *Историја Срба у Хабзбуршкој монархији 1526–1918*, књ. 1–2, 2016; *Пречански Срби у Великом рату*, 2018; *Историја Будимске епархије*, 2018; *Срем у Првом светском рату – лојалности и преки суд*, 2018; *Ђорђе Сврашћинић*, 2022. Један је од аутора вишетомене монографије *Историја Карловачке митрополије*, 2022. и аутор више од 130 научних радова објављених у водећим часописима у Србији и иностранству.

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 парадокси*, 1980; *Српски надреализам и роман*, 1980; *Пјесник „Пашешике ума“ (о њесништву Павла Појовића)*, 1983; *Традиција и Вук Стефановић Караџић*, 1990; *Хазарска призма – тумачење ерозе Милорада Павића*, 1991; *Књижевни погледи Данила Кица: ка поетици Кицове ерозе*, 1995; *Кроз ерозу Данила Кица: ка поетици Кицове ерозе II*, 1997; *О поезији и поетици српске модерне*, 2008; *Иво Андрић – мост и жртва*, 2011; *Иван В. Лалић и њемачка лирика – једно интертекстуално исцртавање*, 2011; *Милутић Бојић пјесник модерне и вјесник авангарде – о поезији и поетици Милутина Бојића*, 2020; *Сажета поетика сажимања: ка поетици Данила Кица III – тенденције и доминанте у ерози Данила Кица*, 2023; *Ходочашћа уз Усравну земљу*, 2024; *Гојко Ђоџа – црни Арнонаут српског њесништва: о поезији и поетици Гојка Ђоџа*, 2025. Интервју: *Досићи немогуће – разговори са Јованом Делићем* (разговор водио Милош Јевтић), 2025. Приредио више књига српских писаца.

НАТАША ДРАКУЛИЋ КОЗИЋ, рођена 1991. у Новом Саду. Основне, мастер и докторске студије српске књижевности и језика завршила на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду. Запослена је у звању научног сарадника у Институту за књижевност и уметност у Београду. Пише научне радове, есеје и књижевну критику, објављује у периодици.

ПАВЛЕ ЗЕЉИЋ, рођен 2000. у Лозници. Основне и мастер студије завршио на Одсеку за српску књижевност и језик на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду, где је уписао и докторске студије. Пише поезију и прозу на српском и на енглеском језику, а бави се и превођењем поезије и прозе с енглеског и на енглески. Књиге песама: *Икар и Месија*, 2019; *Spina mundi*, 2024; *Многочисти серафим*, 2025.

МЛАДЕН ЈАКОВЉЕВИЋ, рођен 1975. у Новом Саду. Докторирао је 2012. на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду (тема: „Паралелни светови: однос постмодерне прозе према фантастичној и научнофантастичној књижевности”). Редовни је професор на Катедри за енглески језик и књижевност Филозофског факултета у Косовској Митровици. Студије: *Мий и технологија Роџера Зелазија*, 2011; *Алтернативне стварности Филипа К. Дика*, 2015; *Сер Гавејн и Зелени виџез: превод, тумачења и значења*, 2019; *Књижевни ум и подручја фантасије*, 2023 (у коауторству са Владиславом Гордић Петковић). Романи: *Враћа сумрака*, 2014; *Избегле душе*, 2019; *Кад се враћам*, 2021. Преводи: *Сер Гавејн и Зелени виџез*, „Сер Орфео”, дела Филипа К. Дика (*Валис*, *Продор божанској*, *Повраћа Тимотија Арчера*, *Човек у Високом дворцу*, *Тамно скенирање*, *Саћају ли андроиди електричне овце?*), Урсуле К. Ле Гвин (*Роканонов свети*, *Приче из Земљоморја*, *Лицени свети*) и Роџера Зелазија (*Времејрон*).

МАРИЈАНА ЈЕЛИСАВЧИЋ КАРАНОВИЋ, рођена 1992. у Ужицу. Основне и мастер студије српске књижевности завршила на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду, где је 2016. године одбранила мастер рад на тему „Елементи хорор фантастике у роману српског предромантизма”, за који је одликована Бранковом наградом Матице српске. Тренутно је на докторским студијама српске књижевности у Новом Саду. Књига приповедака: *Прихвати иду?*, 2022. Књига есеја: *Како се калио хорор – есеји о хорор прози*, 2025.

БОЈАН ЈОВАНОВИЋ, рођен 1950. у Нишу. Етнолог и антрополог, пише поезију, есеје, критику и антрополошке студије, бави се и алтернативним филмом. Књиге песама: *Бацање каменчића*, 1973; *Коси између обала*, 1981; *Душоловац*, 1989; *Пројовед мрава*, 1993; *Пешчана мајка*, 1996; *Одломци божанској*, 1997; *Кућа иза облака*, 1999; *Називи долазеће*, 2005; *Сенке у шами*, 2006; *Говор прозорљивој*, 2009; *Сасијојци времена*, 2012; *Поновна рођења* (избор и нове), 2015; *Сјасоносне невоље*, 2017; *Долазеће доба*, 2020; *Расиварање душе*, избор и нове, 2023; *Зимомис лећа*, 2024; *Имена шаме*, 2025. Студије: *Српска књија мртвих*, 1992; *Мајија српских обреда*, 1993; *Тајна лайоша*, 1999; *Дух јапанској наслеђа у српској традиционалној култури*, 2000; *Клојка за душу*, 2002; *Карактер као судбина*, 2002; *Говор ђећинских сенки*, 2004; *Блискости далекој*, 2005; *Судбина и мајија – антрополошки ољеди*, 2007; *Пркос и инај – етнопсихолошке студије*, 2008; *Речник јавацука*, 2009; *Играње с нишавилом*, 2011; *Изречено и проречено или О предказањима креманских видовњака*, 2011; *Љубав и орашање*, 2011; *Убијање старих – као традиционални и научни мий*, 2013; *Мехури зајенушаних година – изабрани интервјуи*, 2013; *Околни људи*, 2013; *Памћење и самозаборава*, 2014; *Светови антрополошке*

имаинације, 2014; *Антропологија зла*, 2016; *Тајни интерес – јесничко и антрополошко искуство*, 2017; *Онирички код – увод у антропологију снова*, 2017; *Памћење и самозабрав*, 2018; *Крај амбиса*, 2018; *Скривени човек*, 2019; *Путовање заборављеним бродом*, 2019; *Нећована дивљина – филм и алтернативни филм*, 2020; *Ајресија и култура*, 2020; *Ново варварство*, 2021; *Мийска аура смрти*, 2022; *Манцонијево завештање*, 2022; *Трајностај пролазној*, интервјуи, 2023; *Српско културно бласто*, 2023; *Антропологија – човек и зло*, 2023; *Моћ бола*, 2024; *Књижевности у антрополошком светлу*, 2024; *Светло светиу – историја антропологији хришћанства*, 2025; *Пути и страницице Срба*, 2025. Приредио више књига.

ТОМИСЛАВ ЈОВАНОВИЋ, рођен 1949. у Београду. Филолошки факултет, Групу за српскохрватски језик и југословенску књижевност, завршио 1973. године. Магистрирао је 1977. радом „Текстолошка и стилска анализа књижевних дела о светом кнезу Стефану Штиљановићу”, а докторску дисертацију „Књижевно дело патријарха Пајсија” одбранио 1991. године. Од 2005. је редовни професор на Филолошком факултету у Београду. Гостовао као предавач на многим универзитетима. Бави се старом српском књижевношћу. Приредио, превео и написао предговоре и поговоре за више хрестоматија, житија, типика, апокрифа и средњовековних записа, и објавио мноштво научних радова у стручној периодици.

ИБРАХИМ КАЛИН, рођен 1971. у Истанбулу, Турска. Дипломирао је на Универзитету у Истанбулу, на Одсеку за историју (1992). Магистрирао је на Међународном исламском универзитету у Малезији, а докторирао у области хуманистичких наука и компаративне филозофије на Универзитету Џорџ Вашингтон, тезом о Мола Садрином поимању постојања и филозофији знања (2002). Држао је предавања о исламској мисли и односима између ислама и запада на Колеџу Светог крста, Универзитету Џорџтаун и Билкент универзитету. Водио је академско истраживање у Центру за исламске студије турске Дијанет фондације. Од 2005. до 2009. године био је председник Фондације СЕТА. За главног саветника премијера именован је 2009. године, за заменика подсекретара премијера 2012. године, а од 2014. именован је за заменика генералног секретара Председништва и портпарола Председништва у својству амбасадора. Године 2023. постављен је на место шефа Националне обавештајне службе (МИТ). Аутор је бројних књига и чланака о исламској филозофији, исламско-западним односима и турској спољној политици. Међу његовим делима су: *İslâm ve Batı*, 2007; *Knowledge in Later Islamic Philosophy: Mulla Sadra on Existence, Intellect and Intuition*, 2010; *Akıl ve Erdem: Türkiye'nin Toplumsal Muhayyilesi*, 2013; *Mulla Sadra*, 2013; *Ben, Öteki ve Ötesi: İslâm-Batı İlişkileri Tarihine Giriş*, 2016. Објавио је и више књига у коауторству. У многим националним и међународним часописима.

сима и за многе ТВ и новинске агенције објавио је велики број чланака, коментара и интервјуа. Бави се и фотографијом и турском народном музиком. (А. С.)

ВЛАДАН МАТИЋ, рођен 1959. у Београду. Прозни аутор, есејиста и преводилац. Превео с чешког *Историју Мале Анђанџе* Здењека Сладека, *Новим џушевица* Јана Пеликана, романе *Дрући љаг* Михала Ајваза, *Рујни зраци северног сунца* Маркете Хејкалове и *Обећање* Јиржија Кратохвила. Тренутно живи и ради у Казахстану. Књиге које се непосредно или посредно баве историјом или географијом Сибира и Средње Азије (и њихове карикатуре Тартарије): *Шеста клима – белешке о џушевању џо Монголији*, 2003; *Склајање џејзажа*, 2011; *Дешекџив Тезеј и Балада о џуџнику*, 2014; *Зайиси из Новој Сараја*, 2019; *Изџубљени љаг*, 2020; *Зџага на крају љага*, 2021; *Заврџавање 20. века*, 2022; *Маја џрелџа*, 2025.

НИКОЛА МИЉКОВИЋ, рођен 1992. у Пожаревцу. Доцент на Катедри за славистику Филолошког факултета Универзитета у Београду. Предаје руску књижевност XX века и предмете повезане са руском књижевношћу и књижевним теоријама на основним и мастер академским студијама. Објавио је монографије *Три разџовора о Појлавроком: Поџџика Бориса Појлаврокоџо чџез џризмџ инџџерџекџџуалностџи*, 2022. и *Мрџице са Арисџџџелове џрџезе*, 2025, као и низ радова из домена руске књижевности, те узајамних веза између руске и других књижевности.

ЛЕНКА НАСТАСИЋ, рођена 2000. у Сомбору. Пише поезију, кратке приче и књижевну критику. Одбранила је 2024. мастер рад „Аспекти усмене књижевности у поезији српског барока” на Одсеку за српску књижевност и језик Филозофског факултета у Новом Саду. Објављена збирка песама: *Са друје сџране џџера*, 2020.

ИВАНА НЕШОВАНОВИЋ, рођена 1999. у Чачку. Пише студије, огледе, књижевну критику, поезију и поетске записе. Одбранила је 2023. године мастер рад „Флорална симболика у раним збиркама песама Васка Попе” на Филолошком факултету Универзитета у Београду, где је тренутно на докторским студијама. Своја истраживања усмерила је на српску поезију XX века, као и флоралну мотивику у модерној српској књижевности.

ИВАН ПАВИЋ, рођен 1960. у Београду. Дипломирао је 1984. на Факултету ликовних уметности у Београду, на одсеку сликарства, магистарске студије сликарства завршио 1986. на истом факултету, а специјализацију стекао 1989. на Ecole National Supérieure des Beaux Arts у Паризу. Излагао на 49 самосталних и на преко 200 групних изложби у

земљи и иностранству. Заступљен је у збиркама Музеја града Београда, Српске академије наука и уметности, народних музеја у Београду, Зајечару, Врању, Ваљево, Требињу, Пријеполу и у многим приватним збиркама у земљи и иностранству. Радио је у Народном музеју Србије, где је био шеф Центра за конзервацију и рестаурацију. Више његових радова искоришћено је у илустровању корица и унутрашњих страна књига. Као интегрални део романа Милорада Павића *Последња љубав у Цариграду*, насликао је предлошке карата за шпил *Византијски ѿарој*. Поред сликарства и конзервације бави се писањем хаиква, хабуна и кратких прича. Објављивао је у часописима *Сакура*, *Ко*, *Хаику новине*, *Свиѿак* и *Омаја*. Заступљен је у збирци *Knots*, антологији хаику песништва југоисточне Европе. Објавио је збирку приповедака *Вампировић и друће ѿриче*, 2017.

МИЛОРАД ПАВИЋ (Београд, 1929–2009). Српски књижевник, писао је поезију, прозу, есеје, драме, бавио се књижевном историјом, преводио с руског, био академик. Главна дела – књиге песама: *Палимјесетии*, 1967; *Лешјећи храм* (избор), 1995; књиге прича и песама: *Месечев камен*, 1971; *Душе се кујају ѿследњи ѿуи*, 1982; књиге прича: *Гвоздена завеса*, 1973; *Коњи свейѿоа Марка*, 1976; *Руски хриј*, 1979; *Нове беѿградске ѿриче*, 1981; *Изврнуѿа рукавица*, 1989; *Све Зайис на коњском ѿебеѿу*, 1994; *Оѿровна оледала*, 1996; *Шешир од рибље коже*, 1996; *Сѿаклени ѿуж*, 1998; *Звездани ѿлациј*, 2000; *Сѿрацине ѿубавне ѿриче*, 2001; *Царски рез и друће ѿриче*, 2002; *Девей кица и друће ѿриче*, 2002; *Прича о ѿрави и друће ѿриче*, 2002; *Враѿа сна и друће ѿриче*, 2002; *Еројске ѿриче*, 2005; *Прича која је убила Емилију Кнор*, 2005; романи: *Хазарски речник – роман-лексикон у 100.000 речи*, 1984; *Предео сликан чајем – роман за ѿубиѿеље укрѿиѿених речи*, 1988; *Унуѿрациња сѿрана веѿра или роман о Хери и Леандру*, 1991; *Последња ѿубав у Цариграду – ѿриручник за ѿаѿање*, 1994; *Куѿија за ѿисање*, 1999; *Седам смрѿних ѿрехова*, 2002; *Уникаѿ*, роман-делѿа – књѿа са сѿо крајева, 2004; *Друѿо ѿело*, 2006; *Веѿѿачки младеж – ѿри краѿка нелинеарна романа о ѿубави*, 2009; студије: *Војислав Илић (1860–1894)*, 1961; „*Забавник*” *Вука Караѿића*, 1969; *Исѿорија срѿске књижевносѿи барокноѿ доба (XVII и XVIII век)*, 1970; *Војислав Илић и евројско ѿесниѿѿво*, 1971; *Гаврил Сѿефановић Венѿловић*, 1972; *Језичко ѿамѿење и ѿеснички облик*, 1976; *Исѿорија срѿске књижевносѿи класицизма и ѿредроманиѿизма – класицизам*, 1979; *Раѿање нове срѿске књижевносѿи – исѿорија срѿске књижевносѿи барока, класицизма и ѿредроманиѿизма*, 1983; *Исѿорија, сѿалеж и сѿил – језичко ѿамѿење и ѿеснички облик II*, 1985; *Барок – исѿорија срѿске књижевносѿи 2*, 1991; *Класицизам – исѿорија срѿске књижевносѿи 3*, 1991; *Предроманиѿизам – исѿорија срѿске књижевносѿи 4*, 1991; *Роман као држава и друѿи оледи*, 2005. Дrame: *Заувек и дан више – ѿозориѿни јеловник*, 1993; *Две инѿеракѿивне драме*

(*Кревети за шроје, Стаклени љуж*), 2002; *Свадба у кућаишлу – весела ира у седам слика*, 2005. Објављена су му и *Изабрана дела 1–4*, 1985. и *Сабрана дела 1–10*, 1996.

САША РАДОЈЧИЋ, рођен 1963. у Сомбору. Дипломирао и докторирао филозофију на Филозофском факултету у Београду, а магистрирао из области науке о књижевности на Филолошком факултету у Београду. Пише поезију, прозу, књижевну критику, студије, есеје и преводи с немачког. Књиге песама: *Узалуд снови*, 1985; *Камерна музика*, 1991; *Америка и друге њесме*, 1994; *Елеџје, ноктурна, епиге*, 2001; *Четири годишња доба*, 2004; *Панонске епиге*, изабране и нове песме, 2012; *Cyber zen*, 2013; *Дуге и крајке њесме*, 2015; *Слике и реченице*, 2017; *То мора да сам иакође ја*, 2020; *Тобојан*, 2023; *Глад за њесмом*, изабране песме, 2023; *Јежеви*, 2024. Роман: *Дечак са Фанара*, 2022. Књиге критика, есеја и студија: *Провидни анђели*, 2003; *Поезија, време будуће*, 2003; *Ништа и ирах – антиролошки њесимизам Стеријиној Даворја*, 2006; *Сјањање хоризонаша – њесничтво и њијреџација њесничтва у филозофској херменеуџици*, 2010; *Разумевање и збивање – основни чиниоци херменеуџичкој искуства*, 2011; *Увод у филозофију умеџности*, 2014; *Реч њосле*, 2015; *Једна њесма – херменеуџички изреџи*, 2016; *Слике и реченице*, 2017; *За свеџлом из очеве колибе – криџичарски њојмовник*, 2018; *Олгедало на њијаџи Бајлони – олгеди о срџском неоверизму*, 2019; *Умеџности и сџварности*, 2021.

СЕЛИМИР РАДУЛОВИЋ, рођен 1953. на Цетињу, Црна Гора. Пише поезију, есеје и књижевну критику. Од 2014. је управник Библиотеке Матице српске, а од марта 2023. главни и одговорни уредник *Летџоиса Маџице српске*. Књиге критика и есеја: *Повој и чланци*, 1987; *Свеџло из очеве колибе – о духовности и кулџури*, 2015; *Оно мало соли*, 2020; *Гле, јаџње божје! О њесничком делу Новице Таџића*, 2020. Књиге песама: *Последњи дани*, 1986; *Сан о ѡразнини*, 1993; *У сџенку улазим, оче*, 1995; *По лицу ноџи* (избор), 1996; *Са виса сунчаној, сџрашној* (избор и нове), 1999; *Кџија очева* (избор), 2004; *О ѡјаџни ризничара свих суза*, 2005; *Где Боју се наџах* (избор), 2006; *Као мирни и свеџли весник* (избор и нове), 2008; *Извешџај из земље живих* (избор), 2009; *Снови свеџој ѡуџника*, 2009; *Песма с осџрва сирочаџи* (избор и нове), 2010; *Свеџло из очеве колибе* (избор), 2011; *Под киџом суза с Паџмоса*, 2012; *О ѡасџиру и камену са сеџам очију*, 2015; *Сенка осмој еона*, 2016; *Дах мале молиџве* (избор и нове), 2017; *Дванаесџи*, 2018; *Исџовесџи ѡумача царевој сна* (избор и нове), 2019; *О дукаџу с ликом сџарца*, 2020; *Сеџам малих дрџијаја* (избор и нове), 2021; *У царсџиву веџрова арамејских*, 2022; *Зайис на сџубу, јерусалимском*, 2023; *По води која је ѡрала ноје, Исусове*, 2024; *О крсџу, малом, дрвеном*, 2024; *Ево, анђела!*, 2025; *С камењем, Хрсџовим, белим*,

сабране песме, 2025. Године 2013. објављена су му *Изабрана дела*, I–V. Приредио више књига и антологија.

АНАТОЛИЈ РЈАСОВ, рођен 1978. у Москви, Русија. Пише прозу, драме, књижевне и филозофске студије. Књиге: романи *Три љакла*, 2003, *Прелудија. Ното innatus*, 2007, *Пусџара*, 2012 (на српском објављен 2024), *Предосећање*, 2022; прозно-поетска књига *Сирова реч*, 2013; зборник драмских текстова *Затворених усџа*, 2019; медитативна аутобиографска проза *У ђуџању*, 2020; студије *Бекеџ: џуџ иџчиџавања*, 2021, *Једва чујна бука. Увод у филозофију звука*, 2021, *Анџонен Арџо и смрџ џосџ-драмскоџ џеаџра*, 2023. (В. Ш.)

АВДИЈА САЛКОВИЋ, рођен 1974. у Новом Пазару. Након завршене средње школе, високо образовање наставља на Одсеку за електронику и рачунаре Универзитета Мармара у Истанбулу, Република Турска. По повратку са студија 1997. године интензивно се бави превођењем. До сада је с турског на српски и босански превео близу 50 дела, међу којима се истичу *Чанаккале* Мехмеда Нијазија, *Туђинац* Јакупа Кадрија и *Ја, онај друџи и друкчиџи свиџеџ* Ибрахима Калина. У међувремену је дипломирао на одсеку за Турски језик и књижевност Универзитета у Београду, на којем је такође завршио мастер и одбранио докторску тезу на тему „Језик у делима Пејамија Сафе”. Тренутно ради у градском музеју у Новом Пазару.

МИЛИЦА ЂУКОВИЋ, рођена 1987. у Панчеву. Бави се српском књижевном периодиком XIX века и историјом српске књижевности. Докторирала 2020. године темом „Тихомир Остојић и српска књижевна периодика” на Филолошком факултету у Београду. Пише стручне радове, студије, приказе, огледе и интервјуе. Објављена књига: *Теолоџки џосџсџрукџурализам џоезија и џоеџика Драџана Боџковића*, 2025.

НЕНАД ШАПОЊА, рођен 1964. у Новом Саду. Пише поезију, есеје, путописе и књижевну критику. Десетак година је био критичар *Полиџике*, а 2002. је основао издавачку кућу Агора. Од јануара 2021. је члан уредништва *Леџоџиса Маџице срџске*. Књиге песама: *Ђоконда*, 1990; *Одрази варке*, 1993; *Очевидносџ*, 1996; *Море*, 1998; *Чеџири џоеме*, 2000; *Слаџка смрџ*, 2012; *Посџџоџи ли годир џивоје дуџе?*, 2014; *Изџледам, дакле нисам*, 2017; *Силазим у џиџшину џеџа бачене коџке*, 2019; *Психолоџија џравџиџације*, 2023; *Сређна вода*, 2024; *Близанац времена*, 2025. Књиге есеја и критика: *Бедекер сумње*, 1997; *Ауџиобиоџрафија чиџања*, 1999; *Искусџиво џисања*, 2001. Књига путописа: *А Брисел се да џреходаџи лако*, 2018. Поезија му је превођена на многе светске језике. Уредио преко 700 књига, приредио више антологијских избора, а његове књиге награђене су најзначајнијим српским књижевним наградама.

САМАНТА ШВЕБЛИН (SAMANTA SCHWEBLIN), рођена 1978. у Буенос Ајресу, Аргентина. Студирала је филмски сценарио, живи у Берлину, а њена дела преведена су досад на четрдесет језика. Слови данас за једног од најбољих латинскоамеричких прозаиста, посебно истакнута по приповеткама. Њене прве три књиге приповедака, *Исходишће нерега*, *Пишице у усџима* и *Седам љразних кућа*, добиле су многе националне и међународне награде, између осталих и Националну награду за књижевност и угледну шпанску награду за кратку прозу, Рибера дел Дуеро, док је роман *Сјасоносна раздалјина* био финалиста међународне Награде Букер и екранизован је 2021. године. Њен следећи роман, *Кенџукиџи*, такође је био номинован за награду Букер, 2018. (Б. А.)

ВАСИЛИСА ШЉИВАР, рођена 1991. у Книну, Хрватска. Доцент на Катедри за славистику Филолошког факултета Универзитета у Београду. Бави се руском књижевношћу и културом, преводи. Научне радове објављује у домаћим и страним часописима и зборницима. Добитница је Награде „Јован Максимовић” за најбољи превод руске књижевне прозе у 2022/2023. години (роман Владимира Казакова *Од љаве до звезда*, 2022). Објављене књиге: *Карџини љ абсурдноџо мира Владимира Казакова*, 2022; *Десакрализација молчания. О блокадних сџихах Геннадия Гора*, 2025.

ДРАГОМИР ШОШКИЋ, рођен 1949. у Улотини код Андријевице. Пише поезију. Књиге песама: *Казимирско џуџовање*, 1993; *Сџуг и целац*, 1996; *Предео љодношљиво раскошан*, 2003; *Пољед на сџи*, изабране и нове песме (1993–2012), 2012.

Приредио
Бранислав КАРАНОВИЋ

Часопис *Лейіойис Майице срйске* 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 *Лейіойису*.

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 *Правојис срйскоја језика* Митра Пешикана, Јована Јерковића и Мата Пижурице (Матица српска, Нови Сад 2010).

Страна имена аутора у текстовима на српском језику треба да буду транскрибована и исписана ћирилицом, а приликом првог помена могу да буду исписана у загради оригиналним језиком и писмом. Поједине речи и изрази могу бити, из научно-стручних потреба, писани на оригиналном језику и писму.

Текстови се шаљу искључиво електронским путем у Word формату, на адресу: letopis@maticasrpska.org.rs.

Текст треба да садржи следеће елементе:

- име и презиме аутора: у поезији, прози, студијама и чланцима изнад наслова центрирано, у критици испод текста уз десну маргину (у поезији дати и наднаслов, тј. наслов циклуса песама);
- наслов рада: **болд**, центриран.

Формат текста:

- стандардни: А4; маргине 2,54 cm (custom);
- фонт: Times New Roman (ако се користе други, мање познати, фонтови у тексту, послати их као посебан фајл);
- величина слова: основни текст 12 pt;
- размак између редова: 1,5;
- за наглашавање у тексту се користи *иџалик* (не **болд**, не подвучено);
- напомене/фусноте: увучене, у дну стране (footnotes, а не endnotes), искључиво аргументативне, величина слова 10 pt;
- списак литературе се не наводи;
- наслови књижевних или уметничких дела који се помињу у тексту (књиге, драме, филмови, представе, часописи, слике...) пишу се италиком, а појединачни наслови или делови под наводницима (песме, приче, текстови у часописима, зборницима, поглавља у књигама, циклуси итд.);
- цитати у тексту се дају под двоструким знацима навода („...”), а цитат унутар цитата под једноструким знацима навода (‘...’); уколико се цитира преведено дело, у одговарајућој напмени, уз податке о месту и години издања, треба навести и име преводаоца;
- када се фусноте понављају треба их скратити: нав. дело или исто...
- краћи цитати или стихови (2–3 реда) дају се унутар текста, а дужи се издвајају из основног текста (увучени и умањени – 11 pt).

Ако аутор први пут објављује у *Лейоџису*, на крају текста (или у посебном документу) треба да да кратку биобиблиографску белешку о себи, а аутори који су већ објављивали могу да пошаљу допуне. И на крају дати контакт – електронску адресу.

ПРИМЕР

ИМЕ И ПРЕЗИМЕ

НАСЛОВ ТЕКСТА

(...)

Али он сматра да је дошло време да се као део критичке јавности јасно одреди према вредности Дучићеве поезије:

Можемо одмах рећи да нам данас углавном изгледа неоправдан презир којем је Дучић извесно време био изложен: тај презир је био разумљив, књижевноисторијски чак у једном тренутку и нужан, али нам се данас чини ипак да Дучић спада у неколико најбољих песника овога језика.¹

По њему српска поезија још није била спремна за поетички глас једнога Рембоа, Малармеа или Лотреамона, посебно у времену у којем су се „трагови романтизма, ’овешталог и имбецилног’, још вукли по нашим часописима”.²

Поднаслов

Погледамо ли неке песме из циклуса „Шума проклетства” („Реквијем”, „Пробудим се”) из Павловићеве збирке *87 њесама*, или есеј „Од камена до света” из књиге *Рокови њоезије*, приметићемо...

(...) он је стиховима из песме „Реквијем”: „Овога пута / умро је неко близу / / Реквијем / у сивом парку / под затвореним небом...” хтео да...

(...) као у песми „Пробудим се”:

Пробудим се
Над креветом олуја

Падају зреле вишње
У блато

У чамцу запомажу

¹ Миодраг Павловић, *Есеји о српским њесницима*, Просвета, Београд 2000, 129.

² Исто, 132.

Рашчупане жене

Вихор
Злурадих ноктију
Дави мртваце

Ускоро
О томе
Ништа се неће знати

(...)

БЕЛЕШКА О АУТОРУ

ИМЕ ПРЕЗИМЕ, рођен 1979. у Новом Саду. Пише поезију, прозу, есеје, студије и књижевну критику, бави се српском драмом XIX века. Књиге песама: *Пролећни дани*, 2003; *Градска љубав*, 2007; *Довиђења*, 2015. Роман: *Мирис Дунава*, 2013. Студије: *Порекло драме*, 2010; *Драма у 19. веку*, 2012; *Сјознаја драмској шекспира*, 2016.

(el.adresa@mail.com)

Редакција *Летописа Матице српске*

ПРЕТПЛАТИТЕ СЕ НА
**ЛЕТОПИС
МАТИЦЕ СРПСКЕ**

*најстарији живи књижевни часопис
у Европи и свету који
у континуитету излази од 1824.*

*Летопис Матице српске излази
12 пута годишње у месечним свескама
– шест свезака чини једну књигу.*

Неопозиво наручујем:

1. 12 бројева (претплата за целу годину) по цени од 2.000 динара.
Трошкови поштарине су урачунати у цену.
2. 6 бројева (претплата за пола године) по цени од 1.000 динара.
Трошкови поштарине су урачунати у цену.
3. Претплата за иностранство за целу годину (добићете 12 свезака *Летописа Матице српске*) по цени од 100 €. Трошкови поштарине урачунати су у цену.

Име и презиме, назив установе или предузећа

Адреса: _____

Телефон: _____

Претплата се може уплатити на жиро рачун 205-204373-09 (Комерцијална банка), са назнаком „за Летопис“. Оваквом уплатом обезбедићете да, чим нам доставите ову наруџбеницу и потврду о уплати, читаве године добијате Летопис на адресу коју нам пошаљете.

Информације на телефоне: (021) 6613-864; 420-199/лок. 112, или на адресу: Летопис Матице српске, 21000 Нови Сад, ул. Матице српске 1, e-mail: letopis@maticasrpska.org.rs

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

82(05)

ЛЕТОПИС Матице српске / главни и одговорни уред-
ник 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