



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

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Покренут 1824. године

Уредници

Георгије Магарашевић (1824–1830), Јован Хацић (1830–1831), Павле Стаматовић (1831–1832), Теодор Павловић (1832–1841), Јован Суботић (1842–1847), Сима Филиповић (1848), Јован Суботић (1850–1853), Јаков Игњатовић (1854–1856), Субота Младеновић (1856–1857), Јован Ђорђевић (1858–1859), Антоније Хацић (1859–1869), Јован Бошковић (1870–1875), Антоније Хацић (1876–1895), Милан Савић (1896–1911), Тихомир Остојић (1912–1914), Васа Стајић (1921), Каменко Суботић (1922–1923), Марко Малетин (1923–1929), Стеван Ћирић (1929), Светислав Баница (1929), Радивоје Врховац (1930), Тодор Манојловић (1931), Жарко Васиљевић (1932), Никола Милутиновић (1933–1935), Васа Стајић (1936), Никола Милутиновић (1936–1941), Живан Милисавец (1946–1957), Младен Лесковац (1958–1964), Бошко Петровић (1965–1969), Александар Тишма (1969–1973), Димитрије Вученов (1974–1979), Момчило Миланков (1979), Бошко Ивков (1980–1991), Славко Гордић (1992–2004), Иван Негришорац (2005–2012), Слободан Владушић (2013–2016), Ђорђе Деспих (2017–2020), Ђорђо Сладоје (2021–2023), Селимир Радловић (2023–2026)

Уредничтво

ЈЕЛЕНА МАРИЋЕВИЋ БАЛАЋ

(главни и одговорни уредник)

СЛОБОДАН ВЛАДУШИЋ, МИЛЕНА КУЛИЋ,
НИКОЛА МИЉКОВИЋ, НЕНАД ШАПОЊА

Секретар Уредничтва

СВЕТЛАНА МИЛАШИНОВИЋ

Лектор

МИРЈАНА КАРАНОВИЋ

Коректор

БРАНИСЛАВ КАРАНОВИЋ

Технички уредник

ВУКИЦА ТУЦАКОВ

Корице

АТИЛА КАПИТАЊ

Е-mail: letopis@maticasrpska.org.rs

Интернет адреса: www.maticasrpska.org.rs/letopis

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

Издаје: Матица српска

Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин

Штампа: САЈНОС, Нови Сад

Тираж: 750

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Год. 202

Јул–август 2026

Књ. 518, св. 1–2

САДРЖАЈ

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА

Бојана Стојановић Пантовић, <i>Мораш ући у Колосеум</i>	5
Дарко Тушевљаковић, <i>О равнојези</i>	9
Братислав Р. Милановић, <i>С тиијанијумским куком</i>	16
Сања Савић Милосављевић, <i>Хобойница</i>	19
Енес Халиловић, <i>Надживео Римско царство</i>	24
Славе Ђорђо Димоски, <i>Још њлови Нојева барка</i>	28
Христос Хартомацидис, <i>Залеји ми жваку на чело</i>	33

ЕСЕЈИ

Слободан Владушић, <i>Истина, слобода и хуманизам у филму „Ма- џрикс”</i>	37
Марија Јефтимјевић Михајловић, <i>Сећам се, дакле њотијим (Време и сећање у „Писмима из њрасијаре будућности” Брајислава Р. Милановића)</i>	52
Александра Чебашек Нешковић, <i>Геоеџика џрауме у роману „Кароџа” Дарка Тушевљаковића</i>	62
Вирђинија Поповић, Ивана Иванић, <i>Поџика безнађа у балканском културном контектју: лирско-филозофски модел мишљења Емила Сиорана</i>	86
Наталија Благојевић, <i>Од космоџоније до авангарде: „Енума Елиџ” као археџијски модел Барбароџенија</i>	106

СВЕДОЧАНСТВА

Драган Хамовић, „Сеобе” Црњанској и косовско оцредељење . . .	120
Дејан Ристић, <i>Хлеб Косова и вино Мејхохије. Евхаристијски ириноск кројких</i>	127

ПОВОДИ

250-ГОДИШЊИЦА ОД РОЂЕЊА ЕУСТАХИЈЕ АРСИЋ

Јелена Марићевић Балаћ, <i>Полезан јорџиреј сликан на чајнику: аскејски барока у делу Еустахије Арсић (1776–1843)</i>	131
---	-----

РАЗГОВОР

Чеслав Милош, <i>Не смем да расцужујем брајна своја</i> (разговор водили Катажина Јановска и Пјотр Мухарски)	141
---	-----

КРИТИКА

Зоја Карановић, <i>Српски начин ђевања кроз векове</i> (Снежана Самар- ција, <i>Бијије и име српско – из историје бележења и ђума- чења ејике</i>)	148
Луна Градиншћак, <i>Победа врлине. Живој и дело Дарка Танаско- вића</i> (Милош Јевтић, <i>Хоризонти смисла: разговори са Дар- ком Танасковићем</i>)	153
Милена Кулић, <i>Фојографија као докуменј</i> (Рајко Каришић, <i>Два века Мајнице српске</i>)	159
Лазар Букумировић, <i>Ујркос срећном крају</i> (Кајоко Јамасаки, <i>Лејње бајке</i>)	162
Софија Ракочевић, <i>Хлеб нацц ђредачки</i> (Енес Халиловић, <i>Бекос</i>) .	165
Срђан Орсић, <i>Свејлоси из ђаме: ђанайолоцка визија Зорана Бој- нара</i> (Зоран Богнар, <i>Све су смрји (само) део наццеј сајја: 77 јесама о смрји</i>)	169
Ленка Настасић, <i>Бол, дар и вал</i> (Лазар Букумировић, <i>Пенелоя и осјали</i>)	176
Тања Калајцић, <i>Пујојисна и мемоарска јроза у српској књижев- носји: од средњеј вијека до савременој доба</i> (<i>На ђују – ђу- јојиси и мемоари у српској књижевносји и о Србији, збор- ник радова</i>)	181
Бранислав Карановић, <i>Аујори Лејојиса</i>	186
Упутство за припрему текста за Летопис	195

БОЈАНА СТОЈАНОВИЋ ПАНТОВИЋ

МОРАШ УЋИ У КОЛОСЕУМ

МОЈЕ КРЗНЕНО ДЕТЕ

Неколико година
Гледала сам како ти крзно
Постаје све гушће, сјајније.
Како се лепи за сваки део
Мога тела и упија његов мирис.

Моје крзнено дете
Чекало ме је у ходнику,
На прозору,
Ослушкујући пажљиво кораке
Кад се однекуд враћам.

Не знам да ли је он био кућа
Или је кућа била он.
У сваком случају, присуство је
Било непрестано, трепераво,
Чак и онда када ми није
Пред очима.

А онда је риђебела длака
Добила чудан мирис.
Поглед је био мутан и тужан,
Као већ с ону страну –
Мјаукање мучно, моје речи
Загрцнуте,

Риђе је прешло
У злокобно жутило.

Док није заувек отишло
Моје крзнено дете.

КОЛОСЕУМ

Мораш ући у Колосеум
Осетити тај хиљадугодишњи песак
Под стопалима
Онај исти по ком је после
Ходао Исус
Док су га шибали по бедрима,
Прашину натопљену крвљу,
Пљувачком и знојем,

Између трња нежне
Покрете мачијих тела
И прастаре трагове
Њихових шапа.

Тамо царују весталке
Попут успаваних камених девица
У лаким хитонима
И златним сандалама
Оне протежу своја чемпресова тела.

И шапућу претужну историју
Нашег света –
Комадања мяса и смрсканих лобања
На знак подигнутог прста
И свих обманутих душа
Док слика Арене
Не почне да стари.

ПЕСАК

Не знам јеси ли биће воде, или земље, или си замешен тако
Да иза тебе увек остане песак, калцијум-оксалат, сребрни прах.
Једино сам сигурна да ковитлац ветра може да те дигне високо,
Да се затим распршиш у свачијем трептају капка, и напуниш
га песком. И останеш ту, смирен, заувек.

НЕСАНИЦА

Уместо чаршавом
Прекривена сам несаницом
Као провидним велом
Испод кога се назире
Грчевита мимика лица,
Које покушава
Да се избори
С грубим прекидима сна.

Хваташ ме за грло,
Следи разарајући кашаљ
Док моје руке покушавају
Да се ослободе твојих,
Притисак у цевима пада,

Али ни тада несаница
Не пролази.
Очи ми се шире
У округле рибњаке
У којима се утапамо
Док гутамо мрак

Insomnia
Изговорила је сама своје име,

Није ни чула да је зовемо.

РОЂЕНДАНСКА

Сада очито морам да се помирим
Да ће бол бити сталан,
да не кажем вечан.
И све дијагнозе,
Лордозе,
Сколиозе,
Спондилозе,
Стенозе,
Било на рендгенској слици
Или екрану ултразвука
Делују као размрљани
Дечји цртежи,
Као контуре,
Гомилице праха
Остављене да их неко
Једном открије.

Ускоро ћу 66
А мало тога могу да учиним:
Да не седим,
Не стојим,
Не радим на компу,
Не вртим телефон?
Да се венчам са компресивном чарапом
И замолим је за вечну службу?

И тако сваки дан,
И сваку ноћ,
И после шетње,
И после писања,
Не могу да заборавим тај бол.

А он каже:
Вежбај,
Диги руке увис,
Сајни се,
Тражи ме,
Никад ме сиварно нећеи наћи.

ДАРКО ТУШЕВЉАКОВИЋ

О РАВНОТЕЖИ

(сиров одломак из нечег неодређеног)

Било је дана када би Себасџијан Варџа, размишљајући о смрти, или не само о смрти већ и о живој, убеђивао себе да у универзуму постоји уравнотежен однос између онога што улази у постојање и онога што излази из постојања, што би га довело до закључка да ми, на одласку са овој свету, ситари и сенилни, из њега износимо мање него што смо у њега унели. То јест, да новорођено дете, које можда јесте празној ума или душе, али је зато пуно поштенцијала – у њему је празнина светла и белица, она важи за садржајем – дакле да то новорођено дете доноси на ову ситану више од онога што са собом односи ситарац који је то све осим коже и косицу изубио на крвавом постојању до излазних врата. Тако равнотежа бива нарушена, закључио би Себасџијан, па би чак можда нешто од тога записао у своју свеску. Ситара се несклад који се некако мора исправити. И то се постојеће ипак што се неколико избледелих душа, налик на остаци сајуна које штедљиви власник чува како би их постоје у употреби, употребљив комад, ситара у једну, ону која ће квалитативно и квантитативно одговарати души која, на сувишном крају процеса, улази у свет. На тај начин се чува равнотежа: за једно новорођенче се на излазној страни мора платити с неколико ископаних ситараца.

Све је то звучало логично, постојично и шаман згодно за унос у светишћу коју је држао поред кревета, постој википоријанске постоје која, мало услед литерарних прејензија, мало из сујеверја, устаје ноћу да под светлом постојеје бележи снове.

Међутим, било је и дана када би Себасџијан Варџа, и даље уверен да у универзуму мора постојати равнотежа, помишљао нешто

сујројно: када долазимо на овај свет заиста представљамо љу-
штину, вредну једино као хардвер у који тек треба да се смести
софтвер, док као стварци, после дугог стажа који, чак и да смо
деценијама седели испод дрвета чачкајући нос, мора садржати
неке увиде и искуства, макар се мишљали само вероватноће да нас
посере врана или зајница нас, овај свет најупијамо ошмењени
нуштином извесне тустине и тежине, незанемарљиво већом од оне
улазне. Другим речима, у тој верзији, ми на њеној одлазимо носећи
у акцији својих труди више докумената него при доласку на први
шалиер дуњалук. И шта ћемо сада са светом равнотежом света?
Како се, у овом случају, она одржава? Јер, вишак материјала ојет
постоји, само, овој тути, код аустра.

Себастијан Варта није био ни мислиник ни посебно сујеверан
човек, а није себе смањивао ни религиозним (ијак је ово двадесет
први век, говорио би када се појавио шипање боја), но свеједно му
се чинило да та огромна невидљива ваја на коју је положено све
што постоји (а то постојање свакако није ограничено само на
оно што можемо видети и ошћати) неће заиста почива, можда
у оном Кантовом царству изван наше моћи поимања, и ако је то
истински тако, онда је ваљало нешто урадити с оним делом те-
рета који ошћерећује један нас на шипу другој. Универзум, сре-
ћом, има спремна решења, закључио би с олакшањем, сваки тути
се изнова радујући увиду који је истовремено био и његов и тути,
универзалан. Јер, можда је до закључка у дајом тренутку дошао
он лично, али решење свакако није смислио сам, оно је морало по-
стојати одавно, оно представља природну последицу развоја, ошће
еволуције, еона покушаја и појавља, мутиација и природне се-
лекције. У то је Себастијан, као неверник, веровао. И не само то,
радост је имала још један корен, директно повезан с његовим по-
зивом. Вишак материјала се, по овој другој теорији, на излазу из
света морао пресипати највише у свет и Себастијан је замишљао
велику шипулу, налик на ону барменску што скида вишак пене
са пуне криле пива, којом се на сфинктеру дебелог црева живога
одстрањује све оно што беба, по природи ствари, не може да по-
седује, тако да душа која нас најупија одлази једнако празна као
она што тек пристиже – и поред тога ојет ошћје очуван,
универзум ошћје неутрожен, све ће, на крају, бити у реду, нови
дан ће сванути, бацти као и сви који треба да уследе након њега...

У том вишку крије се тајна, промишљао је Себастијан Варта
јежећи се од задовољства. Односно, управо тај вишак објашњава
потребу њега, Себастијана, и других сличних њему, да удовољава
прошћевима свој позова, то јест, да ујорно иште, иако му писање
мало доброј доноси. Шипавице, објашњава и то зашто људи смањивају

да су све приче испрличане и да се ништа ново на овом свету не може измислити. Наравно да не може, осмехује се Себастијан и онда када њај осмех нема ко да види, наравно да не може када су све идеје, у тренутку када су се спремале да најусте свет, враћене међу нас. Наравно да сви понављамо исте приче, наравно да свака књижа, свака слика, свака песма говори о љубави и о смрти, јер то је оно што су генерације пре нас носиле са собом, то је оно што је одувек у оштрају. Кључ, стога, не лежи у неумитно рециклираним идејама, већ у оној беби, у хардверу који на почетку авантуре у себе треба да прими садржај. Ту се међусобно разликујемо – најпосто, модели нису сасвим исти! И због тога ни наша дела нису по све једнака, већ је свако обележено аутистичним младежом. У томе лежи маија, то почива изазов.

И, наравно, ако се ико шта откуд попреба за умећошћу, за силним прошењем времена и снаге да се створи нешто што најчешће не доноси профит, а и не тежи боље од најпостије религије, ова теорија разрешава то недоумицу. Ако постоји вишак материјала који се вечито враћа у свет, онда посто мора постојати и неко ко ће њај материјал сакупљати, јер у сваком озбиљном акваријуму постоје рибе чистиачи, бац као што у сваком трагу постоје сакупљачи секундарних сировина. Ми тоа вишак, тежи се Себастијан, прећварамо га у нешто своје, само да би оти пошало свачије. А оно што задржавамо за себе... ја, и то ће на крају тоовања оти пошати власништво света, све док га неко налик нама, само млађи, способнији, шаленијованији, јачи, не пошта на лећу инспирације.

Боже, помислио је Борис Савић, заклопивши корице књиге с одлучношћу која се граничила са бесом, тачно ми је јасно како им је овакав текст привукао пажњу. Меандрирајуће реченице, барокни стил, изанђале мисли извезене чипком. Ух. Устао је са фотеље која је одавно попримила његов облик и, замахнувши руком на слепо ка зиду, сместио књигу назад на полицу. Стан је био мали и Борис је у њему живео одавно, тако да му се тело сасвим осамосталило унутар тих зидова. Могао је у потпуности да искључи мозак и пусти „хардвер” (колико га је сада само нервирала употреба таквих речи, нервирало га је све што читаоца саплиће) да обавља рутинске послове на аутопилоту (ха, ха). Дуго није био свестан те раздвојености тела и ума – док си унутар кутије не можеш исту ту кутију сагледати споља – али једном је нека од „његових жена”, како их је од милоште или пак иронично звао Андрија Хелветић, у раној фази везе преспавала код њега и тада је схватио да свако нарушавање музејске поставке у којој је живео доводи до кратког споја.

Та девојка, Ана или Бојана, или, можда, Валерија, померила је у купатилу, на полицици испод огледала, његову чашу са пастом за зубе и четкицом неколико центиметара улево, како би поред сместила своје ствари. Увече, када је дошао ред на хигијену, Бојан је, не гледајући, посегнуо прстима за четкицом и промашио право место. Успут је оборио њен несесер, који је, у паду, закачио стаклену посуду за течни сапун на умиваонику. Стаклена посуда је пала на подне плочице и разбила се, а Борис је, успаничивши се, цупнуо и насадио пету леве ноге на парче одломљеног стакла. Збуњен хаосом око себе, изгубио је равнотежу на неозлеђеној нози и, у покушају да остане усправан, подигао руке, као да изводи балетску фигуру. Притом је надланицом очешао плафоњеру, која се ионако једва држала на разлабављеним носачима, тако да јој није много требало да се одлепи од плафона. Срећом, није пала на њега, успео је да је одгурне тако да се разбила у кади, оштетивши емајл.

Читав курцшлус због неколико центиметара. Ето у какву рутину се претворио човеков живот. И што је човек старији, то је ствар гора.

Није могао да се сети како је реаговала девојка када га је затекла у купатилу. Да ли се смејала или се, можда, расплакала над неспретном приликом окруженом крхотинама. Оно чега јесте био свестан је да му је та незгода отворила очи у погледу свих оних радњи које човек обавља а да то не зна. Тих, како је негде прочитао, динамичких стереотипа. Стекао је ново искуство о себи и свету, успео да је кутију свог живота сагледа са спољне стране. Или, речима Себастијана Варге, додао је у свој искуствени фондус нешто што новорођено дете никако не може носити са собом.

Себастјијан Варја.

Каква претенциозна књига. Његова трећа и најуспешнија до сада. Толико успешна, испоставило се, да је запала за око жирију једне од значајнијих књижевних награда у земљи. И то толико да су јој, на крају, награду и доделили.

Какво је то изненађење било. Заправо, када смо код динамичких стереотипа, један је био нарушен управо том вешћу. Изненађење је тако појачано или, још боље, развучено кроз време. Изненађење *рејтарг*. Са продуженим дејством. Јер, знајући како је то ишло са претходним књигама, које су окупиле изванредан број чланова породице, пријатеља и „трећих лица”, како их је звао Андрија Хелветић, у групу обожаваатеља, али су привукле врло мало пажње критике, Борис Савић није очекивао да ће се сада у, да кажемо, институционалном, професионалном погледу догодити нешто посебно. Прве две књиге, роман и збирку приповедака, и сам је сматрао неком врстом вежбе, тако да га то што се провукао испод радара

књижевних арбитара није много погађало, али ни своје наредно дело, насловљено по протагонисти, није сматрао богзна како зрелим. Некако му се, чак и док је писао роман, чинило да ће можда тек са следећом књигом, или оном тамо, досегнути свој максимум. Или оптимум. Те грозне речи које не би употребио у књижевном тексту. Осим када их употреби, па онда касније, док их гледа одштампане, криви лице у згађену гримасу. „Хардвер.” „Софтвер.” „Квалитативно.” „Квантитативно.” Неко му је једном рекао, можда баш Андрија, да су то „канцеларијске речи”, и био је у праву. Техничке изразе, стручне, хладне и ћошкасте, требало је избегавати. Свака таква цомба избацила би га из текста и натерала да размишља о њеним оштрим ивицама уместо о ономе што је прочитао.

Вративши се у мислима на прочитани одломак, схватио је да је само у једном набубрелом, претрпаном пасусу баратао речима као што су хардвер, софтвер, Имануел Кант, пишање, чачкање носа, шпатуле и кригле пива. Каква је то папазјанија. Помињање филозофа могло се заобићи а да се смисао о несазнатљивом пренесе. Такође, простачке речи су се могле избећи, не из чистунских разлога, већ зато што, као и оне „канцеларијске”, избацују читаоца из текста. То сада види, обдарен накнадном памећу и наоружан секиром којом је требало давно исећи рукопис, а не оштрили је након вести о награди.

Када су га позвали телефоном, испрва је мислио да га зову из банке, пошто га је, не представивши се, озбиљан мушки глас питао да ли је то он, Борис Савић. Очекивао је понуду новог кредита или обавештење о томе да кредитну картицу може преузети у најближој пословници. Када му је постало јасно да са друге стране није банкарски службеник, помислио је да га зову како би га обавестили да није добио награду. А онда, пошто му је озбиљан мушки глас коначно саопштио да ће *Себасџијан Варја* бити овенчан наградом, осетио је како му, уз колена, клеча и ум, одбијајући да прихвати информацију.

Накнадна памет је донела нове закључке, док се током наредних дана, у којима је проводио сате покушавајући да срачи што прикладнију беседу, враћао на тренутак телефонског позива, и та мудрост му је говорила да је, од тренутка када је чуо глас са друге стране, па до момента када му је пренета лепа вест, све време „знао” да је награду добио, само је било тешко отргнути се од наученог модела понашања. Од динамичког стереотипа.

Истина је, клецнула су му колена. Смишљајући говор, малчице се стидео тога. Као нека шипарица, суочена са градским фрајером. Писац наспрам награде. Да ли ће се то његово клечање колена видети током свечане доделе, ма колико самопоуздања буде унео у

беседу? Претпостављао је да се те ситнице заправо не примећују; и раније се дешавало да га током јавних наступа спопадне трема чија испољавања уочава само он, док они око њега, приупитани да ли су приметили нервозу, одмахују главом убеђујући га да је био на висини задатка. Мада, чим мораш да поставиш такво питање неком... Тешило га је, додуше, то што је награда значајна, па је снажна реакција, ваљда, природна. Вероватно није једини који је осетио физичку слабост. Могао је да замисли неке од књижевних величина како, неколико деценија раније, држећи бакелитну слушалицу прислоњену уз уво, исто тако посрћу у дневној соби и хватају се слободном руком за регал испуњен тврдокориченим томовима које данас човек виђа на сајамским распродајама половних књига...

Одмахнувши главом на све то и одбивши да баци још један поглед ка хрбату књиге која је, упркос промењеном статусу у књижевној чаршији, стајала на старом месту на полици, Борис Савић је изашао из дневне собе и у неколико увежбаних корака прешао узани ходник да би се обрео у кухињи. Био је жедан и гладан, и било му је драго што ће моћи за трен да се одвоји од високопарних промишљања и позабави се задовољавањем једноставних физиолошких потреба. Ту нема никаквих мањкова и вишкова, све бива некако искоришћено: нешто ће се задржати у њему, нешто ће из њега изаћи, обрађено, и равнотежа остаје нетакнута, тело се много боље стара о њој него ум. И добро је што је тако, јер је тело основ нашег постојања.

Насмешивши се још једној изанђалој помисли, окренуо је леђа сточићу који је у скученом простору кухиње глумио трпезаријски сто како би из фрижидера извадио материјал за сендвич. И док је пребирало по намирницама, хладећи лице на свежем даху машине, иза њега се чуо глас.

„Јеси ли сигуран да је тело оно без чега не можемо?”

Тргао се, испустивши начето паковање насеченог сира из руке. Иза њега, на столици која је обично служила за одлагање ствари, седео је Себастијан Варга.

„Знао сам да ћеш се кад-тад појавити”, казао је Борис, сагнувши се да покупи расути сир, али тако да не окрене леђа госту.

Себастијан Варга је куцнуо кажипрстом по површини стола, не произведши никакав звук.

„Наравно да то ниси могао да знаш, доста више с том накнадном мудрошћу. Али, када сам већ ту, шта мислиш о томе да мало попричамо?”

Борис је одложио сир на радну површину крај судопере, па извукао испод стола другу столицу и сео наспрам госта.

„Не знам о чему бисмо причали.”

„Свакако не о књижевним наградама. Али, шта знам, можда бисмо могли о фамозној равнотежи о којој стално наклапаш. Мислим да не знаш довољно о њој. Рецимо, је ли она мојим појављивањем у кухињи нарушена, или, можда, коначно успостављена.”

Борис Савић обори поглед ка столу и зажмури, у нади – или можда пре из неке несташне знатижеље, готово дечје запитаности – да ће, када подигне главу, столица прекопута бити празна.

„Престани с тим и боље ми направи сендвич”, изговорио је Себастијан Варга и опет куцнуо прстом по столу. Борис је то знао иако се, као ни пре, није чуо никакав звук. „Не могу да кажем да сам гладан, али ме забавља помисао да ме услужујеш. Ваљда сам толико заслужио.”

Уместо у саговорника, Борис погледа ка радној површини.

„Испао ми је сир.”

„Нема везе. Неће то мени сметати. Баш желим да унутра буде листић тог сира с укусом кухињског пода.”

Борис устаде од стола и опет отвори фрижидер. Овог пута је окренуо госту леђа – некако се чинило да је напетост попустила, а знао је да ће попустити још више након оброка. Међу људима то увек тако бива. Мада, ко је ту био човек а ко не...

„Шта још желиш да ставим унутра?”, питао је.

„Саламу, наравно”, рекао је Себастијан Варга, а Борис га је замислио како забацује главу и кези се у плафон, пун себе. „А може и мало краставчића. И мајонез. Тако ће се, верујем, равнотежа света одржати...”

БРАТИСЛАВ Р. МИЛАНОВИЋ

С ТИТАНИЈУМСКИМ КУКОМ

ИЗДАЈНИЧКО КОЛЕНО

Налик на истрошен жрвањ, час шкрипи,
моје лево колено, час шкргуће
и најављује ми моје тешко посрнуће,
на улазу у градски аутобус,
чија линија води незнатним улицама:
између звезда – до куће...

Понекад само закрцка то колено,
славно, на коме сам клечао,
док сам јој грлио стегна,
у врелој младости,
док сам љубио врата раја
и отварао путеве блаженству
да се препуно густог сјаја
слије из њене радости
на моје уздрхтало тело...
На том сам зглобу носио све већу
тежину две галаксије, што зацело
у махнитом савршенству творише трећу...

Сад попушта, издајник, то колено,
– то блиставо тежиште васељене –
прети да ме свали у прашину
драге отаџбине, продане и расељене,
па да и мене, потом, до последње трунчице
претвори у маглину...

17. јун 2026.

ХРАМАЈУЋИ САМ ПО СВЕТУ...

Ходам суморан с титанијумским куком,
срце ми потпомажу батерије,
писаљку држим електронском руком,
кроз живот бауљам све смелије
ал не могу да кажем да ми ласка
што справе одлажу час мога одласка.

8. децембар 2025.

ВРАТОЛОМИЈА

Спотакнут о прамен таме, наглавачке
сам сунуо према тлу, у незнан дубину...
Можда бих тако доспео до кључне тачке
у којој ћу најзад спознати суштину
свега што сам смрсио у сплету
залудних мојих вуцарања по свету...

2. април 2026.

ПРОСВЕТЉЕЊЕ

Из страшног нереда у мојој фиоци
синуо је изгубљен крстић из Жиче
који су ми давно дали свети оци
на *осмим* вратима и, ко из приче
озарен – или сам то можда снио –
промрљах: ниси ме, ниси оставио...

26. мај 2026.

ОДБРАНА ОТАЏБИНЕ

Грумен у чашу! Потом у витрину
ставићу моју црну отаџбину:
у том музеју чуваћу истину
о њеној чистоти јер већ ме брину
силни отрови којима је поје
челична братија да је упокоје...

3. јун 2026.

ДВОГУБО СОЧИВО

Истовремено описујем цветове
калеидоскопа што се око мене врти
па магичним чини просте светове
и у понорима где су незнани обрти
— у маглама на самом дну бића —
закутке што крију чудесна открића.

4. јун 2026.

ГРАЧАНИЦА НА ИВИЦИ ВРЕМЕНА

Грачанице, Грачанице, вишњи виде,
зар не може из пошасте, из пропасти,
да нас спаси ни невиност Симониде,
зар не могу ни плачеви ни подкасти,
што те преко врлог света устројише
сатрт чемер кога давно устројише...

Не чува те самур калпак, ех невиде,
но ти перо латиново варди снове,
од давнина скрива варке и превиде,
подигни се са дна света до обнове,
умиј очи, љуту рану, тужно лице,
шапћу пчеле са границе — Грачанице.
Грачанице...

21. јун 2026.

САЊА САВИЋ МИЛОСАВЉЕВИЋ

ХОБОТНИЦА

Фризеру слабо идем. Прошло је вријеме кад сам могла себе да видим туђим очима, поготово онима које су способне да уживају у информацији коју им пружа огледало. Све чешће ми душу угрије каква згодна метафора или стих. Изглед ми тим нехајем и врати, па онда, умјесто да на упућену ми потребу узвратим ударајући пингпонг лоптицу, често котрљам претежак камен... Ипак, десило се да сам тог викенда морала ићи на свадбу код родице у свом мјесту, а леђа су ме превише бољела да сама себи увијем косу. Требало је и крајеве да скратим. У посљедње вријеме када се сређујем, једини мотив ми је тај да не бих слушала мајку како гунђа што сам се *зайцуси́ла*. Ходајући од фризерског до фризерског салона на Палама, схватила сам да ме је прегазило вријеме. Код фризера се требало заказати као код хирурга, а у популарним салонима је било потребно чекати као на трансплантацију срца. Већ сам почела да губим наду и да замишљаам како ћу само опрати косу и свезати коњски реп, кад се сјетих завученог фризераја у центру с унутрашње стране зграде. Фризерка је сједјела скрштених руку и пушила. Витке линије, касних четрдесетих година, јаких руку, у фармеркама и бијелој мајици, подсјетила ме на какву мачку у излогу.

– Знам да је требало да се закажем, али јутрос сам допUTOвала. Има ли икакве шансе да ми скратите крајеве и исфенирате ме?

– Заклела сам се пред иконом да нећу радити више од десеторо на дан.

– А ако платим дупло?

Одмахнула је.

– Не треба дупло, сједај за главопер.

Срећна што још има неко на свијету ко је спреман да на стран-
чеву молбу искочи из распореда, послушно сам скинула капут и
брзо се смјестила у неудобну столицу. Брзим покретима ми је
ставила пешкир око врата, сквасила косу, нанијела шампон и по-
чела да масира.

– Ти овдје дуго радиш је л’ да?

– Аха. Дошла код тетка из Илијаша деведесет прве и остадох.

– Сјећам се да ме баба једном доводила.

– А, ти си тета Цвијетина.

– Аха.

– Је л’ оно ти пишеш књиге?

– Да, да – поцрвјењела сам одмах.

– Причала ми је Јована Милојкина да је читала твоју књигу.

Каже, суза сузу стиже.

– Е, хвала.

– Ма не захваљуј! Па нисам ја читала. Ја не могу то, ако је не-
што превише тужно, одма остављам.

– Тако и треба.

– Генерално ти ја слабо читам. Овај мој пос’о... Дођу ти људи,
уста не затварају. Наслушала сам се приче за три живота. И онда
још да дођем кући да читам, не иде.

– Све разумијем.

Затворила је славину брзим покретом, а онда ме премјестила
пред огледало.

– Како ћемо?

– Само мало крајеве.

– Контам. Мало степенасто?

Уплашила сам се те *сѿеѿенасѿе* фризуре. Глава је у принци-
пу покретна и како год да је помјериш неки ти степен не гине. Онај
који ми се сада смјестио је једна од двије (*скроз равно* и *сѿеѿена-
сѿо*) фризуре које је већина овдашњих фризерки уопште умјела
да изведе.

– Може мало степенасто – проциједих схвативши да би ме
скроз равна варијанта приморала на редовно фенирање или у још
горем случају поновну посјету фризеру чим се вратим у Београд.
А то сам тек жељела да избјегнем.

Почела је да шиша. Истина, већ на почетку сам схватила да
из модле деведесетих тешко да ћу да се искобељам. Међутим, како
год да ме ошиша, моја мајка ће бити одушевљена иницијативом да
се уопште позабавим својим изгледом. Тако да сам одлучила да
се опустим јер свака игра, свака добија.

– Вјеруј ми, да ми ниси рекла чија си, знала би’.

– Личим на бабу?

– Исту косу имате.
– Је л’?
– Густа, густа. Длака танка, али је има за извоза. Чиме је третираш?

– Имам неки шампон од брезе.
Успједох да је насмијем.
– Ма, вала да знаш, не треба претјеривати. Нису наше бабе биле глупе што су косу пепелом прале. Здравџа им је била него ова наша.

– А гдје је власница?
– Милојка?
– Аха!
– Да с’ ти мени жива и здрава, ја сам од ње купила салон има осам година.

– Ријетко долазим у задње вријеме.
– Још двије године кредита и готово!
– Свака част.
– Право да ти кажем, и себи то понављам. Немам ја пуно муштерија, али те што имам, чувам ко очи у глави.

Вјешто је распоређивала косу у одјељке и хватала их шналама. Упита ме за дужину коју желим да сијече. На кеца се сложих са њеним првим приједлогом. У мом биједном искуству са фризеркама обично сам ја била заговарана, па ми би необично да сам у прилици да ја неког запиткујем. Сметала ми је тишина. Није пустила чак ни музику с радија. Ипак, њена брзина, без обзира на резултат, дјеловала је запањујуће. Прво помислих да можда жури, а онда схватих да је ипак у питању вјештина. Насмијах се.

– Шта је било?
– Нисам никад видјела да неко тако брзо шиша.

Прећута, само јој незнан осмијех пређе преко усана. Помислих да јој прија похвала.

– Кад сам тек дошла код Милојке, горе на Корану била касарна. Ја млада, слатка, па сјећаш ме се. А командант доведе чету и каже за пола сата сам ту. Ку’ ћемо, шта ћемо, Милојка и ја за машине па гули... Све на нуларицу. Било косе по фризерском, ма до кољена. Немаш кад чистити, бојале се команданта, знаш какав је строг био. Заврши што ти каже, па послѣје умивај фризерски ако треба. Сјећаш се ти рата?

– Мала сам ја била.

– И боље ти је.

Опет је утонула у тишину. И у посао.

– Шта рече да пишеш?

– Тако... Љубавне приче. Породичне. Суза сузу стиже.

– Ајд бона напиши шта весело, да се раја забави.
– Неће раја да ми прича срећне приче. Све се неке тужне ли-
јепе за мене.

– Љубавне, а тужне? Ће то може бити?

– А јеби га. Тако ме запало.

Опет потону у тишину. Погледа кроз прозор. У одразу ми се
учини да ме одмјери.

– Био један момак, на тој столици сједио, ко сад да га гледам.
Некакав стидан, а лијеп ко лутка, зелене очи, глава уска.

Насмијох се.

– И је л' било шта, а?

– Их... Вид'ла би' ја тебе да имаш два'цет момака да ошишаш
за три'цет минута, што би ашиковала... Ал' да сам га запамтила,
јесам. Црна коса, густа. Обрве правилне. Густе. Би ми жао 'наког
руна, чичак, чичак! Ваљда тек дош'о у јединицу. А ја ставим ма-
шиницу на двојку па нек иде живот. Мислим се, ако ме командант
шта пита, слагаћу да сам га тако ошишала због младежа по тјеме-
ну. Сконтао му јаран да сам му друга поштедила, одма' га поче
зезати. А ја се правим мутава па ћутим.

– О, па то је права љубав била!

– Ма каква црна љубав, љубав ти је дијете кад родиш. Ово
остало смућкај и проспи.

– Дође ли опет?

– Дође за два дана.

– Опет да се шиша? Па ти си њега 'ладно оставила рутавог
да би он опет дошо.

Она се зацерека.

– Ма какво шишање. Пито ме да прошећамо. Немој се ништа
смијати. Друга су времена била. Ово данас, прво у кревет одеш па
онда питаш за презиме...

– Јесте ли прошетали?

– Договорили се за петак. Па и у твоје вријеме се петком из-
лазило.

– Јесте. Круг по Палама па у Сиднеј на колаче.

– И, одосте ли?

– Ма какви. Пао на Жепи. Не би' ја ни знала, него ми је мајка
његова долазила послѣје на шишање. Зна се Милојка с њом.

Поћутала је неко вријеме, баш као и ја.

– Једна наша дође овдје из Њемачке да се среди, каже, радиш
ко хоботница. А стварно, коса јој густа а чичкава. Ал' ја њу спен-
гам на брзину са свих страна. Стварно ко хоботница. А, ето. Ушла
ми та брзина у руке кад сам војску шишала. И послѣје не умијеш
да заборавиш.

Убрзо је завршила. Рекла сам јој да сам задовољна иако ми се фризура није нимало допала. Замишљала сам снаше из фамилије како ликују на свадби због ругла на мојој глави и како ме испитују код ког фризера сам се шишала, како та нема појма и да је требало њима да тражим да ме оне закажу код неког бољег. Знала сам да нећу трошити ријечи и енергију да их разувјерим да – ко шиша фризуру.

Док сам пила јаку ракију у свадбеном салону, мислила сам о својој фризерки. Алкохол је чинио своје, и све јасније сам видјела њен живот, шетње са дјецом, прања клозета, одласке у посјету свекру и свекрви, простирање мокрих фризерских пешкира на сушилицу испред салона. Одједном сам схватила: не треба хоботници дуже времена за одмор него било ком другом створу на планети.

Само јој је потребна тишина да се сјећа.

ЕНЕС ХАЛИЛОВИЋ

НАДЖИВЕО РИМСКО ЦАРСТВО

КАКО БИ ИЗГЛЕДАЛЕ ЗГРАДЕ, КУЋЕ, ШТАЛЕ И ХАЛЕ

како би изгледао свет да није мене?
то се запитао ексер: и рече: ја сам
надживео Римско царство, а старији сам од њега
:
а ја сам млађи брат ексеров,
рече завртањ:
по угледу на ексер, мене је изумео Архимед.

ПАРАЛЕЛОГРАМ

многи Архимедови претходници растављали су
паралелограм да би пронашли
тежиште.
па и Архита из Тарента
направи
механичког голуба, од дрвета, који је
могао да лети.

Архита је знао да ваздух има тежину и креће се
из места већег притиска ка месту мањег притиска

Архита, како си то сазнао? питали су га.
све је исто у природи. видео сам да
народи беже тамо где је лакше.

ШТИТОВИ

болест. рат. глад.
мачеви. штитови. сабље.
решетке. гробови. амфоре и бродови.

са много материјала, песма је много тешка.

Пиндару,
научи ме, како писати лаке песме.

е мој друшкане, то је најтеже.

ГРЕШКА

Еротостен: који је сматрао да је Сунце 27 пута
веће од

Земље: треба упамтити
ову грешку као вредну: тада су Грци говорили
да је Сунце мање од земље.

БОРБА

напред, бори се, рече му жена:
али нађи начин да сваки се грађанин
бори за државу као за себе:

Дион, кад прими тај савет,
на бродове укрца само војнике непливаче:

и ветрови их поведоше у битку.

О ПРАЗНИНИ, ОПЕТ

нема данас Архимеда: и то боли.

а како је њему било: кад зуб
постане шупаљ зуб, онда боли празнина

:

Архимед узима клешта и извади свој зуб

:

остане рупа у месу и повећа се бол: бол за оним чега нема.

ПРЕД СВЕДОЦИМА

уочи коначне битке:

војник нуди Диону:

дајте ми краљевску одећу,
дозволите да умрем уместо вас.

хвала ти,

синко,

ти знаш да умреш као ја,
али ја не знам да живим као ти.

КУДА, КАКО И КАДА

врела и хладна – вода, може бити и млака,
али Менестеј, кад дође на власт, говорили су: премлад,
касније, говорили су да је престар;

он је чупао косу и питао: о, где је та
средишња година,
средишњи дан?

а када Менестеј одлуке доноси, говорили
су: нема средине: брз је или спор;
после битака, преживели војници, хвалили су или псовали:

он је оштроуман, он је туп;
као судија, сведоче грешници,
Менестеј беше и прек и благ; приватно: одевен или наг:

дуго је био здрав, а после – смртно болестан:
четири деценије бринуо о њему Периандрос, чувени лекар:
ни лек му никад није дао;

и толико пута рече:
о, краљу атински, ти си здрав, зашто си ме звао?
али једанпут рече: зашто си ме звао тек сад?

СЛАВЕ ЂОРЂО ДИМОСКИ

ЈОШ ПЛОВИ НОЈЕВА БАРКА

„ТРИПТИХ О ДАНТЕУ”

ДАНТЕ И МАНДЕЉШТАМ

„Ми – грешне душе – способни смо да видимо
и разликујемо само далеку будућност,
не разумевајући оно што је блиско.”

О. Мандељштам: „Разговор о Дантеу”

Данте гледа живот иза себе
и каже: – То је била политика.
Мандељштам гледа у Дантеа
И каже: – *У тајну њуђеи сѝиха*
улази се њуѝем невидљивих
обласѝи језика.

Погрбљени Данте се окреће за тренутак:

– Све се креће ка центру.

Центар се стално помера.

Мандељштам неће да ћути:

– *Дикѝаѝѝор – заѝоведник*
је мноѝо ваѝниѝи од ѝесника.

Данте подиже орловски нос:

– Постоје неки тајни рачуни.

Ко ће их плаћати вековима?

Мандељштам у рукама држи снег:

– Судбина је један вид

Хиѝноѝиѝке сеансе.

Цеди се кроз капи снега
који стежем у рукама.
Данте се љути, затвара прозоре
раја и окреће се ка вечитом мраку.
Мандељштам корача споро
кроз снежно поље и тешко дише.¹

ДАНТЕ СЕ ВРАЋА ИЗ ПАКЛА

Данте је црни облак. Покрива пола планете.
Данте је хитра бујица. Плави пола планете.
Данте је стена. Осипа се врх морских таласа.
Данте је утвара. Вуче трајни мрак.
Данте је апокалиптични издах Јована Богослова.

Данте се враћа из пакла с ватреним дахом.
Данте ће све за трен избрисати. Данте се враћа.
Данте стиже. Данте нас целива.
Данте нас грли. Данте нас тишти.
Данте нас спаљује. О ватро! О Јоване Богослове!

И ДАНТЕ СЕ СРУШИО

*Судбину која није прошлости
у недоследности видимо и ми*

(Inferno, X)

Свој век ћу провести
међу стенама једне планине
без икаквих амбиција. Доста сам пировао.
Читаћу натписе на дверима:
Пакао је право, лево је Чистилиште,
Рај је десно.
Невидљиви пламен међу стенама
спаја елементе
између земље и подземља.

¹ Стихови дати курзивом су парафразе, асоцијације или рефлексије из есеја „Разговор о Дантеу” Осипа Мандељштама.

Је л беше право? А лево? За десно
прелаз је узак и кроз
процепе двери шири се
мирис сумпора.
Склапам крила, отварам
кљун за ваздух,
трепћем очима: на хоризонту
неко поставља нову таблу
са великим упитником. Излаз?

И Данте се срушио

„ТРИПТИХ О ВУКУ”

1. БАЈКА О ВУКУ

Вук је само сан.
Понекад и звук. Звук?
Спавајте децо, спавајте.
Вук је звер. Звер?
Вук је шумски урлик.
Вук има челичну
Длаку. Има и зубе.
Спавајте децо, спавајте.
Вук је у ресторану.
Пуши. Пије.
Има опак поглед, строг.
Вук се досађује.
Вук нас вреба,
Нешто нам поручује.
Спавајте децо, спавајте.
Вук има закон,
Вук има власт.
Вук парадира.
Спавајте децо, спавајте.

2. ВУК НА ВРАТИМА

Бојомилу Ђузелу

Он куца на врата. – Ко је?
– Вук!
Не, то су јутарње вести.
– Пустите ме да уђем – виче вук.
Не, то су само вести!
– И да ме не пустите,
ја сам већ у вама.
Глођем вас изнутра.
Видите да сте ништа!
И да не можете ништа!
И док куцам на врата
боље је да ме пустите,
јер све вам је оглодано
и ви сте сада нико!

3. ВУК У СНЕЖНОМ ПРЕДЕЛУ

Вук има своју зиму
Хладне кристале од снега
И трагове на белој целини

За њим ветар гадно дува
Над њим је клин од црних јата
Трагови су му тајни знаци

Ветар одгонета знакове
Шифроване вучје трагове
Густе сенке црних јата

Вук своју зиму има
У наносима срце му варнички
Неодлучан је, ко да сумња

Док завија длака му се јежи
Урамљен у снежном пределу
Вук своју зиму има

АРАРАТ МОЖДА БЕШЕ ИЗМИШЉЕНА
ПЛАНИНА ОД МАГЛЕ

Још плови Нојева барка.
А ми смо се намножили у њеној утроби
и не препознајемо једни друге; под ногама
нам откуцава паклена машина,
ми се хватамо за реч, за гушу, баш зверски,
не чујемо се од рике која нам куља из грла.
Базди наш зној, ми се гушимо у њему.
Заласци су већ ватра. Грме таласи,
поигравају се с Нојевом барком.
Арарат можда беше измишљена планина од магле.

Превео с македонског
Рисџо Василевски

ХРИСТОС ХАРТОМАЦИДИС

ЗАЛЕПИ МИ ЖВАКУ НА ЧЕЛО

ЧИСТАЧИ ТОАЛЕТА

У августу увек стижу,
са својим сјајним лимузинама,
чистачи тоалета!

Целе зиме аргатују
далеко, међу северним људима
и тамо, кротки и плашљиви
ћуте, понизно погурени.
Али колико су другачији у августу,
када се врате кући.
Корачају поносито, достојанствено.
Жене су им све у злату,
чак су им и зуби златни.
И одећа им је, рекло би се, скромна,
а ипак зраче отменошћу.
Свуда су дочекане са почастима
и уморно причају
о чудима напретка...

И ја сам био чистач тоалета
током ледених зима
и још увек дрхтим од њиховог даха,
и хладноће маузолеја.
И сећам се како сам послушно ћутао
и ропски покорно служио...

И видим дворишта
са изгорелим папирима
које ветар разноси...

Рано пада мрак на северу
и – сво их, излазе напоље,
жељни дашка ваздуха –
Чистачи тоалета.

Ћутљиви су, погурени и плахи.
Прилазе тихо и смирено
и улазе у своје лимузине,
и тамо, заробљени у мраку,
у тами нечујно завијају...

ТОГА ДАНА

На гробљима – бука и узбуђење,
људи обучени као за празник,
цвеће, гомила, радост,
а лимени оркестар свира,
меланхоличне валцере...
Високо, горе на небу
лете јата ждралова
и све некако подсећа
на филмове о крају рата.

Али... другачије је!
Зато јер је:
Дан Васкрсења Мртвих!
И зато се сви окупљају
да дочекају своје ближње.

Збуњени, бивши покојници –
покојници, последња генерација
отресају прсте –
тако се чисте мрвице.

Прилазе плашљиво и погледом
траже своје вољене живе.
Толико тога имају да кажу,

пре него што их поново построје
у огромну, мучну колону
да се храмљући, споро се вукући,
(као да их воде осуђеници!)
појаве пред Богом...

У МУЗЕЈУ ВОШТАНИХ ФИГУРА

У музеју воштаних фигура
видео сам своје претходне љубави
све тако дивне
и баш као праве!
Најмлађа, у излизаним фармеркама,
стално је покушавала
да плуцка по посетиоцима
и шутира их у дебеле задњице.
„Тебе, олошу,
никада нисам волела!”
рече ми хладнокрвно
и залепи ми жваку на чело...

Друга је била обучена у бело.
Изгледала је као сестра
препуна милосрђа.
„Љубљени мој!” – тихо кликну:
„Не треба да будеш тако неуредан!
У твојим чарапама испод кревета
направили су гнездо сиви мишеви,
а из твог капута, из твог џепа,
ноћу се искрадају даждевњаци!
Мораћеш и ти да учиш
или ћеш остати без посла,
а онда ће твоја вољена гладовати
и пролиће горке сузе.
И не заборави:
твоја вољена која плаче
сам ја, несрећна и сирота!”

А трећа,
промуклим гласом,
са вештачким младежом поврх усне

подсмешљиво суво је прокоментарисала:
„Несрећниче!
Много си се трудио да будеш вољен
док ниси остарио!
Кога ћеш сада узбудити?
Па, знаш, старе људе трпе
само и једино због новца!”

Три вештице, бивше љубави,
подсетише ме на моју судбину,
а онда ишчезоше у магли.
И мој воштани лик се истопио,
а био је истинит као стваран...

Превела с бугарског
Вера Хорвајт

СЛОБОДАН ВЛАДУШИЋ

ИСТИНА, СЛОБОДА И ХУМАНИЗАМ У ФИЛМУ МАТРИКС

САЖЕТАК: Рад се бави питањем односа слободе и истине у филму *Мајтрикс*, у контексту идеја Имануела Канта, Алексиса де Токвила и Жарка Видовића. Тумачење филма показује да овај филм, упркос хуманистичко-хришћанској симболици и реторици, пледира за револуционарни преображај хуманистичког друштва у пост-анти-хуманистичко, које ће се ослободити концепта владавине у којој власт настоји да уравни тежи све елементе друштва, у име идеје неограничене слободе најмоћнијих елемената друштва.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: истина, слобода, сајберпанк, хуманизам, антихуманизам

Филм *Мајтрикс* (*Matrix*) у режији сестара Лене и Лили Ваховски, који се у биоскопима појавио 1999. године, врло брзо је стекао статус култног остварења, јер је, поред значајног профита (буџет: 63 милиона долара; зарада 467,8 милиона долара),¹ постао и тема озбиљних проучавања и тумачења. Последица овог двоструког успеха филма су три његова наставка. Последњи од њих, *Мајтрикс Васкрсења* (*Matrix Resurrections*) појавио се 2021. године, али није успео да врати уложена средства (буџет 190 милиона долара; зарада 160,2 милиона долара).² Међутим, и поред очигледног опадања интересовања за франшизу у целини, *Мајтрикс* из 1999. године и даље завређује нашу херменеутичку пажњу.

Подсетимо се на почетку кратке фабуле филма: у блиској будућности почиње рат између људи и вештачке интелигенције (ВИ).

¹ https://en.wikipedia.org/wiki/The_Matrix. Приступљено 8. маја 2026. године.

² https://en.wikipedia.org/wiki/The_Matrix_Resurrections. Приступљено 8. маја 2026. године.

Да би онемогућили извор напајања вештачке интелигенције (сунце), људи „спаљују” небо. ВИ одговара тако што највећи број људске популације смешта у капсуле, користећи њихова тела као извор енергије за властито напајање. Људи који се налазе у тим капсулама, међутим, немају свест о сопственом ропству, зато што им је свест повезана са виртуелном реалношћу под именом Матрикс (матрица) која подражава корпоративне пејзаже глобалних мегалополиса на измаку 20. века. Заточеници тог виртуелног, лажног света имају утисак да су слободни и да сами одлучују о својој судбини.

Јединица побуњеника против Матрикса, коју предводи Морфијус, прилази у том виртуелном свету особи за коју Морфијус верује да је предодређена да савлада Матрикс и ослободи човечанство: та особа је програмер Томас Андерсон, који је у исто време и хакер Нео. Иако слуги да са светом нешто није у реду, Нео ипак не зна да је оно што сматра за реалност само Матрикс, односно програм који пред његову свест поставља један лажни, виртуелни свет чији је задатак да га пацификује. Морфијус Нео нуди избор између две пилуле: плаве, која ће га задржати у свету Матрикса, и црвене, која ће га суочити са истином о његовом личном ропству и ропству човечанства. Нео, као што гледалац претпоставља, бира црвену пилулу, чиме почиње његова борба против Матрикса.

На овом месту можемо да застанемо са презентацијом фабуле филма како бисмо оцртали један од могућих контекста који ће нам пружити оквир за разумевање Неовог избора и његових последица. У оцртавању тог контекста почећемо од Канта и његовог познатог текста „Одговор на питање: Шта је Просвећеност?”, који се такође бави питањем слободе и истине, преко захтева за слободном употребом разума.

На почетку овог текста Кант пише:

Просвећеност је човеков излазак из малолетности за коју је сам крив. Малолетност је неспособност служења властитим разумом без нечијег вођства. Човек је сам крив за ову малолетност, ако њен узрок није помањкање разума, него решености и храбрости да се њиме служи без нечијег вођства. *Sapere aude!* Имај храбрости да се служиш властитим разумом! Ово је дакле, мото просвећености.³

Кантове речи одишу патосом слободе, о чему говоре и два узвичника у наведеном одломку. Међутим, у наставку текста овај

³ Имануел Кант, „Одговор на питање: Шта је просвећеност?”, у: Кант, Фуко, Хабермас, *О просвећености*, прев. Јулијана Бели-Генц, Владимир Капор, Роберт Ковач, Друштво за проучавање XVIII века, Нови Сад 2002, 7.

филозофски императив служења властитим разумом без ичијег вођства ипак се у извесној мери релативизује. То је разумљиво. Наиме, филозофски императиви и радикализације су могуће само док се крећу у оквирима изолованог, филозофског дискурса. Међутим, у тренутку када свесно или несвесно изађу из тог дискурса, претендујући да одреде понашање човека у јавном простору, филозофске идеје се суочавају са својим ограничењима. Тога је био свестан и Кант. Човек који би доследно и у сваком тренутку испуњавао захтев о употреби властитог разума без ичијег вођства на тај начин би се отворено супротставио *било ком* политичком систему. Наиме, маса људи постаје заједница онда када се у њој појаве односи субординације између њених чланова. Ти односи захтевају послушност, а не самосталну употребу разума, зато што политички систем тежи ефикасности, док би слободна употреба разума ту ефикасност довела у питање. Поштујући логику сопственог опстанка, систем мора да унапређује своју ефикасност, што значи да ограничава слободу служења властитим разумом када она утиче на његову ефикасност.

С друге стране, просветитељски идеал слободне употребе разума није замишљен нужно као пут уништавања политичког система и враћања у неко природно стање, већ је усмерен ка његовом усавршавању. То значи да појединац, поред захтева за слободном употребом разума, мора и да брине о опстанку политичког система, који опет, баш зато што је систем, тражи од појединца и послушност, односно ограничавање слободне употребе разума.

Кант овај проблем решава тако што у даљем току свог текста прави поделу на јавну и приватну употребу разума: „Под јавном употребом сопственог ума подразумевам ону коју неко као *научник* врши пред целокупном *чишћалачком јубликом*. Приватном употребом ума називам ону коју неко сме да врши у оквиру одређеног *грађанској намешћивења* или службе која му је поверена.”⁴ Кант покушава да реши парадокс пред којим се нашао тако што ће дозволити ограничење приватне употребе разума – чиме покушава да сачува ефикасност система – али не и јавне употребе разума, која циља на његово просвећивање, односно усавршавање.

Такво решење је могуће јер Кант у еволутивном усавршавању система види заједнички интерес појединца и Моћи која влада системом. Управо из тог разлога Моћ може да дозволи својим поданицима да, метафорички речено, „порасту”, јер њихово „одрастање” – самостална, али пре свега јавна употреба разума – усавршава систем, док га истовремено не угрожава.

⁴ Исто, 10–11.

Оваква компромисна логика представља одраз Кантовог хро-нотопа: он живи у Пруској у доба просвећеног апсолутизма, „пре-лазне форме између апсолутне и уставне монархије, који је омогу-ћавао да се ублаже друштвене супротности и избегне револуција”.⁵ Просвећени апсолутизам се из ове перспективе види као место синтезе интереса владара и поданика: апсолутизам упућује на апсолутну моћ, док просвећеност моћи упућује на то да владар влада у складу са разумом, који га обраћа према бризи за интерес целине.⁶

Проблем са овим Кантовим компромисом између слободне употребе разума и захтева за функционисањем система настаје онда када се слободна употреба разума одвоји од среће, односно од смисла живота. Наиме, просвећеност имплицитно упућује на то да је смисао човековог живота у *сазревању*, то јест, да од симболич-ког „малолетника” (који нема храбрости да самостално употре-бљава разум) постане „одрастао” човек, односно особа која јавно користи слободу употребе разума како би систем коме припада постао савршенији. Међутим, већ је Гете, у првом делу *Фауста*, раздвојио срећу од знања⁷ и слободног испољавања знања у јавно-сти (односно просветитељског „сазревања”), чиме је наслутио & нотирао промену која се догодила у свести грађанина у првој по-ловини XIX века. Уместо слободне употребе разума, грађанин сања о задовољствима. Ту промену врло прецизно описује и Алексис де Токвил:

Хоћу да замислим под каквим би се новим цртама деспотизам могао појавити у свету: видим неизбројиво мноштво сличних и јед-наких људи, који се без предаха врте да би себи прибавили ситна и вулгарна задовољства којима испуњавају своје душе. Сваки од њих, окренут у страну и удаљен, јесте попут странца у односу на судби-ну свих других; његова деца и његови пријатељи представљају за

⁵ Марко Павловић, *Развијак љубави*, издавач Надежда Павловић, Крагу-јевац 2013, 167.

⁶ „Сврха државе се, према просветитељским постулатима, види у усрећи-вању људи, у општем благостању”, исто.

⁷ Анализирајући однос између Гетеовог и Валеријевог *Фауста*, Ханс Роберт Јаус полази од тога да је Гетеов *Фауст* означио изнова постављено пи-тање о односу између среће и знања, јер се није задовољио просветитељским потврдним одговором на то питање: „Ако је Гете хтео више но само да обради један већ историјски предмет, онда су за одговор што га мит унапред даје мо-рала бити нађена и драмски обрађена нова питања. Она се хипотетички могу свести на једно питање, којем нас је довела реконструкција интересовања за мит о Фаусту – на питање, наиме, да ли је свет дат људском сазнању уопште кадар да испуни човеков нагон за срећом”, Ханс Роберт Јаус, *Естетика рецејције*, прев. Дринка Гојковић, Нолит, Београд 1978, 287.

њега сав људски род; што се осталих његових суграђана тиче, он је поред њих, али их и не види; додирује их али их не осећа; постоји самцит само у себи и за себе, и мада му породица још остаје, за отац-бину се при томе може рећи да је више нема.

Изнад њих уздиже се огромна и старатељска власт, која се сама стара да им обезбеди задовољства и да бди над њиховим судбинама. Она је апсолутна, детаљна, уређена правилима, далековида и блага. Личила би на очинску моћ, кад би јој, као овој, сврха била да људе припреми за мужевно животно доба; али она, напротив, тежи само томе да их непромењиво задржи у детињству; воли да грађани уживају, само да не мисле ни на шта друго осим на уживање.⁸

У одломку из Токвила јасно се показује да појединац више не тежи одрастању/слободној употреби разума већ задовољствима, па му у том контексту слобода није потребна, уколико му се омогући да ужива у благостању. Слобода тако постаје вишак, односно нешто што се може разменити за благостање. Однос између појединца и власти више не одликује заједнички интерес просветитељског усавршавања система, већ се он распада на инстанцу Моћи, која се све више апсолутизује, и појединца коме је на памети једино слобода личног уживања, док га судбина заједнице односно система не занима. Тај распад заједничког интереса власти и појединца/поданика доводи до постепеног раздвајања оних који владају и оних којима се влада. Метафора деце, коју користи и Токвил, свесно или несвесно полемичујући са Кантом, то добро показује: власт је одрасла, док поданици *остивају* деца, која уживају, али исто тако и покорно следе моћ од које су зависни.

Раздвајање среће/задовољства и слободе о коме говори Токвил врло је важан моменат, јер се из перспективе овог раздвајања види колико су наивне идеје по којима је слобода, или тачније – воља за слободом, нешто што претеже у односу на друге вредности. То још увек не значи да је човек спреман да призна да му слобода није битна, али значи да постоји расцеп између онога што Жарко Видовић назива „свест о слободи”, у којој се слобода представља као нешто присутно или лако достижно, и слободног чина, који човека измешта из једне ситуације и смешта у другу и другачију.⁹

⁸ Алексис де Токвил, *Десетогодишња демократија*, прев. Небојша Здравковић, Службени гласник, Београд 2016, 61.

⁹ У свом тексту „Појам слободе” Жарко Видовић пише: „Та свест о слободи је посебан феномен, различит од феномена *слободе*, као што се свест разликује од акције. Расцеп постоји у акцији, сама та акција је расцеп, постоји растојање и разапетост између прошлог, садашњег и будућег, немогућност истовременог боравка у полазној (пројектантској) и у завршној тачки кретања. Слободно је биће *између* тих двеју тачака, у расцепу кретања и стремљења. Али

Тај расцеп и постоји зато што у човеку не постоји императив слободе, већ је захтев за слободом ослабљен захтевом за срећом и уживањем. Будући да сам чин слободе или слободног избора не мора нужно да буде повезан са срећом или уживањем, могуће је да слободан избор човека смешта у позицију у којој он додуше постаје слободан (у смислу сазнавања истине о себи и свог положаја у свету и могућности да делује у правцу промене тог положаја) али остаје лишен благостања и уживања.

То је оно што се дешава у *Матриксу*. Наиме, у овом филму постоји неколико места где се у репликама јунака провиде јасни филозофски мотиви и нијансе смисла који превазилазе акционе филмове у којима су јунаци редуковани на функције. Једно такво место је и први разговор између Морфијуса и Неа. Нудећи му да изабере између црвене пилуле која ће му омогућити да види истину (и да се тако ослободи робовања виртуелном свету који му се намеће као прави) и плаве пилуле која га оставља у том свету, Морфијус говори Неу да му нуди само истину и ништа више осим истине.

Овим речима Морфијус јасно сугерише одвојеност пара истина/слобода од пара срећа/уживање. Нео бира црвену пилулу, односно слободу и истину, по цену лишавања физиолошких задовољстава, која остају у виртуелном свету. То симболизује врло сиромашна и неукусна храна на коју су осуђени побуњеници које предводи Морфијус.

Међу побуњеницима се налази и један други јунак, који је замишљен као контрапункт Неу. Његов побуњенички надимак је Шифра. Он је такође, као и Нео, својевремено изабрао црвену пилулу, али није могао да остане код тог избора, јер у истини и слободи није могао да види вредност која превазилази уживање. Појава овог јунака указује на преображај који је описао Токвил. Императив слободе за себе и заједницу преображава се у императив личног уживања. Из тог разлога Шифра је спреман да Матриксу изда своје некадашње саборце, како би се вратио у виртуелни свет и тако обезбедио за себе лична уживања.

Разговор између Шифре и агента Смита, који репрезентује Матрикс, такође је врло занимљив за тумачење. Прво, ословљавање: агент Смит Шифру ословљава са господине Реган, чиме се подвлаче онтолошке разлике између стварног света у коме борави Морфијус и његова екипа (укључујући и Шифру) и виртуелног света Матрикса у коме Шифра постоји под именом Реган. Други моменат је место разговора – луксузан ресторан који ствара упе-

расцепа нема у самој свести, па ни у свести о расцепу, о слободи”, Жарко Видовић, ...и вера је уметност!, Завод за унапређивање образовања и васпитања, Београд 2008, 20.

чатљиву опозицију аскетском броду на коме бораве Морфијус и остали побуњеници. Трећа тачка је Реганово уживање у укусу шницле, за који зна да је виртуелан, односно непостојећи, чиме се сугерише да је његова издаја мотивисана жељом за физиолошким уживањем која превладава жељу за истином и слободом. Четврта тачка је његова тврдња да је незнање благослов, која представља резиме његове издаје. Наиме, да би се уживало и да би се искусила срећа, пре свега је потребно ослободити се истине и спознаје о цени уживања. Управо из тог разлога, први захтев који он испоставља пред агента Смита јесте да се у будућности не сећа своје издаје, јер би сећање на претходно побуњеничко искуство и издају могло да изазове проблеме са савешћу. Затим он тражи да буде богат, и „неко важан, рецимо глумац”. Агент Смит му обећава да ће му испунити све што пожели, што није тешко, јер Реган и агент Смит не егзистирају на истој онтолошкој равни: оно што је за Регана све, за Матрикс је ништа, јер све што Реган може да пожели није реално и стварно, дакле ништавно је.

Иронијност ове сцене није само последица именовања јунака – Реган асоцира на једног од бивших председника Америке, глумца Роналда Регана – већ и чињенице да неограничена слобода избора у виртуелном свету и сама постаје виртуелна слобода, односно слобода робова да буду робови а да се осећају слободни, исто онако како се деца играју на деџем игралишту (у једном ограђеном свету) осећајући се слободно, а притом остају потпуно зависни од одраслих.

И заиста, у Регановим жељама има нечег детињастог и незрелог, а то је осећај појачан његовом жељом да се ничега не сећа, што другим речима значи да се врати у детињство – у време без сећања. Стога овај јунак јасно симболизује оно што се видело већ код Токвила, а то је да жеља за задовољствима носи у себи нешто *рејресивно*. Насупрот Регану/Шифри, Неов избор истине и слободе води јунака ка постепеном препознавању сопствене изабраности, односно свести о томе да је онтолошки различит од других јунака и да га тај узвишени и *привилеђовани* идентитет чини способним не само да се супротстави Матриксу и његовим агентима (који су супериорни у односу на Морфијуса и друге чланове његове екипе) већ и да их врло лако порази, у тренутку када се његово веровање изједначи са његовим идентитетом, односно када спозна самога себе. Зато се филм *Матрикс*, између осталог, може гледати и као филм о образовању јунака (Неа) који постепено *најпрегује* у спознаји самога себе, односно своје супериорности у односу на Матрикс. На тај начин, на однос између Регана и Неа могу се применити и запажања Жарка Видовића у погледу односа између захтева за

срећом и захтева за слободом: „Сваки човек тежи срећи, и у томе нема ничег чудног [...] Но ако је човекова тежња срећи природна, то се не може рећи за слободу на коју је човек упућен, чак 'осуђен'. Јер сама слобода није природна појава, него натприродни моменат човека [...]”¹⁰ Реган је, дакле, пример типичног човека, заправо роба Матрикса, док је Нео натприродно биће, Изабраник који једини може да савлада Матрикс.

Неова привилегована позиција као да заклања позицију Морфијуса (који највише верује у Неову изабраност), Тринити (која га воли) и осталих побуњеника. Иако нису изабрани, попут Неа, они су и даље другачији од Регана (обичних људи, робова) зато што су спремни да остану при избору истине и слободе. Ко су, дакле, сви ти побуњеници и шта они симболизују?

Тражећи одговор на ово питање, сусрео сам се прво са једним изненађењем, а то је привидно неочекивана симболика боја у овом филму. Та симболика се односи на боје пилула које Морфијус нуди Неу: плава га оставља у Матриксу, црвена га извлачи из њега. То збиља јесте изненађујуће, ако се узме у обзир да плава боја, која је током Хладног рата симболизовала НАТО пакт, Америку и амерички стил живота, у филму *Матрикс* симболизује виртуелни свет Матрикса, који опет подражава урбани пејзаж корпоративне Америке, док његови агенти неодољиво личе на агенте америчке обавештајне службе (ЦИА) или федералног истражног бироа (ФБИ). Насупрот томе, црвена боја, која је репрезентовала Варшавски пакт, комунизам и револуцију, у филму репрезентује истину, слободу и бунт, са којим се преко три главна јунака филма идентификује и гледалац.

Ова симболика није случајна: она нам показује да на измаку XX века, у време када овај филм настаје, Америка и амерички стил живота, који одликује либерална потрага за индивидуалном срећом (= богатством и личним признањем у заједници) нису више вредности које се бране од комунистичке идеолошке конкуренције, већ сада и сами постају *непријатељи*. Међутим, сада се поставља питање: чији непријатељи?

На први поглед – свих оних људи који желе да буду слободни и који осећају да нешто није у реду са овим светом. Тај одговор делује јасно и једноставно, међутим он много више скрива него што открива. Прецизнији одговор на ово питање нуди нам сајберпанк иконографија побуњеника у коју се уклапа и чињеница да је Нео хакер/програмер.

Сајберпанк покрет одликује свест о различитости и супериорности сајберпанкера у односу на тзв. „обичне” људе, односно

¹⁰ Исто, 33.

„систем” (у коме препознајемо Америку и Запад из Хладног рата). Да бих то потврдио, цитираћу неколико одредница из једног од манифеста сајберпанка који се готово стопроцентно може применити на Неа, Морфијуса и Тринити:

Ми смо они – Другачији. Технолошки пацови који пливају у океану информација.

Ми смо повучено, мало дете у школи, које седи у последњој клупи, у углу учионице.

Ми смо тинејџер кога сви сматрају чудним.

Ми смо одрасла особа у парку, седимо на клупи, лаптоп у крилу, програмирамо последњу виртуелну реалност.

Друштво нас не разуме; у очима обичних људи, који живе далеко од информација и слободних идеја, ми смо „чудни” и „људи”. Друштво одбацује наш начин размишљања – друштво које живи, мисли и дише на један једини начин – клише.

Одбацују нас јер мислимо као слободни људи, а слободно мишљење је забрањено.

Друштво које нас окружује загушено је конзервативношћу, која све и свакога вуче ка себи, док полако тоне у живо благо времена.

Ма колико неки тврдоглаво одбијали да то прихвате, очигледно је да живимо у болесном друштву. Такозване реформе, којима се наше владе тако вешто хвале, нису ништа друго до мали корак напред, онда када је могућ читав скок.

Људи се плаше новог и непознатог. Више воле старо, познато и проверене истине. Плаше се онога што им ново може донети. Плаше се да могу изгубити оно што имају.

Њихов страх је толико снажан да је прогласио револуционарно за непријатеља, а слободну идеју за његово оружје. То је њихова грешка.

Оно што ми покушавамо јесте да променимо ситуацију. Покушавамо да прилагодимо садашњи свет нашим потребама и погледима. Да максимално искористимо оно што вреди и да игноришемо отпад. Где не можемо, једноставно живимо у овом свету као Сајберпанкери – ма колико тешко било; када се друштво бори против нас, ми узвраћамо.

Ми градимо своје светове у Сајберпростору.

Међу нулама и јединицама, међу битовима информација.

Градимо своју заједницу. Заједницу Сајберпанкера.¹¹

¹¹ Christian As. Kirtchev, *A Cyberpunk Manifesto*, http://project.cyberpunk.ru/idb/cyberpunk_manifesto.html. Приступљено 8. маја 2026.

Већ овлашан поглед на овај манифест јасно указује да сајберпанк има критички однос према хуманистичкој цивилизацији и да снива о револуционарној промени њене природе. Критичко-револуционарно полазиште сајберпанка је технологија. Она није више само човекова протеза, према којој се осећа хуманистички зазор, већ постаје сâмо биће са којим човек треба да се уједини. Том синтезом настаје ново биће, и то киборг – мешавина човека и машине.¹² Киборг, строго узевши, није више човек, а како киборзи желе да промене свет по својој вољи, киборг тако постаје непријатељ човека и човечанства.

Сајбериконографија побуњеника у *Матриксу* чини их поборницима сајберпанк идеологије, која је заправо антихуманистичка. Међутим, у филму се сајберпанк идеологија излаже путем хуманистичко-хришћанске реторике, што на појединим местима у филму ствара парадоксе којих гледалац највероватније или неће бити свестан, или им неће придати нарочиту пажњу.

Хришћански мит се у *Матриксу* појављује кроз фигуру месијанског Изабраника, чији ће пророковани долазак омогућити победу Бога/Човечанства над Звери/Матриksom. Ову симболику појачава и *ипројсйво* главних јунака, као и име јунакиње „Trinity” које означава тројство.

Хуманистичка реторика филма гради се на опозицији између вештачке интелигенције (Матрикса) и човечанства чији свесни и бунтовни део заступају сајберпанк побуњеници. Већ овде опрезан гледалац може да осети збуњеност, будући да је сајберпанк као покрет у идеолошком смислу знатно ближи вештачкој интелигенцији него човечанству. Није тешко видети да оваква хуманистичка реторика служи да пацификује гледаоца, сугеришући му да се филм још увек креће у хуманистичким оквирима, те да побуњеници заправо желе да сачувају свет онакав какав јесте пре побуне вештачке интелигенције. То је, наравно, само привид.

Права идеологија сајберпанка открива се у сцени у којој Морфијус проводи Неа кроз симулатор виртуелног света, упознајући га са природом Матрикса и односом људи према њему. Морфијус назива Матрикс „системом” у коме се налазе „умови људи које покушавамо да спасимо” – ту се још увек налазимо у домену хуманистичког оквира филма. Међутим, већ у следећој реченици оквир се мења. Морфијус говори: „Али док то не урадимо, ти људи су још увек део система и самим тим су наши непријатељи. Мораш

¹² Нео, Морфијус и Тринити представљају заправо киборге, будући да имају прикључак којим се прикључују на Матрикс или симулацију Матрикса, или се у њих преко тог прикључка за неколико секунди учитавају знања и вештине за чије би овладавање обичном човеку биле потребне године.

да будеш свестан. Већина тих људи није спремна да буде искључена [из Матрикса].”

Тако у размаку од само једне реченице Морфијус, Нео и Тринити од пријатеља људи постају њихови непријатељи, и то кривицом самих тих људи, који нису спремни да се одрекну Матрикса (односно у реалности изван филма – хуманистичког света). То непријатељство је појачано самим правилима игре у Матриксу, односно одлуком сценариста филма који су смислили да агент Матрикса може да уђе у обличје сваког човека који се налази у виртуелном свету Матрикса, чиме заправо престаје да постоји разлика између људи и Матрикса: људи престају да буду бића, а постају само празне и пролазне форме које чекају да се у њих населе агенти Матрикса. Самим тим, ликвидирање тих празних форми нема никакав значај у распетљавању реторички парадоксалног односа побуњеника према људима: они су им истовремено и пријатељи и непријатељи.

Чињеница да су агенти Матрикса, издајник Реган, сви полицајци, као и већина „форми” у које ће се током филма претворити агенти Матрикса, бели мушкарци, наравно није случајна. Она кореспондира са „мађинским” идентитетима побуњеника (Морфијус је Афроамериканац, Тринити је жена итд.), чиме се илуструје постмодерни науч о кривици белог мушкарца хетеросексуалца и хришћанина, што показује да се овај филм може тумачити и у контексту концепта Мегалополиса и дехомогенизације друштва.¹³

Мајсторски конструисане и снимљене акционе сцене, које су прославиле овај филм, могу да привуку пажњу гледаоца, нарочито онога који је лишен херменеутичког става према свету, па тако и према уметничким делима и производима културне индустрије. Па ипак, они гледаоци који сем уживања у самом филму могу о њему и да размишљају разумеће постепено да је *Матрикс* много више од акционог филма: он је нека врста манифеста сајберпанка.

Однос сајберпанк побуњеника према људима те идентитети заступника Матрикса и побуњеника показују да овај филм приповеда причу о преображају америчког друштва какво је постојало током Хладног рата у једно ново друштво, постхладноратовско, али и постхуманистичко, постдемократско, постистинито. То постаје коначно јасно на самом крају филма. Након што је савладао Матрикс, Нео изговара следеће речи:

Знам да сте напољу. Сада вас осећам. Знам да се бојите. Бојите се нас. Бојите се промена. Ја не знам будућност. Нисам дошао да

¹³ Види: Слободан Владушић „Мегалополис протумачен деци”, у: *Завеш и мејалополис*, Битије, Нови Сад 2023, 13–103.

вам кажем како ће се ово завршити. Дошао сам да вам кажем како ће почети. Прекинућу телефонску везу. А онда ћу показати овим људима оно што ви не желите да видите. Показаћу им свет... без вас. Свет без правила и контрола, без граница и ограничења. Свет у коме је све могуће. Куда идемо одавде, избор је који препуштам вама.

Неов говор је изразито парадоксалан, као, уосталом, и сама поставка филма који настоји да на површини сачува хуманистичку опозицију машине против човека, док изнутра подрива исти тај хуманистички концепт друштва. На први поглед, Нео се обраћа људима који су донедавно били робови Матрикса, али када се говор заврши и када се кадар увелича, гледалац ће видети да се Нео налази у телефонској говорници око које се крећу људи који ничим не показују да су свесни да се нешто догодило: пејзаж у коме се Нео налази, дакле, идентичан је виртуелном пејзажу којим је донедавно владао Матрикс, што значи да виртуелни свет није нестао: променио се само његов власник. Равнодушност људи према Неовим речима говори нам да они нису свесни да је Матрикс поражен. Ако су несвесни те промене, то значи да су они и даље робови и да говор није био упућен њима. Кома се онда обраћа Нео?

Па, очигледно, обраћа се гледаоцима, који се налазе изван имагинарног света филма, али који су тим обраћањем увучени у филм и оно што се у филму догодило. Нео на нас гледаоце пројектује страх, и то не страх од Матрикса већ страх од Неа, Морфијуса, Тринити, дакле страх од сајберпанка и онога што се у овом филму представља гледаоцима као сајберпанк.

У даљем току говора Нео износи две контрадикторне тврдње: у тврдњи 1 каже да ће људима око себе (дакле, не гледаоцима) показати свет без гледалаца. Разлика између гледалаца и људи у *Матриксу* јесте у томе што су људи у филму већ редуковани на празну, пролазну форму, док то са гледаоцима филма још увек није случај. Дакле, завршетак филма се може разумети и као претња гледаоцима да њихова слобода (слобода у односу на људе робове у филму) више неће постојати када светом завладају сајберпанк побуњеници. Самим тим, људи као што су гледаоци више неће постојати у будућности.

Међутим, на крају свог говора Нео износи тврдњу 2, у којој стоји да ће управо гледаоци, који су у тврдњи 1 отписани, изабрати куда идемо са тачке у којој они (гледаоци) више неће постојати.

Ову контрадикцију не би требало разумети као неку амбиваленцију која продубљује филм и подиже његову уметничку вредност: тврдња 2 је савршено бесмислена у контексту који гради тврдња 1. Она се ипак помиње зато да би на крају филма пацификовала

гледаоца и повратила му осећање контроле над својим животом – наводно ће он изабрати правац кретања будућности. (Разуме се, гледаоци неће ништа изабрати, јер им се замагљује избор између чега бирају.)

Филм *Мајџрикс* је, као што смо видели, реторички спинован, тако да заваља већину својих гледалаца. Такав је и завршни Неов говор. Међутим, у тумачењу тог говора треба отићи корак даље. Потребно је обратити пажњу на оно што се дешава између тврдње 1 и тврдње 2, јер се ту крије правац будућности који сајберпанк сања, а то је свет неограничене слободе. Односно, Неовим речима: „Свет без правила и контрола, без граница и ограничења. Свет у коме је све могуће.”

На први поглед, обећање апсолутне слободе је заводљиво, јер дозива у човекову свест неко стање у коме се индивидуална слобода и индивидуална уживања прожимају, без икакве спољашње претње. Међутим, када се ове Неове речи мало пажљивије сагледају, оне ће добити другачији, претећи смисао.

Ако се присетимо Канта и његове апологије слободне употребе разума, у тексту који смо цитирали на почетку овог рада, видећемо да Кант тежи да личну слободу употребе разума доведе у равнотежу са опстанком заједнице, односно политичког система. Добра владавина претпоставља калибрацију система тако да сви његови елементи у њему располажу највећом могућом количином слободе, која, опет, не угрожава опстанак система.

То се сликовито може показати на примеру система саобраћајних прописа који постоје у неком граду. Наиме, систем саобраћајних прописа омогућује да сви учесници саобраћаја, без обзира на начин кретања и снагу превозног средства којим располажу, имају *једнаку* слободу да дођу од тачке А до тачке Б. Тај систем почива на правилима ограничавања кретања, која, међутим, не утичу на слободу кретања. Ако бисмо замислили да се Неове речи о свету без правила и ограничења односе на саобраћајни систем у овом граду, видећемо да ће слободу кретања тада поседовати *само* они који располажу најчвршћим возилима (у најбољем случају тенковима), јер би они без икаквих ограничења могли да крстаре улицама града, прелазећи некажњено преко других слабијих возила, бициклиста и пешака.

Када се Неово обећање о свету без правила и ограничења разуме на овај начин – који произилази из идеологије сајберпанка – онда се јасно види да његово обећање заправо подсећа на захтев *laissez-faire* либералне економије у коме капитал тражи од државе да га што мање ограничава у процесу властитог оплођавања, односно стицања богатства. Неово обећање се, дакле, може разумети

као захтев за неограничену слободу деловања најмоћнијих, који се само *сћинује* као захтев за неограничену слободу свих, док истовремено прећуткује да слобода оних који нису моћни зависи управо од способности система да ограничи најмоћније.

Неове речи се тако могу разумети као олигархијски поклич уперен против државе, односно Америке из Хладног рата у којој је управо због ратне ситуације (самеравања спрам идеолошке и политичке конкуренције коју је представљао СССР) власт морала или желела да непрекидно инсистира на равнотежи у друштвеном систему. О томе врло јасно сведочи и Двајт Ајзенхауер, бивши генерал и главнокомандујући англоамеричких снага у Другом светском рату. Напуштајући место председника САД, 17. јануара 1961. године, Ајзенхауер је одржао свој чувени опроштајни говор у коме је најпре нагласио огроман значај и утицај који у хладноратовској атмосфери имају војно-индустријски сектор и научно-технолошка елита, али само зато да би упозорио да овај утицај и значај не смеју да послуже као оправдање да интереси ова два елемента друштвене заједнице превагну у односу на интерес целине. У овом случају Ајзенхауер врло експлицитно инсистира на потреби владе да уравни тежи интересе унутар друштва,¹⁴ што значи да ограничи оне елементе друштва којима светскоисторијски тренутак омогућује гомилање огромне моћи унутар друштвене заједнице.

У овом контексту, мислим да можемо да закључимо да су Неове речи на крају *Мајтрикса* полемички усмерене против Ајзенхауеровог говора, као што и концепт сајберпанк побуњеника свог правог непријатеља не види у вештачкој интелигенцији, као што би помислио гледалац *Мајтрикса*, већ у концепту хуманистичке власти која тежи одржавању равнотеже унутар елемената друштвене заједнице.

¹⁴ „Никада не смемо дозволити да комбинација војног апарата и војне индустрије угрози наше слободе или демократске процесе. Ништа не треба узимати здраво за готово. Само опрезно и информисано грађанство може изнудити правилно *усклађивање* [курзив С. В.] огромне индустријске и војне машинерије одбране са нашим мирољубивим методама и циљевима, како би безбедност и слобода могли заједно да цветају”; „Ипак, док научним истраживањима и открићима указујемо дужно поштовање, као што и треба, морамо такође бити будни пред подједнаком и супротном опасношћу – да државна политика и сама постане талац научно-технолошке елите. Задатак је државништва да обликује, *уравнотежи* и *усклади* [курзиви С. В.] ове и друге силе, нове и старе, у оквиру начела нашег демократског система – увек стремићи ка врховним циљевима нашег слободног друштва.” Извор: <https://www.archives.gov/milestone-documents/president-dwight-d-eisenhowers-farewell-address>. Приступљено 8. маја 2026. године.

SLOBODAN VLADUŠIĆ

TRUTH, FREEDOM, AND HUMANISM
IN *THE MATRIX*

SUMMARY: This paper explores the relationship between freedom and truth in the film *The Matrix* through the philosophical perspectives of Immanuel Kant, Alexis de Tocqueville, and Žarko Vidović. The analysis argues that, despite its humanistic and Christian symbolism and rhetoric, *The Matrix* ultimately promotes a revolutionary transformation of humanist society into a post-anti-humanist social order. Such an order rejects the concept of governance based on balancing the various interests and elements of society, replacing it with a model founded on the principle of unrestricted freedom for its most powerful actors.

KEYWORDS: truth, freedom, cyberpunk, humanism, anti-humanism

Проф. др Слободан Владушић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
svladusic@ff.uns.ac.rs
ORCID: 0000-0002-4232-2855

МАРИЈА ЈЕФТИМИЈЕВИЋ МИХАЈЛОВИЋ

СЕЋАМ СЕ, ДАКЛЕ ПОСТОЈИМ

(Време и сећање у *Писмима из ѿрасијаре будућности*
Братислава Р. Милановића)

САЖЕТАК: У раду се анализира „поетика сећања” у Милановићевом јединственом „канцонијеру” или лирском спеву, који није лишен песнику блиске орфејске теме, али се доминантна категорија *сећања* овде издваја као мера езгистенцијалне и есенцијалне потврде или смисла постојања. Сећам се, дакле постојим – могао би да гласи песнички кредо ове књиге. Сећање је шире и трајније од времена, његових мена, промена и пролазности, и увек је везано за љубав, која није (само) осећање, него спознаја, чулност, дух, иманенција самог света. Чак и када је реч само о *сећању* на љубав, њена је снага подједнако конструктивна, како на појединачном плану конституисања смисла (лирског субјекта), тако и на општем плану трагања за смислом (света). У узвишеном, готово хорском певању љубав се истиче као мера ствари и времена. У помало искошеним значењима, песникова ужурбаност да у времену у којем све(т) нестаје отргне од пропадања оно највредније може се читати и као Десанкино „немам више времена” или Миљковићево „лажљиво време на зиду”, односно као песничка усмереност искључиво на истинито и суштинско.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: време, прошлост, сећање, љубав, вечност

„Дело остварено кроз сећање
приближава се земаљској бесмртности.”

Фернандо Катрога

„Пишем ти из једног у други век, уназад,
из овог сутона што се заувек стврдњава,
и сва писма шаљем у тај расед у времену...”

Братислав Р. Милановић

Значајну књижевну, пре свега песничку репутацију Братислав Р. Милановић је изградио и пре збирке *Писма из њрасџаре будућности* (2009) и његова особена поетика, свет метафора и симбола, песничко умеће и песнички језик, били су предмет и појединачних књижевнокричитких огледа и систематичних студија (тематског зборника), у којима су обједињена виђења и поимања вредности његовог песничког света.¹ Па, иако збирком *Писма из њрасџаре будућности* на много начина остаје доследан својој песничкој филозофији, перспективи из које сагледава и мапира кључне тачке песничког света и твори идеографска чворишта своје поезије, он њоме прави извештај рез у континуитету свог стваралаштва – таквог да одваја све претходно од оног што ће на песничком плану тек уследити, а који сам по себи има велико значење. Он је призма кроз коју се преламају све најважније тачке Милановићевог песничког света, у коме се лично универзализује до општег, али и као опште (песничко искуство), ипак нигде не остаје тако лично и интимно, милановићевско, као у овој књизи. Мисаона сложеност његовог песништва, његова „орфејска и културолошка лирска свест”,² пресудно су утицале на то да се Милановић издвоји као „песник културе”, али у *Писмима из њрасџаре будућности* песник показује још један квалитет – исповест из ја перспективе, која постаје особен поетски елемент ове песничке књиге. Он је белег, знак, идиом његовог семантички и језички поливалентног света, *издвојено осџрво* у временском архипелагу његовог континуираног бављења књижевношћу током неколико деценија.

Овом песничком књигом Милановић најпре потврђује нека од својих најважнијих аутопоетичких начела, изнетих у тексту „Песник у времену”,³ по којима, између осталог, песника види као „принца књижевности”, који је „префињен дух, оштар ум, племић

¹ Будући да су *Писма из њрасџаре будућности* изашла из штампе готово у исто време када и зборник *Братислав Р. Милановић, њесник*, радови у њему нису посвећени овој песничкој књизи, што је био додатни мотив за њену анализу у нашем раду.

² Бојана Стојановић Пантовић, „Орфејска и културолошка свест” (реч приликом доделе Змајеве награде, у Матици српској, 16. фебруара 2007. године), *Летњици Матице српске*, год. 183, књ. 479, св. 5, мај 2007, 909.

³ Братислав Р. Милановић, „Песник у времену”, *Братислав Р. Милановић, њесник*, зборник, ур. Драган Хамовић, Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, Краљево 2010, 15–33.

у језику”, за кога „ништа није било узвишеније од поезије”.⁴ Поред тога, у структурном смислу, *Писма из ѧрасѧаре будућности* су Милановићева најсавршенија песничка грађевина, „песнички храм уласком у који срећемо се са новом песничком формом”,⁵ односно „музикални, елегичан спев, замишљен као систематичан низ песама ка прошлости”.⁶ Овај јединствени *канцонијер* је „песничка грађевина” чију структуру подједнако значајном чине и одређене категорије субјективне духовности и душевности – емоције, мисли, интуиција, имагинација, и специфична употреба појединих средстава уметничког (песничког) израза. Осим што формално, версификацијски и мелодијски артикулише принцип склада и узвишености, ова Милановићева збирка, као својеврстан „љубавни канцонијер”,⁷ испевана је у лирском тону Црњанског или Ујевића, али с много додирних тачака са елементима поетике песника његове генерације (првенствено Ивана В. Лалића и Петра Пајића). Другим речима, Милановић као песник стално испитује могућности језика – и семантичке и синтаксичке, односно подједнако му је стало до тога и *ѧиѧа ће ѧесник рећи* и *како ће ѧесник неѧиѧо рећи*. *Писма из ѧрасѧаре будућности* имају посебне мелодијске нивое, што због риме, што због слободних стихова који одишу некаквом „музиком сфера”, коју песник постиже захваљујући поигравању стилским средствима, али и узвишеном, готово хорском певању о љубави као мери ствари. Милановић је овим *љубавним канцонијером* остварио редак принцип хармонизације композиције и конструкције, која је „рајска јединственост стваралаштва”,⁸ што га издваја из корпуса савремене српске поезије, упркос чињеници да је у критици истицана „недовољна мера разликовања, не само од песника који су подстицали његово перо (Миљковић и Миодраг Павловић) већ и од генерацијских колега”.⁹

Иако испевана у узвишеном тону, који помало наликује античким интонацијама, са ефектним али не и афектираним реминисценцијама на слике минулог времена, *Писма* истовремено карактерише и одређена доза достојанства и одмерености и/или сазнања о про-

⁴ Марија Јефтимљевић Михајловић, „Узвишеност као песничка мера ствари (Братислав Р. Милановић, *Плава медуза*, СКЗ, Београд 2022)”, *Лейтмотив Маѧиѧе српске*, књ. 511, св. 4, април 2023, 567–573.

⁵ „Из критике Душана Стојковића”, Братислав Р. Милановић, *Писма из ѧрасѧаре будућности*, 2. изд., Банатски културни центар, Ново Милошево 2021, 58.

⁶ „Из критике Васе Павковића”, исто, 56.

⁷ Бојана Стојановић Пантовић у тексту „Лирске ауре и тамна пространства” *Писма из ѧрасѧаре будућности* одређује као „модеран канцонијер” (*Братислав Р. Милановић, ѧесник*, 148).

⁸ Pavel Florenski, *Prostor i vreme u umetničkim delima*, prev. Nada Uzelac, *Službeni glasnik*, Београд 2013, 99.

⁹ „Из критике Васе Павковића”, *Братислав Р. Милановић, ѧесник*, 156.

шлом и доживљеном као ненарушивом ентитету изван времена. Иако има носталгије и меланхолије над прошлим, доминантнија је изграђена техника отклона од времена, којом лирски субјект сагледава себе изван његовог тока. Та техника песнику омогућава да истовремено оствари и слободу певања и дисциплину израза, односно укрштај *слојева звучања и значења*, због чега се о овој књизи може говорити као о репрезентанту Милановићевог песничког израза. Говорећи о песничком умећу у аутопоетичком тексту „Песник у времену”, Братислав Р. Милановић као да је на уму имао управо књигу *Писма из ѝрасѝаре будућносѝи*, будући да су у тим реченицама имплицитно исказана она начела о којима је овде реч:

Кад завршим песму, читам је наглас. И све док ми у њој нешто штрчи, док ме сплиће, док нека реч непотребно лапара негде са стране, ја нисам задовољан. И слободан стих има своју ритмику. Може да има и своју сложену мелодију. Ту сваки глас, слог реч, реченични склоп имају своју улогу, као у каквом хору. У својим песмама ту хорску музику достигао је Иван В. Лалић. Кад читате његову песму, као да читав хор пева из стихова.¹⁰

С друге стране, *смисао* који језички конструкти и/или мање и веће песничке целине носе у поезији подупиру свест о важности онога *о чему се ѝева*, па и кад се (или нарочито кад се) пева о љубави као *јединици мере* на којој почива свет. Инсистирајући на томе да је поезија „кодирани, шифровани језик, сажет”, код кога се „неки смислови морају тумачити, а неки подразумевати”,¹¹ песник љубав не третира само као субјективно осећање, него као својство или иманенцију самог света, па се и њено тумачење може окарактерисати као *онѝолошко*. Љубав за песника није (само) емоција, спознаја, чулност и дух – она је ентитет чија је суштина ненарушива и вечна. Чак и када је само реч о *сећању* на љубав, њена је снага подједнако конструктивна, како на појединачном плану конституисања *смисла* (лирског субјекта), тако и на општем плану трагања за смислом (света). Сама реч „љубав” припада оним ретким речима које имају „божанска својства”, то је реч која је „у стању да обликује хаос и да свет постави у важећи поредак како би се између појава и ствари могле успоставити законитости тренутног живота и свеколиког памћења”.¹²

И премда се *Писма из ѝрасѝаре будућносѝи* могу третирати као љубавни спев који се на много различитих начина разликује од

¹⁰ Братислав Р. Милановић, „Песник у времену”, исто, 22.

¹¹ Исто, 23.

¹² Исто, 25.

свега што им је претходило у Милановићевом стваралаштву, и овде се могу уочити неки од препознатљивих мотива његовог песничства. Пре свега, мотив (Орфејевог)¹³ *силаска*, али је овде реч о сасвим другачијој врсти *силаска*. Силази се у време, то јест враћа се на датум од пре тачно тридесет година и то је адреса на коју стижу *Писма из ѧрасѧаре будућности*:

Тридесет година нисам одговорио на твоје писмо:
тада се, ненадно, под нама одронила јесен
и свет јурнуо низ другу матицу.
Пишем ти на једину познату адресу:

*окѧобар 1976... [...]*¹⁴

Са старијом Милановићевом песмом „Силазак”, на чију је посебност, вредност и аутентичност књижевна критика више пута скренула пажњу,¹⁵ свакако да је могуће успоставити значењске корелације, превасходно у контексту њене митске садржине. Михајло Пантић пише да „митска згуснутост песме ‘Силазак’ почива, пре свега, на специфичном поимању времена”, јер је мит „строго гледано, супстанцијализовано време, време које не тече линеарно, него кружи у себи”; оно је „свевреме”, јер подразумева „напореда постојање свих временских модалитета, правремена и давног времена, историјског, послеисторијског и утопијског времена, прошлости, садашњости и будућности”.¹⁶

Писма из ѧрасѧаре будућности већ и самом оксиморонском игром речи у наслову успостављају парадигму *свевремености*, односно корелирају, у елиотовском смислу, са *временом ѧрошћим* и *временом садашњим*, где су оба *садржана у времену будућем*. Милановић је као песник одавно усвојио принцип *силаска у време* или *низ време*, и то често оксиморонски исказивао. Тако ће у песми „Врачарски брег” његов „силазак у успон” постати песничка констелација „прастарој будућности”. У Милановићевим песничким

¹³ У тексту „Песма и знаци времена (О једној тематској компоненти у поезији Братислава Милановића)” Радивоје Микић констатује да Милановић поједине теме, попут орфејске, користи као подлогу за кретање у различитим временским равнима, у: исто, 53.

¹⁴ Братислав Р. Милановић, *Писма из ѧрасѧаре будућности*, 1. изд., Завод за уџбенике, Београд 2009, 7.

¹⁵ О мотиву *силаска*, као и о истоименој песми Братислава Р. Милановића, писали су, у зборнику радова *Братислав Р. Милановић, ѧесник*, између осталих и Гојко Божовић („Силазак и обнова”), Саша Радојчић („Мотив *силаска* у поезији Братислава Милановића”) и Михајло Пантић („Песма ‘Силазак’ Братислава Р. Милановића”).

¹⁶ Михајло Пантић, „Песма ‘Силазак’ Братислава Р. Милановића”, исто, 110.

посланицама доминантно је осећање пролазности – све(т) је склон пропадању и пролазност је судбина човека, али је јасно наглашена идеја да је само *сећање* оно што се отима времену и – изнад свега – смрти. То практично значи да све има поглед на хоризонт ограничен смрћу, али и да се „дело остварено кроз сећање приближава земаљској бесмртности”.¹⁷

Конципирајући своја „писма” као четири песничка сегмента (цикуса): „О повратку”, „О неспокоју”, „О сновима” и „Бруј”, песник своју *поетику сећања* апострофира као меру своје езгистенцијалне и есенцијалне потврде постојања, односно боравка на овом свету. Сећам се, дакле постојим – скоро да би могао да гласи песнички кредо ове књиге. Временска вертикала, која је попут стреле одапета у прошлост (*октобар 1976*), не зауставља се, међутим, ту. Сећање је обухватније од временске датости и шире од његових садржаја. Занимљиво је како већ у иницијалним стиховима пева *Писма из њасијаре будућности* почиње некакво „одбројавање” – све почиње (и свет почиње) од оног тренутка од ког песникова лирска меморија формира песнички исказ, од *октобра 1976*. Са *огроном* јесени „свет је јурнуо низ другу матрицу”, те је представљено *убрзање* времена истовремено и еквивалент његове испразности и одсуства смисла сваког догађаја који се *од* тада *до* тренутка писања (оживљавања сећања) збивао. Отуда је *иисмо* метафора свих сачуваних смислова (тренутака којих се сећа), који ће се отворити и букнути снагом доживљаја, као „године које су срљале / овом низветрином између првог и последњег крика”.

Подједнако снажна лирска сугестивност и болом потискивана контемплативност проузроковаће да лирски субјект заузме изванвременску позицију, где се ништа не мери *дужином* (трајањем), него *даљином* (пространством – бескраја): „Пишем ти са ове даљине, са руба бескраја.” Другим речима, у првом плану није *ијрајање* као квалитет времена, него *садржаји* који га испуњавају. А они су увек везани за сећања, која су толико жива и неугасла да превазилазе и само време и могућност да изгледе. Односно, они су еквивалент *вечно живе вайре* која одр(а)жава смисао живота и, истовремено, животворна лирска снага, пламен и дух Милановићеве поеме. А „оно што се у стварању назива живот”, како тврди Хердер, „заправо је у свим облицима и свим живим бићима један те исти дух, јединствени пламен”.¹⁸ Прецизније, постоје само две *стијане* тачке времена на којима, као на каквим метафизичким стубовима,

¹⁷ Fernando Katroga, *Istorija, vreme i pamćenje*, prev. Sonja Asanović Todo-
rović, Clio, Beograd 2011, 25.

¹⁸ Gaston Bachelart, *Plamen voštanice*, prijevod i pogovor Vjeran Zuppa, Stu-
dentski centar Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1969, 7.

песник гради своју позицију *йосмаййрача изван времена*: прва се односи на датум у прошлости (*окйобар 1976*), у који су се сажела сва значења и слике *ванвременске, нейпролазне љубави*, а друга је садашњи тренутак и песникова мансарда – временскопросторни оквир чије се онтолошке констелације и конотације одређују искључиво по снази сећања на прошло. Између њих час зјапи празнина и ништавило („Као да си тридесет светлосних година / далеко – такав је невид на мојим распућима”), час је тај простор „згуснут” потенцијом лирског субјекта да ствари из прошлости оживи, да им да трајан облик:

Пишем ти са дна провалије, старински,
руком, пре но што се охладе и укоче прсти,
јер никаква електроника до тебе
не допире – толико си згуснула простор.¹⁹

При томе се само писање показује као могућност да се буде у најнепосреднијој вези са стварима, доживљајима, „чиниоцима” прошлости; да се буде у дослуху са оним што трајно обележава егзистенцију и чини је онтолошки оправданом. С тим у вези стоји и тврђење да суштину орфејског мотива код Милановића „представља нужност да се пева у гротескно разглобљеном свету”.²⁰ Стварност је код њега готово увек дата као деформисана и често је у непосредној вези са гротескним сликама урбаног простора. Латинска мудрост *Sapere aude* (усуди се да будеш мудар) у Милановићевој песничкој интерпретацији, у *Писмима из йрасййаре бугућносйи*, значила би и мудар и храбар (јер су и мудрост и храброст потребне да би се нешто значајно, суштинско издвојило из таквог света и доделио му се статус непролазне вредности). Отуда се писање остварује и као „покушај оправдања човека” (Н. Берђајев), као могућност да се остави траг његове праве (божанске) природе, његовог духа и његове емоције:

Пишем ти руком јер једино тако могу,
опет, кожу да ти додирнем, и усне,
да надражим чвор твојих нерава
што покрећу моје тело, ум и вољу...²¹

Феноменолойија времена Милановићевог лирског пева додатно је усложњена двојаком перцепцијом „протицања” *онда* и *сад*:

¹⁹ Братислав Р. Милановић, *Писма из йрасййаре бугућносйи*, 1. изд., 2009, 8.

²⁰ Бојан Јовић, „Три Орфеја Братислава Р. Милановића”, *Брайислав Р. Милановић, йесник*, 91.

²¹ Братислав Р. Милановић, *Писма из йрасййаре бугућносйи*, 1. изд., 2009, 8.

док се у тренутку писања центрифугално убрзавају дани и тренуци, и све „вуче (...) у невиделицу”, дотле октобар остаје „млад”, „вечит” и „вечан”. У простору сећања ствари имају неизмењен облик, а доживљаји несмањену снагу. Интензитет с којим им песник прилази реципрочан је интензитету који те слике изазивају у читаочевој свести. Ако је „тренутак кога се сећамо већ прешао у вечност”, као што тврди Кјеркегор, онда је и претпоставка песникове тврдње да „октобар бива вечит” сасвим оправдана, сагласно песниковом науку да *йоейшика сећања* буде супституент трансцендентне стварности. Истовремено, песничко и лирско актуелизовање (и идеализовање) слика прошлости чини да новоуспостављена временска парадигма – „вечни октобар” – буде доследно примењена на сваку песничку слику, симбол или метафору њоме обухваћену: „Ту, у младом дану, смех је још увек смех”, „Ту, код тебе, жар је још увек жар”, „Само ту, код тебе, дан је још увек дан”, „Ту, код тебе, игра је још увек – игра”, „Тамо, код тебе, светлост је још светлост” итд.

О својеврсном „расцепу” времена – *оном* са смислом, и *овој* – лишеног сваког смисла, у ком „гасне светлост”, сведочи песникова тенденција да се садашњи тренутак представи као нека лична апокалипса, пред чијом стихијом песнички субјект покушава да се спасе сећањем („...мој смисао и јесте / да те изговарам *овге*, као што говорим: / јелен, змија, писаљка, плава ружа, рашљар”). Он је креатор посебне меморије – *мейшамеморије*, у којој слике и појмови прошлог и доживљеног имају карактер првоствореног, јединственог и непоновљивог света. За њега је карактеристичан ејдетски начин мишљења (певања), јер су слике заправо садржаји који – на различитим нивоима – повезују прошло и садашње, метафизичко и физичко, несазнајно и искуствено:

Пишем ти из средишта прстена што снажи
моју моћ да и касну мисао претворим
у слике, да је оживим у њеној првотности,
као кад се дахом враћа крв у модре усне...²²

Изјанансйво из сећања стога би се идентификовало као изгнанство из раја или личног Еденског врта, па често варирани императив: „Не долази!”, осим што носи орфејски предзнак, има функцију тенденције повратка рају, као примордијалном изворишту. У ширем контексту посматрано (читано), песникова потреба и ужурбаност да оно највредније отргне од пропадања и то у *времену у којем све(ш) несйаје*, може се читати и као Десанкино „немам више

²² Исто, 40.

времена” или Миљковићево „лажљиво време на зиду”, односно као песничка усмереност искључиво на *истиинијџо* и *сушџијинско*. Зато *вечни окџиобар* постаје и мера *истиинијџосџи* свега постојећег: „Неко у твом обличју кружи мојим простором, / обитава у моме времену: свет је пун превара... // Тамо, код тебе, истина је још увек истина”. У времену у ком „историја посрће: сан је највећа истина”. Отуда доминантна надреалистичка сликовитост у циклусу „О сновима” додатно апострофира разлику између *истиине* и *лажи*, односно илуструје *расцей у времену* и *негодирљивосџи два свеџа*, два времена – једног које се неумитно урушава и другог које стоји изван сваке закономерности пропадања. Та тачка у прошлом времену (*окџиобар* 1976), слике еротизованог и плотског, издвајају се и издижу до трансцендентног и космичког – то више није стајна тачка у времену него стајна тачка у простору постојања, смисао као танка нит о којој виси свет:

*искуј и врџи у ком ће одмарџи џело,
јер дух ће јој луџаџи заумним сазвежђем
у џоџрази за џобом: не за џвојом џлоџи
– већ за смислом саображеним са сном...*²³

Завршни циклус „Бруј” и у структурном и у поетичком смислу представља својеврстан уметнички крешендо. У њему песник – попут Равела који у чувеном *Болеру* кулминацију постиже повећањем броја инструмената – тај уметнички ефекат остварује увођењем рефрена (издвојеног стиха) из сваког дела поеме претходних циклуса, као завршни стих сваке строфе у последњем. Његово издвајање не само да појачава ефекат узвишености – и у тону и у емоцији – него твори и засебан (песнички) свет чија је реалност истинитија од било које стварности. Томе посебно доприноси синтагма „издвајам те”, чијим се понављањем изражава и егзистенцијална и песничка некомпатибилност „њене” појаве са овим светом. „Издајам те из овог времена”, „издвајам те из овог језика”, „издвајам те из прошлости”, „издвајам те, упорно, и из будућности”, „издвајам те из дана и ноћи”, узвикује песник, наглашавајући постојање два света – једног, јединственог, непоновљивог, који чини „она” и другог који је „све остало”, прошло, садашње и будуће. Синтагма „Издајам те” отуда означава издвајање изван времена, изван ствари, света и живота – „издвајам те”, значи: *џи џоџверђујеџи моје џосџојање!* При томе, њено *издвајање* постаје еквивалент њеном *именовању*, што је сасвим супротно симболистичкој, тачније

²³ Исто, 36.

малармеовској препоруци да треба тежити сугестији а не именовању. Песник „њу”, односно љубав, издваја и из саме поезије, претпостављајући њену вечност и трајању саме уметности:

Издајам те из опште лирике да представа
о теби не избледи попут танког мастила,
да слова што те чине не склизну у белину.
У њој крв није крв, ни жар није – жар:
*ишамо, у твојој аури, знак је још увек знак.*²⁴

Последњим стиховима, којима се заокружује овај љубавни канцонијер, песниково биће је сасвим у духу и атмосфери тежње за сопственим преласком у њену стварност – онострану, космичку, „иза руба, где већ постоји / дуго обделава врт у чијим ће дубинама / суштост моја да се у суштини твојој огледа”, успостављајући тако песничку аналогију са Костићем и његовом „Santa Maria della Salute”, на чије слике је већ раније реферисао: „И шаљем ти, зато, гондолу, што пристаје, / с твојом силуетом, пред Santa Maria della Salute”. При томе, барокна „разбарушеност” или раскошност песникових осећања не стоји ни у каквом неслагласју са метричком доследношћу стихова. Напротив! Све тежи космичком, бујном и разгранатом, а све је садржано у сведеном, складном и хармоничном изразу. Милановић остаје песник узвишености, а његов канцонијер има нешто и од античке мере и склада.

MARIJA JEFTIMIJEVIĆ MIHAJLOVIĆ

I REMEMBER, THEREFORE I EXIST

(Phenomenology of time in *Pisma iz prastare budućnosti*
by Bratislav R. Milanović)

SUMMARY: The collection *Pisma iz prastare budućnosti* is dominated by the “poetics of memory”, which the poet apostrophizes as a measure of his existential and essential confirmation of existence, that is, his stay in this world. I remember, therefore I exist – could be the poetic credo of this book. The timeline – which is like an arrow shot into the past (October 1976), does not stop there, however. Memory is wider than temporal data and more comprehensive than the contents that

²⁴ Исто, 49.

are included in that range. The poet treats love not only as a subjective feeling, but as a property or immanence of the world itself, so its interpretation can also be characterized as ontological. For the poet, love is not (only) emotion, cognition, sensuality and spirit – it is an entity whose essence is indestructible and eternal. Even when it is (only) about the memory of love, its power is equally constructive, both on the individual level of constituting meaning (the lyrical subject), and on the general level of the search for meaning (of the world). Although sung in an elevated tone, which somewhat resembles ancient dramas, with effective but not affected reminiscences of the images of the past, *Pisma* is also characterized by a certain dose of dignified poise or knowledge of the past and experienced as an indestructible entity beyond time that resists transience. And although there is nostalgia and melancholy over the past, the more dominant is the constructed technique of a kind of departure from time or transience, with which the lyrical subject perceives himself in the course of time. This technique allows the poet to simultaneously realize the freedom of singing and the discipline of expression, i.e. the intersection of layers of sound and meaning, which is why this book can be said to represent Milanović's poetic expression.

KEYWORDS: time, past, memory, love, eternity

Др Марија С. Јефимијевић Михајловић

Виши научни сарадник

Институт за српску културу – Приштина/Лепосавић

mjmihajlovic@gmail.com

ORCID: 0000-0001-9036-6185

АЛЕКСАНДРА ЧЕБАШЕК НЕШКОВИЋ

ГЕОПОЕТИКА ТРАУМЕ
У РОМАНУ *КАРОТА*
ДАРКА ТУШЕВЉАКОВИЋА

САЖЕТАК: Истраживачка намера овог рада јесте анализа геопоетике трауме у роману *Кароти*, са посебним освртом на Задар као простор проблематичне прошлости, те самим тим и психичког распада приповедача Давора. Циљ јесте да се удруживањем и симболичким читањем савремених теорија геопоетике, психоанализе и наратива трауме покаже како је простор Задра у роману конструисан као егзистенцијални и психички пејзаж потиснутих садржаја. Таквим сагледавањем (п)остаје важна међусобна условљеност просторног искуства, географије и трауме. Применом теоријских увида Гастона Башлара, Пола Рикера, Дорин Меси, Кевина Вајта, Ји-Фу Туана и других, рад показује како топографија града функционише као ментална мапа, као материјализација потиснутих садржаја и неосвешћене трауме. Простори у роману попут задарске музичке школе, атељеа, куће на Пашману, фонтане и шуме представљају извесна чворишта трауматског памћења. Повратак књижевног јунака у Задар постаје својеврсни процес психичке археологије кроз који Давор реконструише, попуњава и открива истину о себи, Кароти и сопственој прошлости, те ће стога рад подробно анализирати главна трауматска чворишта романа. Географија задарског простора се показује не као неутрална наративна позадина већ као активна структура која условљава, покреће и обликује трауматски наратив.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: геопоетика, траума, простор, Задар, Карота, Дарко Тушевљаковић

1. УВОД

Роман *Кароџа* Дарка Тушевљаковића, овенчан Ниновом наградом за најбољи роман 2025. године, уписује се у савремене књижевне токове будући да у средиште интересовања поставља актуелне теме попут трауме, прошлости и дезинтеграције идентитета. Мотиви лутања, бекства (од (трауме и) себе) и непрестаног померања (себе) јављају се у бројним студијама о савременом роману као структурно језгро приче о субјекту у кризи.¹ Сложена интеракција сећања, идентитета и трауме дата је кроз исповедни глас приповедача Давора, који је детињство провео у Задру, а сада, три деценије касније, живи у Београду, настојећи да учини својеврсно откопавање прошлости коју је „истовремено призивао и упорно избегавао”.² Показујући изразит отпор према прошлости, Даворова реконструкција сопствене биографије условљена је дубоким пукотинама у сећању и фрагментарним непоузданим успоменама, а нарочито фигурама из детињства – пријатељима Тончијем, Антом и Сашом, и најосетљивијом фигуром, Каротом, маргинализованим и злостављаним дечаком чији су надимак, појавност и само постојање постали Даворов централни трауматски окидач. Њихов деџи однос, обележен суровошћу, подсмехом и невидљивим обрасцима моћи, касније задобија и мрачнију рефлексiju, када се разоткрију породичне сенке Каротиног тешког детињства. Даворовим присећањем дознаје се како је наставница ликовног Луција, желећи да овековечи петорицу дечака, њих извајала у глинене статуе. Међутим, тек непосредним суочавањем са остацима прошлости у Задру Давор сазнаје како је, упркос уништеним глиненим статуама, Луција успела у довршавању њихових ликова из детињства фиксирајући их у металне фигуре задарске фонтане. Повратак у Задар на предлог девојке Нине представља Даворов покушај разлучивања стварних сећања од фантазматских пројекција, као и покушај реконструкције централног опседајућег, измичућег догађаја: настанка ожиљка на глави, пулсирајућег и модрог телесног маркера трауме. Прожимање прошлости и садашњости структурно обликује роман: Давор изнова пролази кроз (географске) топосе детињства – задарски парк са сфингом, Пашман, ликовни атеље, Луцијину кућу, Каротину кућу – и кроз сусрете са људима који су били сведоци или носиоци његове прошлости. Приповедање које карактеришу флуидно смењивање времена уз честе дисо-

¹ Paul Ricoeur, *Oneself as Another*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1994; Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Polity, Cambridge 2000; Judith Butler, *Giving an Account of Oneself*, Fordham University Press, New York 2005.

² Дарко Тушевљаковић, *Кароџа*, Лагуна, Београд 2025, 11.

цијативне епизоде, осећаји несвестице, малаксалости, халуцина- торно клизање између сна и јаве, открива психичке последице (пост)трауматског сећања које се враћа (у) телу у виду психосо- матских сензација. Посебно значајну улогу у овом роману игра мистериозна метална кутија – предмет који се наводно јавља у Луцијином атељеу, код Каротине мајке Јадранке и у Даворовим халуцинаторним визијама. Метална кутија функционише као ме- тафора менталне кутије сећања, будући да на крају романа Давора психијатар спроводи кроз шуму указујући на то како она уопште не постоји, већ да њено присуство означава тренутак откључавања дубоко потиснутих садржаја. Управо у сцени симболичног силаска у подземље, када пропада кроз растресито тло јама, Давор успева да реконструише пресудни догађај из детињства: испоставља се да га нису напали наоружаници, већ сам Карота, који га је у разоре- ном атељеу, након што је Давор поломио све глинене фигуре, уда- рио Луцијином металном кутијом. Ожиљак као последица сукоба и немогућност присећања шта се тачно догодило биће, поред рата, разлог селидбе Даворове породице у Београд. Кобни ударац обе- лежиће Даворово сећање, коме је требало читавих тридесет година да се поврати на место злочина. Ово откриће довешће до превред- новања целокупне прошлости, као и до схватања како је његов доживљај прошлости био грађен на непотпуним и искривљеним менталним конструкцијама. Када се по доласку у Београд Давор три деценије касније поново нађе пред Каротом, тај сусрет функ- ционише као кључни симболички моменат суочавања са оним што је дуго избегавао – сопственом траумом.

Савремене студије трауме истичу да „траума није само дога- ђај, већ процес непрестаног враћања, репетитивне унутрашње пу- тање која обликује структуру наративног искуства”.³ Та репетитив- ност огледа се и у *Кароџи*, будући да се прошлост испоставља као немогућа за интеграцију те је нужно суочити се са извориштем трауме у њеном начелном пребивалишту – месту из ког (се) потиче. То значи да роман *Кароџа* представља повратак јунака путањом трауме, неминовно сложеном путањом Задра зарад разоткривања сопствених сећања. У књижевности региона последњих деценија посебно је, осим теме трауме и идентитета, значајна и тема распа- да заједничких простора, где се дом, град или држава јављају као нестабилни, „пропусни” простори у којима лик не може да се уко- тви. Ове теме (не)припадања у Тушевљаковићевом роману препоз- нају се у дисфункционалним породичним односима, нестабилним

³ Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1996, 4.

животним просторима и ратним последицама физичког измештања. Осим тога, у овом роману простор је истовремено и географија и унутрашњи „рељеф психе”.⁴ Према Патриши Во, постмодерни наратив тежи порозним структурама у којима границе између реалног и имагинарног непрестано изнова преговарају.⁵ Такву порозну граничност јаве Тушевљаковић комбинује са елементима фантастике, интимистичког наратива и мистерије, градећи текст у коме је симболички ниво подједнако значајан као и фабуларни. Будући да у овом роману сећање и простор чине јединствену путању, нужно је истаћи да простор постаје медијум трауме, траума се утискује у простор, а наратив делује као њихов посредник. Тако се Задар у *Каројн* може (о)читати као мапа трауме, а читав роман као процес њеног наративног картографисања.

Дакле, ово књижевно дело тематизује немогућност субјекта да интегрише сопствену трауму, при чему простор Задра бива конституисан као топографија психичког распада, потискивања и фрагментарних сећања. Психичке реакције главног лика и уједно приповедача, Давора, у форми специфичног телесног памћења, осећања простора, конфузија и дисоцијативних прекида са празнинама у сећању, активирају се у контакту са одређеним просторним тачкама: несрећа на улици Београда, Задар, сфинга, парк, фонтана, Луцијина кућа, атеље, шума, Каротин стан у сутерену у Београду. Сви ови простори функционишу као чворишта трауме, као места на којима се индивидуално памћење реактивира у нади да ће се разумети догађаји из прошлости, уз изразите телесне симптоме реаговања на присећање. На тај начин условно Београд, али конкретније и симболички напетије град Задар постаје не само место радње већ и мапа несвесног, архитектонски одраз унутрашње психодинамике трауме. Стога се погодним чинио тзв. геопоетички приступ овом роману како би се простор као такав, у овом случају простор Задра, читао као простор симболичког и психички конструисаног феномена. Задар као траума (п)остаје простор памћења и (при)сећања, док архитектура психе главног јунака Давора повратком у исти тај Задар чезне за одговорима. Спрам тога ће се применом савремених теорија геопоетике, психоанализе и наратива трауме показати како је простор Задра у роману конструисан као егзистенцијални и психички пејзаж потиснутих садржаја, уз анализу међусобне условљености просторног искуства, трауме и идентитета.

⁴ Gaston Bašlar, *Poetika prostora*, prev. Frida Filipović, Gradac, Čačak 2005, 7.

⁵ Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Methuen, London and New York 1984, 21–27.

2. ГЕОПОЕТИКА ТРАУМЕ: ПРОСТОР КАО ВЕЧНО СЕЋАЊЕ

Геопоетика, појам који је у књижевну и културну теорију увео шкотски песник и мислилац Кенет Вајт седамдесетих година прошлог века, означава интердисциплинарни приступ који спаја географију, поезију и филозофију у циљу истраживања сложених односа између простора, пејзажа и људског доживљаја.⁶ Геопоетика према мисли њеног утемељивача Вајта има манифестни карактер и заснива се на односу између књижевности, човека и планете, али га уједно и превазилази. Вајт наглашава да геопоетички пројекат није још једна књижевна школа или културни правац, већ покрет који се тиче самог начина на који човек утемељује свој опстанак на Земљи.⁷ Као интердисциплинарно и интермедијално поље, геопоетика се развија од краја XX века као теорија која испитује однос између простора, субјективности и поетичко-наративних пракси. У основи геопоетичког приступа књижевности стоји становиште према ком је простор више од једноставне сцене радње, већ је конститутивни чинилац субјекта, памћења и наративности, својеврсно динамичко поље у које се ум и тело уписују. Управо ова идеја да простор постаје место егзистенцијалне и когнитивне трансформације омогућава читање Тушевљаковићевог романа кроз геопоетичку призму.

У складу с тим, на изузетну важност географских претпоставки симболике простора у оквиру тумачења овог романа надовезаће се концепт трауме, будући да, може се рећи, суочавање с њом и преиспитивање њених прошло-садашњих домета представља главну окосницу овог Тушевљаковићевог романа. Премиса да је простор много више од физичке димензије чврсто је заснована у теорији још од Бахтина, преко Башлара, до савремених просторно-наративних студија. Осим материјалног и географског, простор представља и онтолошки оквир, као и психичко стедиште сусрета спољашњости и унутрашњости, реалног и имагинарног, бића и трауме. Савремене студије трауме показују да траума није само психички процес већ бива и материјализована у простору, предметима и осећањима који постају носиоци или складишта бола. Кети Карут наглашава да је траума понављајући повратак непроживљеног догађаја који се не укоренењује у линеарно памћење, већ у неоче-

⁶ Kenet Vajt, *Visoravan albatrosa: uvod u geopolitiku*, prev. Eleonora Prohić, Centar za geopolitiku, Beograd 1997; Kenneth White, *The Wanderer and His Charts: Explorations in the Field of Geopolitics*, Polygon, Edinburgh 2004.

⁷ Kenet Vajt, *Visoravan albatrosa*, 17.

киване, спољашње топографије.⁸ То значи да је траума по својој природи анахронична: тражи враћање, репетицију, ново одигравање. Управо та веза између спољашњег простора и унутрашњег распада представља кључни оквир за читање *Кароџе*, романа чија се радња и психолошка структура јунака развијају у тесној вези са географским (и) просторним измештањем и одласком у Задар – дакле, репетицијом. Лефевр тврди да је простор производ, резултат социјалних процеса, историје и телесних искустава,⁹ те зато простор може постати поље трауме јер материјални пејзаж задржава слојеве значења и личних трагова.¹⁰ Када се књижевни лик врати у такав симболички набијен простор, долази у контакт не само са географијом тог простора већ и са сопственом потиснутом психичком историјом прожетом траумом.

У савременој теорији простора централно место заузима простор као егзистенцијална категорија. Ји-Фу Туан, један од најистакнутијих теоретичара хуманистичке географије, посебно је познат по анализама односа простора и места (*space/place*).¹¹ Иако се ови појмови на први поглед могу чинити синонимним, њихова разлика је кључна како за концептуално заснивање географије као дисциплине, тако и за разумевање начина обликовања људског искуства. У најсажетијем облику, простор представља физичку датост и услов постојања, док је место простор који је проживљен, препознат и испричан. Сагледано из другог угла, место је емотивно згуснуто, укусно, блиско, док је простор ширина, могућност, отвореност. Туан тај однос формулише антитетички: ако простор означава слободу, онда место представља сигурност.¹² У *Кароџи*, Задар функционише управо као *place*, као место високе емотивне густине која у Даворовој психи делује као резервоар потиснутог и као мапа унутрашње фрагментације. Разлог томе је то што места могу бити дефинисана својом практичном функцијом (нпр. место становања, радно место), али и емотивним везама које субјект гради у односу са њима.¹³ Тиме се простор Задра јавља као психички пејзаж трауме – не само место на које се јунак враћа већ топос који изазива афективне, меморијске и телесне реакције. Наравно, овај слојеви-

⁸ Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1996, 7.

⁹ Henry Lefebvre, *The Production of Space*, Blackwell Publishing, Oxford 1991, 26.

¹⁰ Doreen Massey, *Space, Place and Gender*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1994, 117–123.

¹¹ Yi-Fu Tuan, *Space and place: The perspective of experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2001.

¹² Исто, 3.

¹³ Исто, 33.

ти однос субјекта и простора има упориште и у психоаналитички оријентисаним студијама простора. Већ помињани Гастон Башлар у *Поејици простора* наговештава моћ простора да реактивира субјективна осећања чак и када су потиснута.¹⁴ Задар у *Кароџи* постоји као палимпсест: свака позната улица, објекат, куће, мириси, звуци јесу топографске тачке које у себи носе трагове „претходног” живота, изгубљених односа и афективних ломова. Простор тако (п)остаје семиотичко поље у ком се дешифрују трауматични остаци који не могу бити директно артикулисани.

Кароџа се може читати и у светлу онога што Едвард Кејси назива *place memory*, што представља идеју да је памћење увек телесно¹⁵ и просторно.¹⁶ Другим речима, сећање се враћа у свет преко места јер, према Кејсију, феномен *place memory* показује да већина успомена није само ментална репрезентација времена већ је дубоко везана за конкретна места. Често се сећање или сам доживљај памћења односе на одређену локацију – на дом или простор где је догађај наступио – док се ретко памте особа или догађај без простора који их повезује са прошлошћу. То значи да је памћење увек локализовано, оно се враћа кроз места.¹⁷ Анри Лефевр истиче да се простор производи кроз праксе, репрезентације и репрезентативне просторе.¹⁸ У том смислу место служи као подлога у памћењу живота субјекта, оно је конкретно повезано са сопственом репрезентацијом. Даворов повратак у Задар активираће скривене трауме и зато што се он Задра сећа, али и зато што се место сећа њега, те простор функционише као архив сећања и успомена.

Урбани простори, посебно они прожети личним и колективним историјама, функционишу и као простори идентитетске реконфигурације. Шетња кроз Задар, сусрет са старим местима и активирање меморијских траса постаје чин поновног писања себе, процес у ком се јунак креће између фрагментације и (не)могућности интеграције. Активацијом трауматских чворишта (простора) јунак једино (можда) може изнова да се сусретне са собом.

2.1 Београд и саобраћајна несрећа

Непосредно пре саобраћајне несреће, Давор артикулише расцепљеност сопственог идентитета кроз концепт два живота:

¹⁴ Gaston Bašlar, нав. дело, 28–32.

¹⁵ Аналитички приступ телу, телесности и телесном памћењу у *Кароџи* превазилази задате оквире овог рада, те ће овај аспект бити преиспитан у неком од будућих радова ауторке.

¹⁶ Edward S. Casey, *Remembering: A Phenomenological Study* (2nd ed.), Indiana University Press, Bloomington 2000, 181–215.

¹⁷ Исто, 182.

¹⁸ Henry Lefebvre, нав. дело, 37–38.

Ја сам, наиме, поседовао два живота, онај који је нагло прекинут и смештен у фиоке непотпуног сећања, и онај који је припадао садашњем тренутку и који сам у то време делио с њом. Сада ми се чини да се на та два живота може додати још један, ком још увек не уmem да одредим карактер, али који би се, у најкраћем, могао описати као живот након два Задра. Живот у ком трећег Задра, лично сам сигуран, неће бити.¹⁹

Након несреће у Београду, у којој у удареном дечаку препознаје лик Кароте, долази до судара и привременог стапања Даворова два живота. Несрећа представља иницијални окидач повратка у Задар и суочавања са потиснутом траумом. Символика два живота у Даворовом наративу представља јасну манифестацију трауматске дисоцијације, односно расцепа субјекта на пре- и посттрауматско постојање. Живот „смештен у фиоке непотпуног сећања”²⁰ указује на оно што Кети Карут именује као недоступно искуство, које се не интегрише у континуитет свести већ опстаје као фрагмент, као рупа у сећању.

Насупрот прошлом, садашњи Даворов живот делује као привидно стабилна али суштински крхка конструкција, будући да је лишена дубљег упоришта, што бива експлицитно формулисано метафором сопственог плитког корена. Овај троп упућује на немогућност укоревљивања у простору и времену, где субјект у кретању губи стабилну тачку припадања и постаје носилац распршеног, номадског идентитета. Међутим, кључни помак у структури наратива настаје у тренутку несреће у Београду, која функционише као прво јасно артикулисано трауматско чвориште. Сам чин удараца – који је истовремено и нагли, насилни прекид и физички контакт (са прошлoшћу) – може се тумачити као телесна репрезентација повратка потиснутог. У фигури риђокосог дечака долази до кратког споја временских равни: садашњост бива пробијена упадом прошлости, а Карота се појављује као опсесивни означитељ трауме. Ова халуцинаторна пројекција указује на оно што Шошана Фелман и Дори Лауб описују као кризу сведочења:²¹ субјект није у стању да разлучи да ли је суочен са стварним догађајем или са повратком психичког трага.

Након што удари дечака, Даворова амбивалентна реакција у виду истовременог додавања гаса и наглог кочења може се читати као парадигматски пример унутрашњег конфликта између нагона

¹⁹ Дарко Тушевљаковић, нав. дело, 18.

²⁰ Исто.

²¹ Shoshana Felman, Dori Laub, *In the Era of Testimony: Crises in Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Routledge, New York 1992.

за бекством и нужности суочавања. Тај покрет напред-назад репродукује саму логику трауме, коју карактеришу репетитивност и немогућност коначног разрешења. Управо у том смислу изјава да су се два живота спојила у један²² не означава синтезу, већ пре судар – тренутак у ком потиснути садржај насилно продире у свест и ремети њен привидни континуитет. Карота, означен као „кључна карта, адут садашњости”,²³ задобија статус централног трауматског чворишта око ког се организује Даворов психички и наративни универзум. Карота више није само фигура из прошлости већ активни принцип који условљава садашњост и усмерава потоње кретање субјекта. Управо стога, саобраћајна несрећа у Београду јесте својеврсни структурни преокрет: отворивши путању трауме, иницира географско и психичко кретање ка њеном изворишту, ка Задру.

2.2 Задар

Путања ка Задру унапред је обележена афективном напетости и осећањем угрожености, што указује на то да субјект не приступа простору као неутралној географији, већ као месту потенцијалне репризе трауме. Тај осећај непожељне добродошлице сугерише да је простор унапред психички кодиран као непријатељски, те у том смислу Задар није само град повратка већ је и активни учесник у реконструкцији трауматског искуства. Прво изражено трауматско чвориште јавља се на Пашману, где се сећање активира на нивоу мириса – мириса паљевине као репа успомене.²⁴ Мирис функционише као окидач који заобилази свест и непосредно активира потиснути садржај. Сусрет са познатим пејзажом који удара снагом буре²⁵ додатно наглашава насилни карактер повратка: простор не дозвољава постепену реинтеграцију, већ продире у субјект као афективни удар. Истовремено, трансформисани урбани пејзаж Задра у виду новоградње, тржних центара, бензинских пумпи нарушава континуитет сећања производећи ефекат двоструке дезоријентације: град је истовремено и познат и непознат.

У сцени код марине и парка Вруљица сећање на Кароту Давору избија пред очи без посредовања воље, али у домену и дечачке игре и латентног насиља.²⁶ Посебно је значајан Даворов увид да приче из детињства нису исте када се измештају из простора Задра у

²² Дарко Тушевљаковић, нав. дело, 25.

²³ Исто, 24.

²⁴ Исто, 29.

²⁵ Исто, 31.

²⁶ Карота, крупан дечак наранџасте косе, био је велик и незграпан, несташан и смешан (31). Сам надимак, редукован на телесну особину (боја косе и величина полног органа), указује на рану објектификацију и потенцијалну динамику понижења, чиме се наговештавају дубљи слојеви трауматског односа.

Београд. „Били смо млади и луди, или макар лудкасти – такав закључак често је пратио неке од мојих прича, али утисци о дечачким пустоловинама испричаним у Београду нису исти као када се о тим догађајима говорило у Задру.”²⁷ Овим се јасно артикулише зависност наратива од простора: сећање није стабилна унутрашња архива, већ процес који се мења у зависности од топографије у којој се призива. Давор изриче:

Није ни чудо што сам годинама оклевао да се вратим у град одрастања. У мени су се сукобљавале или међусобно употпуњавале две струје: једна која није желела да патина избије на површину и поквари оно мало успомена што ми је остало, и друга, која је захтевала да се празна места попуне и састави недовршена слагалица.²⁸

Унутрашњи конфликт између очувања идеализованих успомена и потребе попуњавања празних места која Давор описује представља још једну варијацију трауматске напетости између потискивања и компулзивног понављања. Тај конфликт кулминира у сцени маничне потраге,²⁹ где се кретање кроз град убрзава до границе трка, а субјект бива „пуштен с ланца времена”.³⁰ Ова формулација указује на привремени колапс хронолошког поретка: прошлост више није одвојена слојем година, већ се непосредно прожима са садашњошћу доводећи до искуства временске дезинтеграције.

Опис перцептивне дестабилизације у виду мешања боја, кривљења углова, тла које се угиба³¹ сведочи о телесној димензији трауме. Простор на тренутке (п)остаје флуидна, готово халуцинациона матрица, што потврђује да је Даворов повратак у Задар истовремено и улазак у унутрашњи, психички свет. Обиласцима Кнежеве палате, Цркве Светог Доната, парка виле Атилија (сфинге) и некадашње школе постаје видљиво да Даворова трауматска чворишта нису везана за један изоловани догађај, већ се активирају кроз мрежу простора, чулних стимулуса и наративних пукотина, при чему се Задар конституише као комплексна геопоетичка мапа у којој се траума непрестано изнова исписује – чак и у садашњости.

²⁷ Исто, 43.

²⁸ Исто.

²⁹ „Чим смо прешли пешачки мост преко Калафоње, још пре него што смо стигли до Народнoг трга, почео сам да убрзавам корак све док готово није прешао у трк – тако је започела манична потрага за нечим што се, ако је икада и постојало, више није налазило унутар градских зидина. Био сам пуштен с ланца времена, може се рећи, јер је управо оно нестало: слој година који ме је делио од Задра напрасно се изгубио и оставио ме лице у лице са градом”, исто, 44–45.

³⁰ Исто, 44.

³¹ Исто, 56.

Каротина сестра, Инес, радила је у дому у близини фонтане, те су Нина и Давор покушавали да причају са њом о пореклу фонтане, будући да Давору никако није било јасно како је Луција успела да их овековечи када је све скулптуре *неко*, некада давно, када је пребио и Давора, разбио. Фонтана, односно Луцијине скулптуре дружине Пута Петрића, Тончија, Анта, Саше, Кароте и Давора представљају својеврсно материјализовано сећање. Боравак у Задру продубиће Даворово суочавање са траумом кроз низ сусрета, простора и предмета који делују као окидачи потиснутих садржаја. Посебно ће се издвојити мотив мистериозне металне кутије и повратак на Пашман у Луцијин атеље, у наредно трауматско чвориште, где се траума артикулише као телесно и чулно искуство, док се истина о Кароти постепено разоткрива преобликујући Даворово разумевање прошлости.

Непријатан сусрет са Тончијевом мајком и утисак да Задар извлачи више из субјекта него што он може да артикулише³² потврђују асиметричан однос између субјекта и простора: простор преузима активну улогу постајући својеврсни „испитивач” трауме. Ова инверзија потврђује да се Давор не креће кроз простор, већ да простор делује кроз њега, у складу са увидима Анрија Лефевра о продуктивности простора као друштвено-психичке категорије. Иако сам Давор посету Задру редукује на „лечење носталгије”,³³ та формулација се показује као недовољна: уместо носталгичне реконструкције на делу је болан процес деконструкције сећања. Повратак на Пашман и фрагментарно присећање незгоде и паљења куће указују на делимично пробијање потиснутог, али без могућности пуне наративне интеграције. Механизам селективног избијања успомена директно одговара опису трауме код Кети Карут, где сећање не следи логику свесног призивања већ се јавља као неконтролисани повратак фрагмената. Управо та непотпуност чини да се траума одржава као отворена рана у наративу. Дакле, једно од најинтензивнијих трауматских чворишта обликује се у сцени повратка у Луцијин атеље, где контакт са зидом изазива снажну телесну реакцију:

Пришао сам зиду који је опасивао двориште, врт и кућу, па спустио дланове на камен и принео му образ. Тренутак сусрета са зидом око ког смо трчали узвикујући индијанске покличе разлабавио је окове у којима сам чувао нешто одрано, а и даље живо; тамну масу која је пулсирала и испрекидано дисала.³⁴

³² Исто, 93.

³³ Исто, 100.

³⁴ Исто, 108.

Гест прислањања образа на камен, читавање нечега одраног али и даље живог упућује на сугестивну представу трауме која никада није мртва прошлост, већ витални али деформисани остатак искуства. Тамна маса која пулсира и дише представља готово материјализацију потиснутог, на шта ће се надовезати мотив металне кутије који се понавља и умножава кроз различите просторе (Пашман, атеље, Јадранкина кућа), функционишући као централни симболички кондензатор трауме. Тежина, затвореност и отпорност кутије на отварање упућују на структуру потиснутог садржаја: нешто што постоји, што је опипљиво и присутно, али истовремено недоступно свести. Даворов утисак да је кутија остављена ту, на тавану Луцијине куће како би је он пронашао³⁵ уводи димензију судбинске нужности, карактеристичне за трауматску нарацију, где се субјект осећа (судбоносно) вођеним ка месту (само)разоткривања. У том смислу кутија се може читати и као материјализована метафора психе – затвореног простора који чува садржаје од погледа, али их истовремено штити од распада.

Нинина опаска како је Даворова „лична историја [...] историја заташкавања”³⁶ уводи експлицитну метанаративну димензију – сам чин приповедања постаје проблематизован као процес селекције, потискивања и реконструкције. Овај увид кореспондира са Рикеровим разумевањем идентитета као наративне конструкције, која се увек гради кроз напетост између сећања и заборавља. Давор није поуздан сведок сопствене прошлости, већ субјект који тек кроз процес трагања покушава да успостави кохерентну причу. Опис селективног избијања успомена и немогућности њиховог повезивања у целовиту слику³⁷ додатно наглашава фрагментарност трауматског искуства. Даворова одлука да следи трагове „који се сами

³⁵ Исто, 126.

³⁶ Исто, 128.

³⁷ „У мом непоузданом, непотпуном памћењу, ти развучени летњи сати трају вечно и постају једна огромна златна успомена, састављена од ко зна колико ситних тренутака који су се збили у јединствену масу тешку и јарку као сунце” (10). Даворов свет одликује „стална борба са несрећеним каталогом мојих успомена” (18), те отуд често не може да се сети много чега, као да догађаје брише из памћења „остављајући око њих кратер, шупљину испуњену вакуумом” (21). Такав, растројен, остаје „вечито зачуђен незаокруженим сећањима, пресеченим кадровима и полуупамћеним реченицама” (19). Ово селективно избијање успомена савршено илуструје и следећи одломак: „Успомене су на површину избијале селективно, следећи логику коју нисам схватао и на коју нисам утицао, тако да је било тешко повезати одломке у целовиту слику. Стога сам једино могао да следим трагове који се сами намећу, надајући се да ће ме, напослетку, одвести куда треба. Корачајући тромо уз Нину, сетио сам се онога што ми је једном већ пало на памет, а то је да ме у Задру нико неће питати шта је то по шта сам дошао. Јер то није било важно. Важно је било само оно што ћу у Задру пронаћи” (139).

намећу”³⁸ указује на одустајање од контроле и препуштање логици саме трауме. Луцидни сан и халуцинаторно посматрање Каротине породице кроз прозор додатно бришу границе између јаве и сна потврђујући порозност наративне стварности. У том стању телесне слабости и менталне дестабилизације Давор постаје сведок истине која му је раније била недоступна. Сазнање о злостављању Кароте и трагичном породичном контексту радикално ће преобликовати Каротину али и Даворову дечачку перспективу. Откриће о Кароти, као и сазнање како је Карота заправо у Београду представљају кључни етички и емотивни преокрет, јер траума престаје да буде искључиво лична и постаје релациона, укључујући и кривицу, саучесништво и (не)разумевање.

Предаја металне кутије од стране Јадранке функционише као симболички чин преноса трауме: предмет више није само Даворов унутрашњи конструкт, већ добија спољашњу, материјалну потврду.

Пред нама је на столу лежала кутија коју сам видео на Пашману. Дрво је било исте црвенкасте боје, са истим металним ојачањима на ободу, и површина јој је била једнако углачана. На њој се није видела никаква копча, чинило се да не постоји начин да се завири унутра.³⁹

Немогућност њеног отварања одржава напетост одлажући коначно разрешење, чиме се потврђује да траума не може бити једноставно „откључана” већ захтева поступени, често болни процес реконструкције. Мистериозност кутије коју Давору предаје Јадранка уз речи како је то задња успомена од Мирослава (Кароте) преплиће се са сненим јер су, како каже, и Нина и Давор наједном задремали од умора.⁴⁰ Другим речима, метална кутија се јавља као комбинација симбола, халуцинације и предмета који покреће (прошлост и) сећање.

2.3 Шума у Мркопаљу и јама

Време је било за повратак: „рекао сам себи да више немам шта ту да тражим”.⁴¹ Даворов и Нинин повратак и заустављање у Горском котару, у месту Мркопаљ, представља најинтензивније трауматско чвориште у ком се претходно расути фрагменти коначно сабирају у језгро искуства. Сусрет са психијатром Зораном и потоњи силазак у јаму означавају кулминацију Даворовог суочавања

³⁸ Исто, 139.

³⁹ Исто, 189–190.

⁴⁰ Исто, 191.

⁴¹ Исто, 197.

са траумом, где се посредством симболичког уласка, односно сила-ска у црну рупу коначно разоткрива потиснути догађај из детињства. Откриће истине о сопственом насилном чину и сазнање о дубоко поремећеној породичној динамици код Кароте довешће до радикалног преиспитивања сопствене прошлости и кривице. Сусрет са психијатром активира дубински страх, описан као „мемљиви бездан”,⁴² чиме се психа метафорички представља као подземни простор у који субјект оклева да зарони. Ова вертикална топографија (површина – дубина) у складу је са поетиком унутрашњег простора код Башлара, где силазак у дубину означава сусрет са потиснутим, али је и предуслов за његово разумевање. Симболички врхунац тог процеса остварује се у сцени одласка у шуму, односно силаска у јаму која функционише као архетипски мотив катабазе – силаска у подземље. Шума у себи сабира богат спектар симболичких импликација, те сопственим просторним тајанством, скривеношћу у тмини стабала и крошњи, бива права психолошка трансцендентност.⁴³

И заиста, када сам се спустио у мрак у ком као да је неко дисао, цин у чија сам уста ушао, и када сам доспео до места на ком су ми ноге пропале у мекани процеп низ који сам могао да напредујем само тако што ћу се увијати и миголити, страх ме је готово сасвим напустио. Осетио сам, заправо, необичан спокој. Нашао сам се у средишту своје црне рупе.⁴⁴

Простор јаме – та уста и црна рупа – упућују на прождирућу природу трауме, али и на њену гравитациону снагу која увлачи субјект ка центру потиснутог. Башларово читање подрума као простора најдубљег страха и најстаријег памћења⁴⁵ може се проширити и на архетипску анализу јаме, мрака и подземља. Осим тога, Башларова анализа вертикалног света у виду конструкције подрум–кућа–таван⁴⁶ посебно је релевантна за романе у којима субјект истражује сопствене дубине, потиснуто, несвесно; тамо где се јавља силазак у мрак, подземље, унутрашњи лавиринт или симболички подрум. Парадоксални осећај спокоја који прати овај силазак указује на оно што К. Карут препознаје као компулзивни повратак трауми: упркос страху, субјект тежи месту повреде јер је управо тамо смештено неинтегрисано искуство. У тренутку силаска у јаму отвара

⁴² Исто, 212.

⁴³ Gaston Bašlar, нав. дело, 175.

⁴⁴ Дарко Тушевљаковић, нав. дело, 217.

⁴⁵ Gaston Bašlar, нав. дело, 25.

⁴⁶ Исто, 39.

се кутија – унутра се налазило парче глине⁴⁷ и део дечјег чела.⁴⁸ Дакле, отварање ме(н)талне кутије у овом контексту представља кључни момент симболичке деконструкције потиснутог. Њен садржај у виду фрагмената материјала и тела делује као кондензовани преостатак трауматског догађаја, материјализовани доказ онога што је било истовремено и проживљено и порекнуто. Кутија се тиме потврђује као централна метафора психе: затворено обличје које чува оно што не може бити интегрисано у свесни наратив. Прошлост се живописно вратила пред Даворове очи у светлећим концентричним круговима, те напрасна реконструкција догађаја у атељеу открива радикални преокрет у Даворовом самопоимању. Уместо пасивне жртве, Давор се показује као активни носилац деструктивног импулса – фигура која из „усхићености вандала“⁴⁹ уништава Луцијино уметничко дело.⁵⁰ Ова сцена има снажну симболичку вредност: разбијање глинених фигура може се тумачити као покушај брисања сопственог идентитета и колективног сећања, односно као чин насилне десимболизације. Међутим, још снажнији ефекат има сцена коју Давор посматра скривен – интимни и дубоко поремећени сексуални однос унутар Каротине породице. Без улажења у експлицитност, важно је истаћи да овај приказ открива трауму другог која је до тада била невидљива за Давора. Тиме се његова позиција радикално мења: од онога који пројектује сопствене страхове на Кароту он постаје сведок туђе патње, што уноси елемент етичке дестабилизације. У том смислу траума више није искључиво индивидуална, већ релациона и интерсубјективна. Даворово скривено посматрање потресеног Кароте и нетипично, поремећено понашање мајке према сину и сина према мајци додатно компликује Даворову позицију: он није само сведок већ и неко ко не интервенише, што имплицира димензију кривице и саучесништва. Тај моменат постаје кључан за разумевање његове касније психичке расцепљености – траума коју носи није само последица онога што му се догодило већ и онога чему је присуствовао и што није могао (или хтео) да заустави. Овај „подземни“ сегмент артикулисања наратива разоткрива да је читав Даворов

⁴⁷ Алузија на разбијене глинене скулптуре.

⁴⁸ Алузија на Даворово чело, које је услед удarca остало трајно обележено ожиљком.

⁴⁹ Дарко Тушевљаковић, нав. дело, 221.

⁵⁰ Осећај радости обузео га је када је узео први чврст предмет који је нашао на Луцијиним полицама и почео је њиме да разбија глинене главе извајане у циљу овековечења. Уништивши их све редом, Давор је глинене главе претворио у земљу. Док је шутирао статуе, дизао прашину, гужвао скице и цртеже око себе, ненадано се појавио Карота. Сакривши се у атељеу, Давор је уживао у приказу избезумљеног Кароте.

наратив изграђен на механизму потискивања и реконфигурације: сопствену агресију, кривицу и суочавање са туђом траумом Давор је преобликовао у искривљену причу о себи као жртви. Повратак у Задар, силазак у јаму и отварање кутије стога не представљају само процес присећања већ и процес етичког и идентитетског преобликовања. У целини, ово трауматско чвориште функционише као централна тачка романа у којој се укрштају простор (јама, атеље), тело (повреда (ожилјак), чулне реакције) и наратив (реконструкција догађаја).

Након покушаја да заборави призор који је видео, Давор излази из скровишта и налеће на Кароту, који је у рукама држао металну кутију: „Била је то кутија којом сам разбијао наше глинене главе. У њој је Луција држала кистове.”⁵¹ Кутија се овде коначно разоткрива у својој првобитној функцији – као конкретан предмет из атељеа са истовременом симболичком тежином, јер управо она постаје оруђе насиља и носилац трауматског трага. Чињеница да је Давор том истом кутијом претходно разбијао глинене главе додатно компликује њен статус: кутија је истовремено инструмент Даворове агресије и средство последичног ударца. Овде се успоставља кружна структура насиља, у којој се иницијални чин деструкције враћа субјекту као телесна повреда. У том смислу ожилјак на челу постаје не само физички маркер трауме већ и материјални знак кривице, будући да Карота Давора онесвешћује ударцем металном кутијом. Каротин чин насиља, иако бруталан, поставља се у контекст афективног слома као реакција на издају, уништење атељеа и претходно искуство трауме. Овим се додатно наглашава релациона природа трауме, која није једносмерна већ обликована у интеракцији, кроз низ међусобно условљених узрока и последица.

Повратак у садашњост и сусрет са психијатром уведе кључну епистемолошку димензију, доводи се у питање статус саме кутије. Психијатрово инсистирање на томе да кутије нема не значи негацију догађаја, већ пре указује на природу трауматског сећања као конструкта који комбинује стварно и фантазматско. Психијатрова интервенција усмерава Давора ка кључном увиду – није пресудно да ли кутија постоји као предмет, већ шта она омогућава да се открије. Њено отварање у јами означава отварање психе, односно приступ потиснутом садржају. Посебно је значајан моменат када Давор схвата да не може да потврди да ли је Нина икада заиста видела кутију. Овде долази до радикалне дестабилизације реалности јер границе између спољашњег и унутрашњег, стварног и замишљеног бивају укинуте. Простори које је Давор обилазио

⁵¹ Исто, 225.

– Пашман, атеље, јама – функционишу као топоси унутрашњег искуства, као мапа трауме која се не поклапа нужно са физичком стварношћу. У том смислу повратак из јаме не означава само излазак из физичког простора већ и прелаз у нови степен самоспознаје.

Психијатар га испраћа следећим речима:

Рећи ћу ти само још ово. Ништа што се овдје десило не треба те чудити. Оно што си отишао да тражиш у Задар, то се не налази на површини, на улицама и трговима, или на лицима људи које си тамо срео. То се налази негде испод површине, у мраку. И то си пронашао овдје, где је мрак гушћи него на другим мјестима. Погледао си у себе, а не око себе. Ниси пронашао оно што је изгубљено, него оно што је сакривено.⁵²

Овде се, дакле, налази експлицитна артикулација онога што је наратив до тада постепено градио: траума као унутрашњи, закопани садржај бива разоткривена тек кроз интроспективни силазак – и силазак у јаму и силазак у психу. Психијатрове речи директно успостављају вертикалну геопоетику трауме у којој се простор не шири (само) хоризонтално (кроз кретање по граду), већ се продубљује и вертикалним слојевима (јама, психа, нешто касније и стан у сутерену). Овај помак од спољашњег ка унутрашњем простору у складу је са поетиком Башларовог интимног простора у оквиру ког се истинско станиште искуства налази у дубинама субјекта. Осим тога, посебно је значајна дистинкција између изгубљеног и сакривеног. Док изгубљено подразумева нешто неповратно нестало, сакривено имплицира присуство које је намерно или несвесно потиснуто. Овим се потврђује кључна теза трауматологије – да траума није одсуство већ парадоксално присуство враћено у измењеним облицима. Даворово путовање у Задар стога се показује као погрешно усмерено трагање за изгубљеним, док се стварно откриће дешава тек у тренутку када је приморан да се суочи са сакривеним унутар себе. Међутим, ова спознаја не доводи до катарзичног разрешења, већ до нове фазе дезинтеграције. Даворово признање и реконструкција догађаја производе етичке и емотивне последице у односу са Нином, која у њему препознаје непомирљиву двојност. Давор се показује као фигура унутрашње подвојености бивајући истовремено и добар и суров. Пут у Задар, иницијално замишљен као процес реконструкције и евентуалног исцељења, завршава се као чин распада – не само да се разара илузија о прошлости већ и структура садашњег живота.

⁵² Исто, 232.

2.4 Повратак у Београд, Каротина јазбина

Симболички, повратак у Србију праћен пљуском може се читати као спољашња манифестација унутрашњег стања – као хладно и дезоријентишуће прочишћење. Изрицањем „Тако је мој нови живот, трећи по реду, започео спорим растанком”⁵³ бива уведена нова фаза посттрауматског постојања. Трећи живот, онај исти за који се на почетку заклео да га, после Задра, и неће бити, не представља синтезу претходна два, већ простор након њиховог судара и распада. У том смислу, трећи живот остаје неодређен, лишен јасног карактера, што је у складу са природом трауме која, чак и када је препозната, не може бити у потпуности интегрисана. Тако је процес суочавања са траумом истовремено и процес губитка: губитка илузија, односа и стабилног идентитета. Даворово гледање у себе омогућава му да разоткрије истину, али та истина не доноси смирење већ отвара нови, неизвесни простор постојања, простор у ком траума више није потиснута, али ни коначно превазиђена.

Неколико месеци касније, на путу ка родитељима, Давор спонтано мења руту и одлази на Зелени венац, где у затвореном делу пијаце купујући сир препознаје Кароту. Сусрет резултира разменом бројева и договором о поновном виђењу, али завршна посета Кароти у Београду представља последње трауматско чвориште у ком се прошлост коначно премешта у садашњост добијајући конкретан облик. Иако долази до извесног разрешења кроз разговор и препознавање, Даворов напрасни бег из Каротиног стана означава дистанцирање, привидно ослобођење које остаје обележено амбивалентношћу. Београд, Зелена пијаца и Карота симболизују завршни чин наративне и психичке путање у ком се траума, након што је реконструисана и именована, коначно материјализује у сусрету са Другим. Простор Зеленог венца као транзитна и свакодневна урбана тачка супротстављен је претходним топографијама трауме (Задар, Пашман, јама), али управо у тој привидној обичности долази до најинтензивнијег судара прошлости и садашњости. Карота више није халуцинаторна фигура или фрагмент сећања већ конкретно тело, присутно и опипљиво, чиме се затвара круг трауматске репрезентације. Дошавши у Каротин стан у сутерену, Давор говори: „Осећао сам се лоше, уплашено, и питао сам се шта тражим у том ћумезу.”⁵⁴ Простор у ком Карота живи, описан као јазбина, ћумез и озидани гроб,⁵⁵ наставља репродукцију топографије трауме. Екстремно скучени, подземни простор може се тумачити као продужетак оних мрачних, затворених

⁵³ Исто, 239.

⁵⁴ Исто, 249.

⁵⁵ Исто, 250.

места кроз која је Давор пролазио (јама, атеље), што указује на то да траума није остала у прошлости, већ се наставља у садашњем постојању другог. У складу са Башларовом поетиком простора, овакав простор није само физички амбијент већ је и материјализација унутрашњег стања – затворености, изолованости и немогућности изласка. Каротино извињење и исповест уводе могућност етичког преображаја, те се траума више не појављује искључиво као лични терет већ и као део заједничке испреплетене приче. Овде се остварује оно што Ш. Фелман и Д. Лауб описују као дијалог сведочења, тренутак у ком се истина конституише кроз сусрет и размену. Ипак, тај дијалог остаје ограничен јер Давор није у стању да издржи пуно присуство те истине – сећање на догађај са Пашмана изазива снажну телесну реакцију, панику и нагон за бекством.

Посебно је значајно то што Давор простор Каротиног стана доживљава као замку и ковчег,⁵⁶ чиме се поново активира клаустрофобична димензија трауме. У том тренутку суочавање достиже свој максимум, али истовремено и своју границу – субјект више није у стању да остане у том простору (трауме, истине, прошлости), већ бира повлачење. Тај избор указује на ограниченост процеса интеграције – траума може бити препозната, али не и у потпуности асимилована.

То је било довољно: оставити га под земљом, изаћи одатле и не осврнути се.

Удахнуо сам дубоко, као да израњам из воде. На дневном светлу ме је опхрвао изненадни налет среће, неочекивана еуфорија коју ни данас, увелико загазивши у трећи живот, не умем да објасним, али волим да мислим да је то напосто била радост слободе. Насмејао сам се кроз сузе, па пошао Ломином ка Зеленом венцу, знајући да више никад нећу морати да се вратим тамо где сам до малочас био.⁵⁷

Симболично остављање Кароте под земљом има снажну симболичку вредност. За разлику од ранијег несвесног и деструктивног потискивања, овај гест делује као свесна одлука да се траума (и прошлост) више не враћа(ју) у истом облику. Међутим, питање остаје отворено: да ли је реч о истинском ослобођењу или о новој форми дистанцирања? Даворов осећај еуфорије, описан као радост слободе, носи у себи дозу амбивалентности јер се јавља након напуштања, а не након потпуног помирења. У светлу теорије трауме

⁵⁶ Исто, 256.

⁵⁷ Исто, 257.

према К. Карут, овај завршетак може се читати као тренутак делимичне интеграције – траума је препозната, испричана и лоцирана, али не и укинута. Даворов трећи живот, стога, није живот без трауме, већ живот након њеног спознања и именовања, живот у ком је могуће кретање напред, али без гаранције коначног разрешења. Завршни сусрет са Каротом привидно затвара геопоетичку путању романа – од простора детињства преко унутрашњих пејзажа психе до урбаног простора садашњости.

Занимљиво је да се Давор вертикално два пута спушта у подземље: први пут у јаму (психе) и други пут у сутерен (трауме, односно Кароте). Та два силаска функционишу као паралелне али различито структурисане фазе суочавања са траумом, организоване управо по вертикалној оси. Први силазак у јаму, у унутрашњи простор, симболизује, дакле, радикалан, готово архетипски силазак у дубину психе. Јама је простор несвесног, место потиснутог садржаја и тамни центар у ком се налази истина. Управо ту Давор отвара кутију реконструишући трауму, што је интрапсихички процес конструисања и артикулисања трауме још увек у потпуности несмештене у реалности. Други силазак у сутерен, у спољашњи простор, представља конкретизацију сусрета са Другим. Силазак у Каротин стан понавља исту просторну логику, али сада у реалном, урбаном контексту. Сутерен функционише као материјализована јама, простор у ком траума добија лице (Карота) и као место где се наративна реконструкција сусреће са стварношћу. Иако структурно слични, ова два силаска производе различите ефекте: у јами Давор остаје довољно дуго да отвори кутију (спознаја), у сутерену Давор бежи (граница подношљивости). То показује да је лакше суочити се са траумом унутар себе него у односу са другим, те у том смислу други силазак бива психички захтевнији. Ако је први силазак довео до спознања, други је открио границе интеграције тог спознања. Давор два пута силази испод површине, али тек у збиру та два искуства назире се целина: први пут бива откривено шта се десило, а други пут показано шта он (не) може да уради са тим. Управо зато други силазак није мање важан – он руши илузију да је спознаја сама по себи довољна. Ако је први силазак донео разумевање трауме, други је донео проверу тог разумевања у стварности, али управо ту роман остаје доследан – нема потпуног изласка из трауме. Давор излази физички, али психички остаје обележен.

Неочекивани Нинин телефонски позив по изласку из Каротиног стана може се читати на неколико нивоа. Након силаска у подземље трауме и сусрета са Каротом као њеним конкретним носиоцем, Нинин позив делује као сигнал повратка на површину.

Ако је Каротин стан означен као гроб или подземље, онда је телефонски позив глас спољашњег света који Давора дозива назад у живот. У том смислу позив функционише као прелазни праг између прошлости (Карота) и будућности (трећи живот). С друге стране, роман се не завршава одређеним затварањем (тачком), већ позивом, упитником („Нина?“, 257), неодређеношћу одговора, што је изузетно значајно. Позив, дакле, подразумева могућност одговора, али га не гарантује. Тако и Даворово стање остаје отворено и неразлучиво. Читалац не сазнаје да ли ће се вратити Нини, да ли је способан за однос након (само)спознаје и да ли трећи живот подразумева повезивање или даљу изолацију. Осим тога, Нина делује као етичко огледало, будући да током романа функционише као неко ко разоткрива Даворове механизме потискивања, те се њен позив на крају може читати и као повратак етичке димензије (суочавање са собом у односу према другом) и могућност новог сведочења, признања и исповести, али овога пута без искривљења. У том смислу Нина није само љубавни сапутник већ и фигура која омогућава (или захтева) интеграцију трауме. Нинин позив је сам по себи потенцијал, минималистички али снажан знак да се након суочавања са сакривеним отвара могућност новог односа – и са другима и са самим собом. Међутим, роман намерно остаје на том прагу, упитно мистериозан, без одговора, чиме задржава кључну трауматску напетост између разумевања и интеграције.

3. ЗАКЉУЧАК

Тушевљаковићев роман *Кароти* показује како траума није статичан, једноличан траг прошлости, већ својеврсни динамички процес који се константно исписује кроз време, али и кроз кретање субјекта у простору, при чему географија Задра (п)остаје продужетак унутрашњег психичког стања. Геопоетика трауме овде се не исцрпљује само у мапирању места сећања, већ и у откривању да је свака путања истовремено и силазак – силазак у слојеве сакривеног, у себе, у несвесно, у места где се идентитет разграђује и изнова конструише. У том смислу, Даворов трећи живот не означава разрешење, већ стање свести у ком је траума премештена из простора спољашњег у простор унутрашњег, постајући трајна али препозната координата сопственог постојања. Коначни сусрет са Другим (траумом, Каротом) не доноси помирење, већ успоставља границу подношљивог, тачку у којој разумевање прелази у дистанцу. Тако геопоетика у овом роману представља начин разумевања дубинских механизма трауме и идентитета – простор бива и рана и лек, те управо у том палимпсестном граду јунак разоткри-

вањем прошлости покушава да испише нову мапу себе како би могао да настави свој трећи живот. Траума романа *Кароџа* се у овом кључу показује као невидљива топографија која не престаје да се прекраја тако да сваки повратак у простор уједно постаје и повратак у непоуздане, покретне границе сопственог ја. Символика завршетка романа знаком питања („Нина?“) лежи у радикалном одбијању коначности. *Кароџа* не нуди разрешење, већ оставља субјект у стању трајне неодређености. Знак питања симболички означава да се процес суочавања са траумом никада не може коначно затворити нити заокружити, већ остаје отворен, недокончен и подложен новим интерпретацијама. Истовремено, знак питања указује на нестабилност идентитета – Давор остаје у процесу, у преиспитивању сопствене приче, али и у дефинитивном бегу од сопствене трауме (Кароте). У том смислу, знак питања функционише као последњи наративни гест укидајуће сигурности, гест пребацивања читалачког тежишта са коначног одговора на сам чин трагања за одговорима.

ALEKSANDRA ČEBAŠEK NEŠKOVIĆ

GEOPOETHICS OF TRAUMA IN THE NOVEL *KAROTA* BY DARKO TUŠEVLJAKOVIĆ

SUMMARY: The research intention of this paper is to analyze the geopoetics of trauma in the novel *Karota* with a special focus on Zadar as a space of a problematic past, and therefore the psychic disintegration of the narrator Davor. The aim is to show, by combining and symbolic reading of contemporary theories of geopoetics, psychoanalysis and narrative trauma, how the space of Zadar in the novel is constructed as an existential and psychic landscape of repressed contents. Through such an observation, the mutual conditionality of spatial experience, geography and trauma becomes and remains important. Applying the theoretical insights of Gaston Bachelard, Paul Ricoeur, Doreen Massey, Kevin White, Yi-Fu Tuan and others, the paper shows how the topography of the city functions as a mental map, as a materialization of repressed contents and unconscious trauma. Spaces in the novel, such as the Zadar music school, the studio, the house on Pašman, the fountain and the forest, represent certain nodes of traumatic memory. The literary hero's return to Zadar becomes a kind of process of psychic archaeology through which Davor reconstructs, fills

in and discovers the truth about himself, Karota and his own past, and therefore the paper will analyze in detail the main traumatic nodes of the novel. The geography of the Zadar area is shown not as a neutral narrative background, but as an active structure that conditions, initiates and shapes the traumatic narrative.

KEYWORDS: geopoetics, trauma, space, Zadar, Karota, Darko Tuševljaković

Др Александра В. Чебашек Нешковић
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Центар за научноистраживачки рад
cebasekaleksandra@gmail.com
aleksandra.cebasek@filum.kg.ac.rs
ORCID: 0009-0000-4835-6696

ВИРЋИНИЈА ПОПОВИЋ
ИВАНА ИВАНИЋ

ПОЕТИКА БЕЗНАЋА У БАЛКАНСКОМ
КУЛТУРНОМ КОНТЕКСТУ:
ЛИРСКО-ФИЛОЗОФСКИ МОДЕЛ
МИШЉЕЊА ЕМИЛА СИОРАНА^{1 2}

„Кад човек обрати пажњу на сопствено постојање, осећа се попут зачараног лудака који би да препадне своје лудило, да га именује. Навика ублажава наше чуђење што постојимо: 'ту смо и терај даље, имамо своје место у лудници постојања'.”

Емил Сиоран, *Крајњак њрећлед расјадања*, 2020.

САЖЕТАК: Рад се бави анализом опуса Емила Сиорана (Emil Cioran), румунско-француског филозофа и писца, са посебним нагласком на категорију безнађа као централног принципа његових филозофских ставова и поетике. Полазећи од биографских, историјских и културних околности које су обликовале Сиоранов интелектуални развој, рад указује на дубоку повезаност између егзистенцијалне кризе, осећања отуђености и песимистичког погледа на свет, који се у овом истраживању сагледавају и у ширем, балкан-

¹ Рад је написан у оквиру пројекта *Образовање, наука и култура Румуна у Банату у ери дигитализације*, који је финансирао Покрајински секретаријат за високо образовање и научноистраживачку делатност, Република Србија – Аутономна Покрајина Војводина, руководилац пројекта: проф. др Вирђинија Поповић, број пројекта: 003891044 2025 09418 004 000 000 001 04 002.

² Рад је написан у оквиру пројекта *Језици мањина у мултикултурном простору Војводине: савремени шокови, дигитални оквири и интеркултурне перспективе*, који је финансирао Покрајински секретаријат за високо образовање и научноистраживачку делатност, Република Србија – Аутономна Покрајина Војводина, руководилац пројекта: проф. др Ивана Иванић, број пројекта: 003908278 2025 09418 003 000 000 001 04 003.

ском културном контексту. У раду се указује на чињеницу да Сиоранов филозофски песимизам не представља искључиво теоријску позицију већ и специфичан лирско-стилски израз, обликован кроз фрагментарну форму, афористички исказ и наглашену субјективност. Анализа обухвата његова кључна дела: *На врхунцу безнађа*, *Крајњак преглед распадања*, *Силоџизми јорчине* и *Сузе и свеци*, при чему се указује на то да су теме апсурда, патње, смрти, бесмисла и декаденције конститутивни елементи његовог целокупног мишљења. Посебна пажња посвећена је Сиорановом односу према религији, историји и идеји напретка, које он радикално преиспитује, као и његовом дистанцирању од националног идентитета и прихватању позиције „апсолутног егзиланта”, што се тумачи и као одраз специфичних историјско-културних услова балканског простора. Рад показује да се у делу Емила Сиорана преплићу филозофска рефлексија и књижевна експресија, те да фрагментарност његовог израза није стилска особеност већ нужан одраз света лишеног кохерентног смисла. У закључку се истиче да Сиоранова поетика безнађа, посматрана у балканском културном оквиру, представља аутентичан модел мишљења који одбацује систем, утеху и коначне истине, али управо тиме задобија снагу дубоког егзистенцијалног сведочења о кризи модерног човека.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: поетика безнађа, Емил Сиоран, филозофски песимизам, балкански културни контекст, егзистенцијална криза

Један од представника румунског филозофског песимизма је Емил Сиоран (Emil Cioran, 1911–1995), са којим се српска читалачка публика упознала још пре више од педесет година преко превода *Крајњког прегледа распадања* (*Précis de décomposition*, 1949) из пера Милована Данојлића, у издању Матице српске 1972. и издавачке куће Дерета неколико деценија касније – 2020. године. Сиоранов опус преведен је скоро у целини на српски језик са румунског или француског језика, док монографских дела или научних радова о стваралаштву овог познатог француског мислиоца румунског порекла има веома мало. Од стручних књига о Сиорану можемо издвојити превод студије Еуђена Симиона *Сиоран – митологија несавршености* (*Cioran – o mitologie a nedesăvârșirilor*), у преводу Марије Ненадић Журка, коју је Издавачка књижарница Зорана Стојановића објавила 2019. године.

Емил Сиоран рођен је 8. априла 1911. године у Румунији, у селу Рашинари, близу Сибиња. С обзиром на то да се родио у Трансилванији, која је тада била под аустроугарском влашћу, био је припадник мањине у својој земљи, па се често суочавао са кризом идентитета. Још од младости окренуо се и против религије, иако

су му сви укућани били верници. Посветио се писању и читању, живећи живот са својим мрачним мислима. По завршетку гимназије у Сибињу студирао је филозофију у Букурешту, где је и дипломирао, одбранивши рад о Анрију Бергсону (Henri Bergson). Током 1936. и 1937. године био је професор у гимназијама у Брашову и Сибињу, а крајем 1937. добио је стипендију Француског института у Букурешту за наставак студија у Паризу. Тада напушта домовину, у коју ће се вратити само једном, накратко 1940–1941. године. Један део живота писао је на румунском, а после селидбе у Француску, због политичке ситуације у земљи, почео је да пише на француском језику. Промена језика изражавања и писања допринела је и промени његовог начина размишљања. Селидбом у Париз Емил Сиоран постаје аполитичан, али и очајан! Учи француски језик, на коме ће касније написати сва своја најважнија дела. Увек је имао оригинална мишљења о свему и врло вешто их је изражавао, али су сва његова запажања и мишљења најчешће била обојена негативним тоном. Слично песимистичкој филозофији Артура Шопенхауера (Arthur Schopenhauer), Сиоран почиње да критикује религију и све људе око себе, не воли ни своје сународнике, чак не воли ни своје постојање већ цени једино и искључиво смрт! Интензитет Сиорановог дистанцирања од сопственог националног идентитета био је изузетно изражен и врло јасно артикулисан у његовим филозофским делима. Тако у свом делу *Силоџизми горчине* (*Sylogismes de l'amertume*, 1952) наводи следеће: „Целог свог живота желео сам да будем нешто друго: Шпанац, Рус, Немац, људождер – било шта осим онога што јесам. У трајном револту против судбине, против рођења.”³ Полазећи од свеукупног развоја његовог опуса, од раних до позних фаза стваралаштва, Сиоранов биограф Илинка Зарифопол Џонстон (Illinca Zarifopol-Johnston) закључује да се централна „несрећа” која одређује Сиораново мишљење може разумети као „несрећа што је Румун”, односно као „драма безначајности”:

Прогоњен сопственим пореклом и феноменом који се може концептуализовати као „несрећа бивања Румуном”, Сиоран артикулише дискурс у оквиру циничко-елегијског регистра, при чему аргументација задржава висок степен логичке кохерентности и аналитичке прецизности. У контексту егзистенцијалне неукоренености субјект заузима позицију апсолутног егзиланта, односно појединца који дефинитивно раскида са простором свог порекла и његовим историјско-политичким детерминацијама. Такав процес

³ Emil Sioran, *Sylogizmi gorčine*, prev. Jovica Aćin, Rad, Beograd 1998, 55.

отуђења не резултира интеграцијом у нови национални оквир. Напротив, статус апатрида функционише као примарни идентитетски модел, који надилази сваку накнадну етничку атрибуцију.⁴

Ово мишљење остаје присутно и у његовом каснијем животу, без назнака превазилажења, о чему сведоче бројни фрагменти и интервјуи у којима Сиоран сопствену егзистенцијалну патњу доводи у везу са осећањем понижења. Ово осећање он сматра најтежим за превазилажење и заборав. Разлоге због чега је своје рођење сматрао „несрећом” можемо потражити у његовој биографији и историјско-политичким контексту. Румунија је у периоду пре Првог светског рата била под снажним утицајем и ограничењима Аустроугарске монархије, што је значајно утицало на положај румунског становништва. У то доба они нису уживали пуна политичка и грађанска права, већ су своје позиције морали да остварују кроз активан политички ангажман. У таквом контексту посебно је значајна улога његовог оца, који је био изразито посвећен националистичким идејама. Због учешћа у политичким активностима он је заједно са супругом био интерниран у затворенички логор, где су провели више година – у време када је Емил Сиоран био дете. Ово рано и тешко искуство оставило је дубок траг у формирању његове свести, будући да је већ у најосетљивијем периоду одрастања био изложен последицама које су произилазиле из саме припадности румунској нацији. Према запажањима Сиорановог биографа Илинке Зарифопол Џонстон, Сиоран у приватним разговорима своје родитеље описује као „нормалне родитеље”,⁵ док их у раним текстовима не представља као националне борце, већ им приписује припадност „дегенерисаној раси”,⁶ што указује на рану и радикалну амбивалентност у његовом односу према сопственом пореклу и националном идентитету. Међу Сиорановим савременицима, односно школским друговима и блиским интелектуалним сарадницима, налазили су се истакнути представници румунске културне и научне елите, међу којима се посебно издвајају драмски писац Ежен Јонеско (Eugen Ionescu), филозоф Константин Нојка (Constantin Noica), филозоф и политички мислилац Мирча Вулканеску (Mircea Vulcanescu), као и историчар религије Мирча Елијаде (Mircea Eliade), уз друге значајне интелектуалце тог периода. Емил Сиоран је умро у Паризу 1995. године, у 84. години.

⁴ Constantin Zaharia, „Prefață”, Emil Cioran, *Îndreptar pătimăș. II, 70 de fragmente inedite*, Editura Humanitas, București 2011, 8 (превод аутора).

⁵ Ilinca Zarifopol-Johnston, *Searching for Cioran*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 2009, 28–33.

⁶ Исто.

Сиоранове мисли о трагедији постојања, бесмислености живота и песимистичком приступу егзистенцијалним питањима доступне су срца и умове многих румунских писаца. Сиоран је својим афористичким есејима пружио нове погледе и нове увиде у човекову природу и постојање, што је многе у румунској књижевности подстакло на размишљање и инспирисало их на стварање. Његов утицај може се приметити у радовима румунских аутора друге половине XX века, који се баве сличним темама и негују стил попут његовог. То је створило културни контекст у коме су се његове идеје шириле и на тај начин обогаћивале књижевно стваралаштво Румуније, али и целокупног Балкана. Без обзира на чињеницу да је Сиоран део свог живота провео стварајући у Француској и писао делом на француском језику, његов утицај није нестао, нити је умањен. Иако његова филозофија одише песимизмом, а централно место заузимају теме попут отуђења, апсурда, досаде, узалудности, пропадања, тираније историје, вулгарности промена, свести као агоније, разума као болести, Сиоран сматра: „Живим само зато што је у мојој моћи да умрем кад ми се прохте; без идеје о самоубиству, одавно бих се убио” (*Сиолоизми ѿрчине*).⁷

Амерички писац Ник Пицолато тврдио је да „Сиоран као афористичар нема другог ривала, осим можда Ничеа”, а Сузан Сонтаг је за великог мислиоца рекла да је „најистакнутија фигура још од Кјеркегора, Ничеа и Витгенштајна”. За хрватског књижевника Горана Геровца Сиоран је био „песник Балкана – богумилског, есхатолошког, избразданог и тешког Балкана, песник ’балканске трулости где бескорисна иловача пуши заједно с људима.’” Сиоранове мисли увек наводе на размишљање као, на пример, ова да је „човек несрећна животиња протерана из животињског света с тачно толико маште да себи загорча живот”.⁸

Његова дела су обимна и обухватају различите теме које пружају увид у дубине људске психе и дубоке промисли о (не)смислу бивствовања. Битни елементи његовог опуса су: *филозофски ѿесимизам* – Сиоранови радови обилују филозофским размишљањима о смислу живота, постојању, смрти и патосу људске егзистенције. Он истражује теме као што су бесмисленост постојања, бол, очај, непостојаност и неизбежност смрти; *стилистички ѿесимизам* – Сиоранов стил писања карактерише дубоко проникнуто меланхо-

⁷ Емил Сиоран, *Сиолоизми ѿрчине*, прев. Миодраг Шупут, „М. Шупут”, Београд 1998.

⁸ Александар Чотрић, „Тријумф комичног над трагичним”, *Књижевни ирејлед*, год. 13, јануар–јун, бр. 30, 2022, 31.

лично расположење. Његови текстови често испољавају осећање безнађа, немоћи и огорчености према спољашњем и унутрашњем свету.

Емил Сиоран проматра и наглашава губитак вредности и смисла културних и друштвених институција. Критички се односи према модерном друштву и културном стању, називајући га патолошким и садистичким. Истражује патолошке аспекте људске психе, укључујући страх, анксиозност, меланхолију, отуђење и осећање дубоке туге и отупелости. Подједнако је заинтересован и за тему пропасти, где приказује своје осећаје непрекидне трагедије људског живота. У свом писању Сиоран често изражава осећање апсурдности и пустиње живота, наглашавајући бесмисленост и привидни хаос света. Он сматра да је живот често пун парадокса, противречности и бесмислених ситуација које доводе до осећања беспомоћности и огорчења.

Дело *На врхунцу безнађа*⁹ из 1934. године прва је Сиоранова филозофска књига. Написана је неколико година пре *Митта о Сизифу* Албера Камија, који је сматрао да је бесмисленост живота основни услов слободе, а сизифовски посао бесциљног постојања прогласио истинским разлогом за срећу. Сиоран у својој књизи, за разлику од Камија, уздиже безнађе и очајање као највиша достигнућа и искуства људског постојања: „Човек је несрећна животиња, напуштена у свету, принуђена да пронађе сопствени начин живота, какав природа пре њега није познавала. Због своје такозване слободе пати више него у највећем могућем ропству у природном постојању.”¹⁰ Ово дело је написано под утицајем његовог учитеља Наја Јонескуа (Nae Ionescu, 1890–1940) и представља узнемирујући унутрашњи дневник. Објављена 1934. године, у време када је аутор био студент у Берлину, *На врхунцу безнађа* представља и његов први значајан успех (добитник је Награде Фондације за књижевност и уметност „Краљ Карол II” за младе дебитантске писце). Већ у том раном делу уобличен је стил који ће постати препознатљив за целокупно филозофско стваралаштво Емила Сиорана – уместо сувопарног и строго академског излагања, он бира израз који је лирски, понекад и патетичан, испуњен парадоксима. Тако он већ на првим страницама изражава своје намере да одговори на системе апстрактне филозофске мисли. Млади аутор од свега 23 године поставља крајње наглашену субјективност, ослањајући се, пре свега, на интроспекцију и интуицију као основне методе мишљења. Прогоњен

⁹ Емил Сиоран, *На врхунцу безнађа*, прев. Петру Крду, Полиграф, Београд 1998.

¹⁰ Превод аутора.

и измучен несаницом и у непрестаној потрази за самим собом, румунски филозоф је почео да пише јер је морао „нешто да ради”, а то је била његова једина могућност, имајући у виду да је себе сматрао „човеком без професије”.¹¹ Дело *На врхунцу незнања* настаје из стања несанице и наглашене луцидности, које аутор доживљава као крајњи облик свести. У овом делу очај није представљен само као психолошко стање већ као онтолошка категорија, односно као начин односа према егзистенцији у којем појединац истовремено проживљава апсурд, патњу и фасцинацију животом:

Када бих могао, довео бих читав свет у агонију, да бих извршио темељно прочишћење живота; распламсао бих продорне и ужарене ватре у самим његовим коренима, не да бих их уништио, већ да бих им дао нову виталност и нову топлоту. Ватра коју бих распалио не би донела рушење, већ суштински космички преображај.¹²

Са стилског становишта, Сиоранов дискурс одступа од строгих оквира традиционалне филозофије, засноване на систематичности и апстрактној рационалности, и поприма фрагментаран, лирски и исповедни облик. Такав израз одражава епистемологију радикалне субјективности, у којој интроспекција и интуиција постају привилеговани облици спознаје, насупротив дискурзивном разуму. Ову специфичну стилску и мисаону позицију потврђује и сведочанство песника П. Крдуа из Вршца, који је у Паризу водио разговор са Емилом Сиораном. Разговор је објављен у нашем часопису *Поља* 1987. године. Истичемо следеће:

Имам једну недоумицу. Како би изгледао чланак о Сиорану који би потписао сам Сиоран? Сада у *L'Express*-у пише: „Највећи француски писац је Румун” („Le plus grand prosateur français est roumain”), он коме је жао што није остао чобанин у свом родном селу Рашинари. Сиоран се на румунском пише Cioran. Упознали смо се у Паризу, у његовом стану, на мансарди, у улици Rue de l'Odéon. Небо је било сиво. Прелазак са румунског на француски је као прелазак са молитве на кривично право. Французи кажу да је Сиоран ненадмашан стилиста!...¹³

Управо та напетост између лирског импулса и филозофске рефлексije добија свој најинтензивнији израз у делу *На врхунцу*

¹¹ Emil Cioran, *Convorbiri cu Cioran*, Editura Humanitas, București 2004, 255.

¹² Emil Cioran, *Pe culmile disperării*, Editura Humanitas, București 1993, 22.

¹³ Petru Krdu, „Pisanje je olakšanje: razgovor s Emilom Sioranom”, *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*, br. 346, decembar 1987, 513–515, <https://polja.rs/wp-content/uploads/2016/10/Polja-346-13-15.pdf> (приступљено 19. 4. 2026. године).

безнађа. Дело је објављено и под насловом *Крик безнађа* у Подгорици, у издању Октоиха 2001. године (превод Петру Крду). Сиоранова мисао постиже радикалне форме егзистенцијалног песимизма. У овом тексту његова размишљања се концентришу око бесмислености живота и патње као конститутивних елемената људског постојања, при чему фрагментарна форма омогућава непосредно и снажно изражавање унутрашњих стања. Сиоранова концепција апсурда, блиска оној коју развија Албер Ками али радикалнија од ње, одбацује сваку могућност коначног смисла, инсистирајући на томе да су сви покушаји рационализације стварности тек привремене утехе пред неизбежношћу ништавила. Сматра да је „постојање немогуће јер умире због свега што му живот и перспектива смрти нуди. Осећа да умире од самоће, љубави, очајања, мржње и од свега што му живот пружа”.¹⁴ Сиоран је такође веома критичан према идеји да људски напредак и рационалност могу донети срећу или спасење. Дело дубоко урања у личну и колективну кризу смисла. Разматра егзистенцијалну анксиозност и потребу за разумевањем сопствене улоге у свету, сматрајући да је живот, као такав, бесмислен. Он не нуди утеху или решење за овакву патњу, већ је описује као суштински аспект живота који треба прихватити, јер живот нема унутрашњи смисао или сврху, а сваки покушај да се пронађе значење осуђен је на неуспех. У вези с тим, Емил Сиоран у поглављу „Предосећање краја и агоније” сматра да „агонија значи слом између живота и смрти. Ако је смрт иманентна животу, скоро васцели живот је агонија. (...) Права агонија је она у којој прелазиш кроз празнину и смрт, када те осећај свршетка неизлечиво конзумира и када смрт побеђује. У свакој истинитој агонији је тријумф смрти, чак и ако после тренутака свршетка наставиш да живиш”.¹⁵ Сиораново одбијање да понуди утеху или решење, као и његово инсистирање на искуству агоније као граничног стања између живота и смрти, додатно потврђују јединство форме и садржаја у његовом делу. На тај начин његова филозофија остаје како мисаони тако и стилски изазов, који од читаоца захтева прихватање фрагментарности као аутентичног облика истине:

Свака држава би добро поступила да похапси све мудраце и затвори их у напуштени замак, да не би никога више узнемиравали. Мрзим мудрост оних људи које истина не боли, који не болују од нерава, меса и крви. Треба прогласити ништавним све истине

¹⁴ Емил Сиоран, *Крик безнађа*, прев. Петру Крду, Октоих, Подгорица 2001, 11–12.

¹⁵ Исто, 20–21.

ушкопљених људи, без сперме у мозгу, без тескобе и очајања. Поштујем само виталне истине, органске и сперматске, јер знам да не постоји истина, већ само живе истине, плодови нашег неспокојства. У праву су они који живо мисле; јер не постоје одлучујући аргументи против њих. Чак и када би постојали, они не могу бити оборени, осим у истрошености. Јер људи који траже истину могу осећати само жал. Или мудраци ни до сада нису разумели да истина не може да постоји?¹⁶

Тако се враћамо и на осећај декаденције као губитак виталности и смисла, стање у којем појединци осећају дубоку празнину и незнање. Овај осећај представља одраз шире друштвене декаденције, где појединци губе веру у прогрес и рационалност као начине за постизање среће и испуњења. Један од кључних аспеката декаденције у *Крику незнања* јесте морални и културни пад. Сиоран примећује да у стању декаденције људи губе своје основне вредности и моралне оријентире. Културни живот постаје плитак и без суштине, испуњен површним задовољствима и материјализмом. Сиоран полази од уверења да не постоји човек који у најдубљим слојевима свога бића није осетио извесну чежњу за болом и болешћу, од којих је, ипак, настојао да побегне. Они који непрестано страдају жуде за оздрављењем, али га истовремено доживљавају као судбински губитак, као одрицање од дела сопственог идентитета: „Ако бол постане део твог бића, немогуће је превазилажење које не би личило на губитак и живљење. Оно најбоље, као и губитак живота, дугујем патњи.”¹⁷ Из свега наведеног закључујемо да Сиоран низом песимистичких и нихилистичких речи поручује да се на живот и смрт, свет и време, бесмисао и смисао, али и на постојање, гледа другачијим очима. Он све види као узалудно трошење времена и снаге, као покушај да се избегне из мрачне јаме времена и постојања. Стална тежња ка испуњености и бегу од депресије човека води ка апсурду, а не ка испуњеном и срећном животу. Сиоран је у поглављу „Не бити више човек” убеђен „да је човек несрећна животиња: напуштен, сам у свету, присиљен да пронађе сопствени начин живота”.¹⁸ За њега је бити човек нешто посебно. Доживљавање једне од најозбиљних трагедија, што значи живети у потпуно новом егзистенцијалном поретку, другачијем од природног: „Јер ако је разлика између човека и животиње у томе да животиња може бити само животиња, док човек може

¹⁶ Emil Sioran, *Silogizmi gorčine*, 83.

¹⁷ Исто, 70.

¹⁸ Исто, 65.

бити и не-човек, а тиме и нешто друго него он сам, онда сам ја не-човек.”¹⁹

Као што је напред наведено, песник Петру Крду је током осамдесетих година прошлог века у више наврата посећивао Емила Сиорана у Паризу. Након тих сусрета њихова комуникација се наставила и путем телефона, и то у одређеном периоду чак једном недељно. Иако је Сиоран у Паризу ретко примао посете, Крду је стекао његове симпатије те је са њим проводио више сати на мансарди у улици Odéon, у латинској четврти Париза. У том контексту Крду започиње превођење Сиорановог дела *Сузе и свеци*,²⁰ уз непосредне консултације са аутором. Реч је о књизи коју је Сиоран сматрао својим најзначајнијим делом на матерњем језику, због чега је инсистирао да управо она буде преведена. Као и у већини његових дела, и овде су централне теме живот и смрт, однос смртности и вечности у његовој филозофској визији, као и радикална сумња која је – по његовом схватању – утемељена у самој структури људског бића. Као син православног свештеника, Сиоран у младости интензивно трага за Богом у себи, при чему као једину могућу линију спасења препознаје музику. Дело је формално организовано као фрагментарни есеј, обликован кроз низ афористичких и филозофски згуснутих дефиниција. Скептицизам младог аутора креће се између крајње агресивних и експресивних тонова, с једне стране, и лирски интонираних, интроспективних пасажа, с друге стране, чиме се успоставља унутрашња напетост карактеристична за његов рани интелектуални опус.

Упркос томе што ће у готово сваком свом раду бити критичар религије, од дела *Сузе и свеци* (писаног на румунском) до *Злој Демиијурџа*²¹ (објављеног током париских дана), Сиоран никада неће потпуно напустити границе хришћанске религије, што не треба објашњавати чињеницом да је потекао из хришћанске породице. Дело *Сузе и свеци* (рум. *Lacrimi și sfinți*), први пут објављено 1937. године, представља дубоко лично и филозофски провокативно разматрање питања вере, светости, људске психе и егзистенције. Књигу је на српски језик превео Петру Крду; објављена је најпре у издању Светова 1996, а после тога 2011. у Издавачкој кући Центра за културу Пожаревац. Најновије издање књиге *Сузе и свеци* појавило се 2022. године у Књижевној општини Вршац (КОВ). Централне теме овог дела су патња и смрт, које су суштински делови људске егзистенције, неизбежне и непрекидно присутне, док аутор смрт

¹⁹ Исто, 66.

²⁰ Emil Sioran, *Suze i sveci*, prev. Petru Krdu, Svetovi, Novi Sad 1996.

²¹ Emil Sioran, *Zli demijurg*, Dereta, Beograd 2019. (Emil Cioran, *Demiurgul cel rău*, Editura Humanitas, București 1995.)

посматра као коначни аспект постојања. Сиоранова разматрања вере и религије су дубоко критична и истовремено искрено трагична. Он испитује улогу религије у људском животу, али и лицемерје које често прати верске институције. У једном од интервјуа Сиоран наглашава да је издавач у почетку прихватио рукопис без претходног читања, али да је након два месеца променио мишљење, оцењујући да је то дело у ком су изнесене „ужасне тврдње о Богу и религији”,²² непомирљиве са становиштем традиционалне религиозне свести. Упркос томе, књига је убрзо потом објављена као приватно издање, без назнаке издавачке куће, и то у одсуству аутора, који се у том тренутку налазио у Паризу као стипендиста. Рецепција дела *Сузе и свеци* била је изразито негативна, како у оквиру породичног круга, тако и међу ауторовим познаницима. Мајка му је, према сведочењима, упутила замерку да је такво дело „требало објавити тек након њихове смрти”,²³ док су га пријатељи критиковали због начина на који говори о Богу и светости, сматрајући такав дискурс недопустивим. Суочен са овим оптужбама, Сиоран је иронично и провокативно узвратио тврдњом да је књига *Сузе и свеци* „једина религијска књига написана на Балкану”,²⁴ истовремено испољавајући свест о парадоксалности сопствене позиције: као аутор који никада није истински искусио веру, нити је, како сам признаје, био у могућности да је задобије, он сопствени текст препознаје и као својеврстан неуспех унутар религијског хоризонта који настоји да проблематизује:

Покушах да схватим одакле долазе сузе и зауставих се код светаца. Јесу ли одговорни за свој горки сјај? Ко би знао? Чини се, ипак, да су сузе њихови трагови. Нису ли оне посредством светаца доспеле у свет; да ли без светаца не бисмо знали да плачемо за рајем? Хтео бих да видим бар једну сузу коју је земља упила... Све одлазе горе, нама непознатим стазама. Само бол претходи сузама. Свеци су их само рехабилитовали. Немогуће је приближити се свецима кроз спознају. Једино кад у нашим дубинама разбудимо успаване сузе и спознајемо путем њих, схватићемо како је неко могао да буде човек, али то више није. Светост сама по себи није занимљива; занимљиви су само животи светаца, процес током којег се човек одриче себе и креће путевима светости... Али процес којим неко постаје хагиограф? Ићи стопама светаца... поквасити табане њиховим сузама.²⁵

²² Emil Cioran, *Convorbiri cu Cioran*, 130.

²³ Исто.

²⁴ Емил Сиоран, *Сузе и свеци*, прев. Петру Крду, Центар за културу, Пожаревац 2011, 146.

²⁵ Emil Cioran, *Lacrimi și sfinți*, Editura Humanitas, București 1991, 5.

Свечи су у Сиоровом делу приказани као људи који су до-стигли врхунац духовног и моралног живота, али он не занема-рује ни њихове људске слабости и патње. Овим приступом Сиоран показује да светост није нешто недостижно, већ представља део људског искуства. Он у поменутом делу такође представља слику Бога – као противречну и контроверзну. Изражава своју сумњу у вредност и истинитост религијских учења, као и у постојање Бога као надземаљског бића које води и контролише свет.

Невољу рођења Сиоран разрађује у неколико својих францу-ских наслова (*Крајњак њрејлед расјадања*, *О незгоди званој рођење и Искушење живљења*).

Књига *Крајњак њрејлед расјадања* (франц. *Précis de décom-position*) објављена је у септембру 1949. године, а с француског на српски језик превео ју је Милован Данојлић. Након што му је издавачка кућа Éditions Gallimard објавила поменуто дело, Емил Сиоран је 1950. добио награду „Prix Rivarol”, признање за најбоље дело објављено у Француској чији аутор није француског порекла. У њој се Сиоран „показује као дијагностичар и сурови критичар болести појединца и читавог човечанства, чије су несреће кроз историју изазване веровањем у квазиапсолутне истине и засле-пљујуће илузије”.²⁶ У шест есеја аутор се бави темама нихилизма, док песимистичким разматрањем људске егзистенције открива апсурдност и бесмисленост живота, истичући да је свест о сопстве-ном постојању и неминовној пропасти један од главних извора патње. Један од значајних Сиорових мотива је пролазност као неизбежна реалност, која нас подстиче да се суочимо са сопстве-ном смртношћу. Сиоров песимизам се овде огледа у његовом неповерењу према идеји напретка. Он сматра да је вера у напредак и развој само илузија која прикрива дубоку патњу и бесмисао људске егзистенције. Сиоран често наглашава да је људски живот лишен унутрашњег смисла и да је свако трагање за смислом осу-ђено на неуспех. У делу *Крајњак њрејлед расјадања* Емил Сиоран испољава већу концептуалну експлицитност и изразиту стилску директност у односу на своје раније књиге. Ова промена у изразу може се уочити већ у уводном фрагменту под насловом „Надмоћ придева”, у којем се артикулише аутопоетичка перспектива, одно-сно начин на који аутор разуме природу речи, а посредно и саму суштину језика као филозофског медија.

Драган М. Јеремић у говору наведено књиге истиче да је Емил Сиоран својеврсни дијагностичар који Запад посматра из перспективе човека Истока, настојећи да специфичним „болести-

²⁶ Емил Сиоран, *Крајњак њрејлед расјадања*, прев. Милован Данојлић, Дерета, Београд 2020, задња корица књиге.

ма” западне цивилизације приступи терапијски, ослањајући се у великој мери на интелектуално искуство стечено у источном културном контексту. Према Сиорану, оно што би требало „лечити”, како код појединца тако и код човечанства у целини, јесу патње и историјске трауме које обележавају људско постојање, а кључни узрок тих појава он препознаје у искључивости и слепој верности идејама у које се без критичке дистанце верује. У том смислу, одбијање било какве идеолошке припадности и онемогућавање фанатизма представљају – по његовом мишљењу – основне предуслове за спречавање најтежих историјских облика насиља – погрома, масакра и системских репресија. Посебно наглашава да је највећа обмана она која се изговара у име колектива, најчешће од стране филозофа, политичара и реформатора. Изузетак у том погледу представљају песници, иако ни они нису увек имуни на подређивање одређеној доктрини, што се, како се наводи, огледа у примеру Шелија, за разлику од Шекспира, који је доследно одбијао да своје дело стави у службу било које „велике” идеје. Јеремић даље наводи следеће: „Емил Сиоран је више пута истицао да је побуна илузорна и да је једини аутентичан однос према свету прихватање немогућности промене судбине. Као паралелу будистичкој нирвани, он наглашава да је исправан животни став индиферентност, јер, како стоји у једном афоризму из збирке *Сусрећи са самоубиством* у делу *Зли дечијурі*, „били уништени или не, све остаје непромењено”.

Иако Сиоран експлицитно тврди да историја нема смисао, Јеремић указује да се у њој ипак може уочити одређена правилност: свака цивилизација почиње експанзивном активношћу „варвара”, који своје насиље оправдавају митом, идеологијом или принципима. Са развојем цивилизације опада вера у апсолутно, што доводи до постепене хуманизације обичаја и друштвених односа. Међутим, та хуманизација се тумачи као слабљење примарних импулса, будући да је, према овој концепцији, у основи људског бића импулс насиља. У том контексту, разлика између варварства и цивилизације не представља разлику у свести или моралу, већ је у питању превасходно биолошка разлика. Скептицизам, међутим, не нуди решење, већ доводи до перманентне егзистенцијалне блокаде у којој свет постаје неразмрсив проблемски комплекс, због чега се, парадоксално, јавља ишчекивање варвара – не као решења, већ као силе која укида сам проблем. На крају, Драган М. Јеремић закључује да је Сиоран конституисао филозофију која функционише као антифилозофија, идеологију која је истовремено антиидеологија, при чему се његов високи стил јавља као једини могући вид „искупљења” за радикални нихилизам који прожима његово дело.

Управо зато што живот не почива ни на чему, што за њега не налазимо ни бледо образложење, управо зато ми и постојимо у њему. Смрт је исувише прорачуната; сви су разлози на њеној страни. Тајанствена за наше нагоне, она се, у размишљању, приказује сасвим прозирна, без опсена и без лажних чари непознатог. Нагомилавањем безвредних тајни и монополисањем бесмислица, живот нас застрашује више од смрти: он је велика Непозната.²⁷

Одвајање од матерњег језика за Емила Сиорана није представљало једноставан процес. У једном интервјуу је признао да је писање прве књиге на француском, *Précis de décomposition*, трајало „три године, дању и ноћу”.²⁸ Сиоран наглашава да је прелазак на други језик за сваког писца „драматично” искуство, које неповратно мења целокупан стваралачки опус: речи више нису биле „независне” од аутора, као у периоду када је писао на матерњем румунском језику, већ постају „свесне”, у смислу да их мора пажљиво бирати након темељног промишљања. Стога је раскид са румунским језиком истовремено значао и ослобађање од сопствене прошлости, али и ограничење стваралачких могућности, делујући на аутора попут својеврсне „лудачке кошуље”.²⁹

Почетак Сиоранове француске књижевне каријере био је изузетно захтеван: сам је признао да је рукопис дела *Країак љреїлег расїагања* морао да преправља четири пута пре него што га је 1947. године предао издавачкој кући Éditions Gallimard. Првобитну верзију, под насловом *Exercices négatifs*, показао је једном пријатељу, који ју је одмах вратио уз упозорење да мора бити у потпуности прерађена, будући да његов француски језик није довољно коректан. Сиоран је прихватио ову сугестију и током наредних верзија консултовао стручњака за баскијски језик, који је уједно био и одличан познавалац класичног француског. Иако је рукопис био завршен 1947. године, његово објављивање је одложено за две године, делимично због „недостатка папира”, а делимично услед финансијских потешкоћа издавачке куће Gallimard. У међувремену, рукопис су читале и друге личности из Сиорановог интелектуалног окружења, међу којима и француски песник Жил Супервјел, који је изјавио да га је дело изузетно подстакло у стваралачком смислу. У писму родитељима из фебруара 1949. године Сиоран пише да је књига номинована за награду за најбољи рукопис страног аутора, као и да је медијска пажња убрзала процес њеног штампања. Дело се појављује у књижарама у септембру исте године и добија повољ-

²⁷ Исто.

²⁸ Emil Cioran, *Convorbiri cu Cioran*, 182.

²⁹ Исто, 124.

не критике (у којима се наглашава „оригиналност дебитанта“) у часописима *Opéra*, *La Table Ronde*, *Combat* и *Le Monde*. Ипак, критичар листа *Le Monde* скреће Сиорану пажњу на чињеницу да би, приликом писања, требало водити рачуна и о читаоцима, будући да његово дело може имати негативан утицај на младу публику. Насупрот томе, Сиоран сматра да су књиге управо намењене да узнемире читаоца и подстакну га на преиспитивање свих уверења и апсолута. Године 1950, само годину дана након објављивања књиге, Сиоран добија награду „Prix Rivarol“ – последње књижевно признање које је прихватио у Француској, при чему га једногласно бира жири у чијем саставу су били, поред Жила Супервјела, Андре Жид и Жил Ромен. Три године касније Паул Целан је књигу превео на немачки језик, али она није забележила значајнији успех све до краја шездесетих година прошлог века. Године 1972. појављује се и шпански превод дела, који је релативно добро прихваћен, што је самог Сиорана посебно занимало и донекле радовало.

Књига афоризама и есеја *Силоџизми ѿрчине* (франц. *Syllogismes de l'amertume*) први пут је у српском преводу објављена у Београду, у преводу Миодрага Шупута 1998. године,³⁰ док исте године излази и у издавачкој кући Рад у преводу Јовице Аћина. Вршачки КОВ објављује исти превод Јовице Аћина 2024. године. Ово је друга књига Емила Сиорана на француском језику, која означава коначан прелаз ка афористичком стилу изражавања. Упркос значају који ће ово дело накнадно стећи у оквиру Сиорановог опуса, његова почетна рецепција била је изразито неповољна. Сам аутор је у једном интервјуу истакао да су га пријатељи упозоравали да се „компромитовао“ објављивањем тако „неозбиљне“ књиге.³¹ Са свега две новинске рецензије – једном у часопису *Elle* и другом у листу *Combat*, коју је потписао његов пријатељ Ги Димир (Guy Dumur) – и са приближно две хиљаде продатих примерака током двадесет година (упркос ниској цени од четири франка), овај том је у првом периоду био оцењен као „потпуни неуспех“. Међутим, четврт века касније, након што је издавачка кућа Éditions Gallimard објавила ново, цео издање, дело *Силоџизми ѿрчине* доживљава изненадну рецепцијску реафирмацију, поставши једна од најчитанијих књига у Француској и Немачкој. Овај неочекивани успех остао је нејасан чак и самом Сиорану, који се већ био помирио са оценом да је реч о уреднички „промашеном“ делу. У том контексту, забележено је да је једном приликом од стране представнице издавачке индустрије био замољен да напише сличну књигу, што

³⁰ Емил Сиоран, *Силоџизми ѿрчине*, 1998.

³¹ Emil Cioran, *Convorbiri cu Cioran*, 255.

је одбио уз образложење да се таква дела не могу писати по наруџбини.

Централне теме су: горчина, цинизам и критика друштва. Сиоран користи горчину као филозофско и емоционално средство да изрази своју разочараност животом, људима и светом уопште. Он исмева људске слабости, заблуде и лицемерје, често користећи сарказам и иронију, као у примеру: „На врхунцу наших гађења, изгледа као да се неки пацов инфилтрирао у наш мозак да би тамо уснио.”³² Сиоранова способност да претвори сложене мисли у кратке, провокативне форме чини ово дело трајним и инспиративним доприносом светској књижевности и филозофији. Његова разматрања о природи људске патње, бесмислу и декаденцији наводе нас на дубље промишљање о животу и свету око нас.

Следеће његово дело, *О незгоди званој рођење*³³ (*De l'incon-vénient d'être né*, 1973), на српском је објављено у издавачкој кући Карпос 2018. године, у преводу Миодрага Шупута. Исто дело се појавило и раније под насловом *О незгоди бићни рођен*, као део издавачке целине Филозофска библиотека (књ. 2), о чему Драган Милуновић пише у поговору следеће:

Поред универзалне незгоде бити рођен, Сиоран пати од још две, за његове тумаче свакако незгодне особине: он је асистемски мислилац и стилиста. Сам се противио склапању онога што је створено разложено, сређивању онога што је намерно разбацано, свођења онога што је настало као сума ставова на неки поредак. Говорећи о могућностима интерпретације Ничеа, овако је пресудио и својим тумачима: „Ниче је сума ставова и пуко је омаловажавање тражити у њему вољу за редом, бригу о целини. Заробљеник својих расположења, он је бележио варијације. Његова филозофија (је) медитација о његовим каприцима, из које ерудите неправедно желе да издвоје константе које она одбија.”³⁴

Описујући аутора као „асистемског мислиоца и стилисту”, Милуновић указује на свесно одбијање филозофске тотализације и логичке кохеренције, што Сиоранову прозу приближава фрагментарној, афористичкој традицији, али је истовремено чини отпорном на класичне херменеутичке приступе. Оваква позиција подразумева да се његово дело не може читати као затворен систем идеја, већ као динамички скуп расположења, интуиција и егзистенцијалних увида.

³² Емил Сиоран, *Силојизми ђорчине*, 47.

³³ Емил Сиоран, *О незгоди званој рођење*, прев. Миодраг Шупут, Карпос, Лозница 2018.

³⁴ Драган Милуновић, „Поговор”, Емил Сиоран, *О незгоди бићни рођен*, прев. Миодраг Шупут, „М. Шупут”, Београд 1999, 153–158.

Сиораново дело *Пад у време*³⁵ (франц. *La Chute dans le temps*, 1964) тематски је усмерено на критичко преиспитивање епистемолошких основа људског сазнања. Емил Сиоран у њему полази од становишта да су човекова уверења и знања у великој мери утемељена на привидима и илузијама, односно на низу недоказаних и међусобно условљених претпоставки. За разлику од позиције развијене у делу *Искушење јосифа*, где се улазак у историју доводи у везу са лирским импулсом и естетизацијом личног искуства, у *Паду у време* акценат се помера ка антрополошкој димензији. Пад у историју тумачи се као последица човекове окренутости самом себи, односно као резултат интензивираних саморефлексије. У том контексту Сиоран износи радикалну критику интроспекције, указујући на то да „бавити се собом” већ подразумева извесну девијацију, док се опсесивно бављење „врстом” интерпретира као покушај да се субјективним немирима прида објективни и филозофски легитимитет.

У структури самог дела аутопоетички елементи јављају се релативно ретко и концентрисани су у два опсежнија фрагмента, што је у складу са доминацијом ширих егзистенцијалних и историјско-филозофских тема. У првом од тих фрагмената проблематизује се положај писца који је стекао репутацију управо захваљујући лирском изразу, као и последице које таква врста књижевне афирмације носи. Из аутопоетичке перспективе, може се претпоставити да Сиоран настоји да укаже на унутрашњу напетост и патњу која произилази из притиска књижевне славе, али и да критички преиспита сам лиризам као облик изражавања. Притом се наглашавају превасходно његови негативни аспекти, док се могући позитивни домети свесно маргинализују. Наведено се може тумачити и као покушај демистификације лиризма и одвраћања потенцијалних аутора од идеализације овог израза.

Који писац стекавши одређену славу не почне на крају због ње да пати, да осећа нелагодност што је познат или схваћен, што има публику, ма колико она била ограничена? Љубоморан на своје пријатеље који безбрижни уживају у удобности скровитости, потрудиће се да их из ње извуче, да поремети њихов спокојни понос, како би и они доживели муке и зебње успеха. Да то постигне, било које лукавство ће му изгледати оправдано. Отада ће њихов живот постати кошмар. Он им додијава, подстиче да пишу и да се показују, супротставља се њиховој тежњи за тајном славом, највишим сном

³⁵ Емил Сиоран, *Пад у време*, прев. Милица Козић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад 2008 (Emil Cioran, *Căderea în timp*, Editura Humanitas, București 1994).

нежних и безвољних. Пишите, објављујте, понавља им јаросно, бестидно. Несрећници то и чине, не сумњајући шта их чека. Једини он то зна. Он вреба, хвали њихова стидљива бунцања силовито и претерано, с топлином бесомучника, да би их брже стровалио у бездан актуелности, открива или измишља њихове обожаваоце и ученике, подстиче гомилу читалаца, свеприсутних и невидљивих убица, да их прати. После извршеног недела, смирује се и нестаје, задовољан призором својих штићеника које муче исте муке и исти стид као и њега, стид и муке које добро сажима исказ не знам више ког руског писца: „Човек би могао полудети, при самој помисли да је читан.” Фигура писца који пати под теретом сопствене славе функционише као парадигматичан пример отуђења које произилази из процеса објективизације субјективног искуства. У том смислу, слава се не појављује као потврда вредности, већ као облик деградације интимног, јер оно што је настало из унутрашње нужности бива изложено погледу „гомиле”, чиме губи своју аутентичност.³⁶

Сиоранова анализа открива дубоко неповерење према комуникативној функцији књижевности: чин писања и објављивања не води дијалогу, већ производи нову врсту егзистенцијалне тескобе. Парадоксално, писац, који би требало да тежи видљивости, истовремено жуди за анонимношћу, што указује на унутрашњу противречност самог књижевног чина. Овакво становиште може се тумачити као радикализација модернистичког неповерења према јавности, али и као специфичан вид антихуманистичке критике културе, у којој се индивидуално искуство показује као неспојиво са колективним признањем.

У ширем контексту, овај фрагмент потврђује да се у књизи *Паг у време* Сиоранова мисао креће од критике сазнања ка критици постојања уопште: илузије не обухватају само когнитивне структуре већ и друштвене и културне механизме који обликују људски живот. Интроспекција, која је у основи његовог стила, не води ослобођењу, већ продубљује свест о немогућности аутентичног постојања у свету посредованом туђим погледима и очекивањима.

Сходно томе, може се закључити да Сиораново дело представља јединствену синтезу филозофске рефлексije и књижевне експресије, у којој је форма неодојива од садржаја. Његова фрагментарност није пука стилска особеност, већ нужан израз света лишеног кохерентног смисла. Кроз доследно разарање илузија – било да је реч о знању, историји, напретку или уметности – Сиоран гради мисао која одбија утеху и систем, али управо тиме задобија снагу

³⁶ Исто.

аутентичног сведочења о егзистенцијалној кризи модерног човека. Његова филозофија остаје отворен изазов за тумаче: не као систем који треба реконструисати, већ као искуство које треба разумети у својој противречности и интензитету.

У балканском културном простору књижевност се обликује на пресеку различитих језика, менталитета, историјских искустава, страхова и веровања, што доприноси стварању специфичног духовног и егзистенцијалног израза. При томе, слика Балкана није условљена искључиво историјским реалностима већ и спољашњим перцепцијама које су га често представљале као простор нечег дивљег, неукротивог и „заstraшујућег”, што је додатно утицало на обликовање културних и књижевних представа.³⁷

Сиоранове књиге објављене у Србији приказују Емила Сиорана као аутора који се истовремено уклапа у шире европске интелектуалне токове и остаје изразито маргиналан у односу на доминантне филозофске парадигме. Његова рецепција у српском културном простору посредована је преводима који настоје да очувају специфичну напетост између лирског и филозофског, али и да пренесу језичку прецизност и стилску фрагментарност која представља једно од основних обележја његовог писања. У целини, српска рецепција Сиорана потврђује да је реч о аутору чије дело надраста националне и језичке оквире, задржавајући снажан утицај у различитим културним срединама. Управо кроз ту рецепцију постаје јасно да Сиоранова филозофија, иако дубоко обележена скепсом и одсуством утехе, поседује изузетну интерпретативну виталност која омогућава њено стално и поновно читање и преиспитивање.

VIRĐINIJA POPOVIĆ
IVANA IVANIĆ

THE POETICS OF DESPAIR IN THE BALKAN CULTURAL CONTEXT: EMIL CIORAN'S LYRIC-PHILOSOPHICAL MODEL OF THOUGHT

SUMMARY: This paper analyzes the oeuvre of Emil Cioran, the Romanian-French philosopher and writer, with particular emphasis on the category of despair as the central principle of his philosophical

³⁷ Ivana Ivanić, Ema Durić, „Light and Shadow in Balkan Prose: Portraits, Myths and the Disintegration of a World in Works of Sadoveanu and Stanković”, *Dialogica. Cultural Studies and Literature Scientific Journal*, nr. 2, 2025, 37–47. <https://doi.org/10.59295/DIA.2025.2.05> (приступљено 16. 3. 2026).

outlook and poetics. Drawing upon the biographical, historical, and cultural circumstances that shaped Cioran's intellectual development, the study highlights the connection between existential crisis, feelings of alienation, and a pessimistic worldview, which are examined within the broader framework of the Balkan cultural context. The paper argues that Cioran's philosophical pessimism should not be understood solely as a theoretical position but also as a distinctive lyric-philosophical and stylistic expression, articulated through fragmentary form, aphoristic discourse, and pronounced subjectivity. The analysis focuses on Cioran's major works, including *On the Heights of Despair* (*Pe culmile disperării*), *A Short History of Decay* (*Précis de décomposition*), *All Gall Is Divided* (*Syllogismes de l'amertume*), and *Tears and Saints* (*Lacrimi și sfinți*), demonstrating that themes such as absurdity, suffering, death, meaninglessness, and decadence constitute the core elements of his thought. Particular attention is devoted to Cioran's attitude toward religion, history, and the idea of progress, all of which he radically reexamines, as well as to his distancing from national identity and his adoption of the position of the "absolute exile," interpreted here as a reflection of the specific historical and cultural conditions of the Balkan region. The paper demonstrates that philosophical reflection and literary expression are inseparably intertwined in Cioran's work, and that the fragmentary nature of his writing is not merely a stylistic feature but a necessary reflection of a world deprived of coherent meaning. In conclusion, it is argued that Cioran's poetics of despair, viewed within the Balkan cultural framework, constitutes an authentic model of thought that rejects systems, consolation, and ultimate truths, yet precisely through this rejection acquires the power of profound existential testimony to the crisis of modern humanity.

KEYWORDS: poetics of despair, Emil Cioran, philosophical pessimism, Balkan cultural context, existential crisis

Проф. др Вирђинија А. Поповић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за румунистику
popovic.virdjinija@ff.uns.ac.rs
ORCID 0009-0009-0670-7246

Проф. др Ивана Д. Иванић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за румунистику
ivana.ivanic@ff.uns.ac.rs
ORCID 0000-0001-6064-5028

НАТАЛИЈА БЛАГОЈЕВИЋ

ОД КОСМОГОНИЈЕ ДО АВАНГАРДЕ: *ЕНУМА ЕЛИШ* КАО АРХЕТИПСКИ МОДЕЛ БАРБАРОГЕНИЈА

САЖЕТАК: Полазећи од схватања мита као трајне структуре мишљења која се реактуализује у различитим историјским контекстима, овај рад испитује однос између архаичних космогонијских образаца и авангардних идеја. У средишту анализе налази се компаративно читање вавилонског епа *Енума Елиш* и концепта Барбарогенија у зенитизму Љубомира Мицића. Основна хипотеза рада јесте да се Барбарогеније може тумачити као секуларизована варијанта митског хероја, при чему оба модела почивају на истој структурној логици: стварање новог поретка условљено је драстичним прекидом са претходним поретком, а насиље се јавља као конститутивни чин креације. Анализа показује да космогонијски мит у *Енуми Елиш* успоставља парадигму стварања путем деструкције, која се у контексту авангарде трансформише у симболичке и културне облике. У том смислу зенитизам се интерпретира као секуларна космогонија, у којој Барбарогеније преузима улогу митског хероја који иницира прекид и омогућава нови почетак. Рад указује на континуитет митског мишљења унутар модерне културе и отвара могућност даљег проучавања односа између мита, насиља и стварања у књижевности и уметности XX века.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: мит, космогонија, *Енума Елиш*, Барбарогеније, зенитизам, авангарда, насиље, стварање

1. Увод

Мит као форма мишљења представља један од најстаријих начина на који човек настоји да разуме порекло света, структуру

поретка и сопствено место у њему. Иако се често посматра као превазиђен облик свести, мит наставља да делује и у авангардном и у модерном контексту, трансформисан и прилагођен новим историјским и културним условима. Посебно у тренуцима дубоких цивилизацијских криза, враћа се као средство артикулације нових почетака, било у религијском, секуларном или уметничком облику. Појам мита проучаван је на разне начине, а у савременој науци о књижевности тешко га је одредити једном дефиницијом. Данас се под тим појмом најчешће подразумева прича о делима богова и хероја из прошлости, заснована на грчко-римском схватању, а такав вид приче о свему постојећем из прошлости у сагласју је и са старијим културама (старооријенталним). Међутим, мит није само архаични облик наратије већ трајна структура мишљења која се у различитим историјским контекстима може изнова активирати. Делује као модел којим се објашњава порекло света, успоставља поредак и легитимише власт, и као начин да се артикулише нови почетак у условима кризе. У том смислу може се сагледати и као прикривени услов модерности.

Један од митова старооријенталне цивилизације, вавилонска *Енума Елиш*, представља космогонијски наратив у којем се стварање света заснива на чину насилног прекида са првобитним хаосом. Победа бога Мардука над богињом Тијамат не означава само успостављање космичког поретка већ и легитимизацију нове власти, нове хијерархије и новог модела света. Тако *Енума Елиш* поред своје функције (религијске) може бити артикулисана и као идеолошки и културни модел у којем је насиље конститутивни чин стварања. С друге стране, у авангардним покретима раног двадесетог века, посебно у контексту дубоке кризе европске цивилизације након Првог светског рата, јавља се потреба за превредновањем и преиспитивањем културних и уметничких основа Запада. На том ободу, српски авангардни уметник и теоретичар Љубомир Мицић формулише концепт Барбарогенија, централну фигуру зенитизма, као симбол нове стваралачке енергије која долази са европске периферије. Барбарогеније се јавља као антипод декадентној, рационализованој и, по Мицићевом схватању, истрошеној западној култури, носећи у себи потенцијал за преображај света. Зенитизам Љубомира Мицића настоји да артикулише прекид са западном културом и да преко фигуре Барбарогенија изгради нови (де)цивилизацијски почетак. Барбарогеније се у зенитистичким текстовима појављује као носилац примордијалне енергије, као субјект који долази „споља” и својим деловањем разара постојеће облике културе.

Полазећи од претпоставке да Барбарогеније није искључиво идеолошка или естетска конструкција већ фигура са митолошким обележјима, овај рад има за циљ да испита могућност читања Мицићевог концепта у светлу архаичних космогонијских образаца. Кроз компаративну анализу *Енуме Елиш* и концепта Барбарогенија, рад настоји да покаже како се у оба случаја стварање новог поретка темељи на драстичном прекиду са постојећим светом, при чему деструкција постаје предуслов креације. Полазна хипотеза јесте да се Барбарогеније може читати као секуларизована варијанта митског хероја, каквог у *Енуми Елиш* оличава Мардук. У оба случаја нови поредак не настаје без радикалног прекида са претходним стањем, а насиље се појављује као услов стварања. Такође, рад настоји да покаже како се митски образац стварања путем деструкције репродукује у модерним авангардним пројектима, и како зенитизам, упркос својој антитрадиционалној реторици, задржава дубинску структуру митског мишљења у којој Барбарогеније заузима место митског хероја и творца новог света, чиме су архаичне структуре редуковане у профаним облицима.

2. *Енума Елиш*: космогонија насиља и логика поретка

Како примећује Мирча Елијаде, космогонијски мит „показује како се свет рађа из хаоса и како се успоставља ред”.¹ *Енума Елиш* припада таквом корпусу митова у којима се порекло света заснива на конфликту. Вавилонски спев који се састоји од седам таблица, познат по својим почетним речима „када горе”, пронађен је на свим ископинама древне Асирије и може се најдаље сместити у десети век пре Христа. Ауторство се не може сасвим поуздано одредити, али оригиналност текста сведочи о његовом трајању. Почетно стање описаног света у спеву обележено је неразлучивошћу, мешањем и флуидношћу, што се персонификује у фигури Тијамат, богињи примордијалних вода. Хаос који она представља је онтолошки – стање без граница, облика и стабилног поретка, а не хаос који оваплоћује морално зло. Појава Мардука означава прекидање таквог стања, а конфликт између старих и младих богова означава прелаз из примордијалног стања у динамичку фазу у којој се свет тек формира. Мардук, један од младих богова који се истиче, а чија се моћ огледа кроз способности деловања, управо у борби против Тијамат успоставља нови свет. Убиство Тијамат и распарчавање њеног тела представљају архетипски гест стварања јер космос настаје од остатака пораженог хаоса:

¹ Mircea Eliade, *The Myth of the Eternal Return*, Princeton University Press, Princeton 1954, 21.

Он је, к'о шкољку, на два растави дијела,
Од једног земљу, од другог небески начини свод;
Навуче засун, стражаре постави,
Заповјест издаје њима, вода да се не излије с неба.²

Овај чин има вишеструке импликације. Прво, показује да се поредак рађа из трансформације и насиља над претходним светом. Затим, тај акт легитимише Мардукову власт – његова позиција врховног бога директно произилази из његове способности да уништи и преобликује и спремности да се бори против старе генерације богова. На тај начин мит успоставља јасну везу између насилности, стварања и политичке легитимације. Такође, чин указује на дубоко укорјењену митску логику према којој се поредак не рађа *ex nihilo* већ настаје метаморфозом, а у многим традицијама „хаос се мора уништити да би свет могао да постоји”.³ Важно је уочити да *Енума Елиш* не проблематизује насиље као етичко питање. Напротив, насиље је представљено као нужан и продуктиван чин, без којег свет не би могао да постоји у свом уређеном облику, а такав смисао космогоније осветљава структуру митског мишљења, у којој је уништење предуслов почетка и гаранција за нови поредак.

Из књижевнотеоријске перспективе, *Енума Елиш* функционише као наратив који објашњава како је свет настао и зашто је постојећи поредак нужан и непроменљив. Управо тај аспект мита – способност да натурализује одређену структуру моћи – твори кључну тачку за разумевање његове касније рефлексije у модерним, секуларним контекстима. Тако се *Енума Елиш* може читати као архетипски модел наратије о почетку, који ће се, у различитим облицима, понављати и унутар модерних идеолошких и уметничких пројеката. Модел тог типа омогућава упоредно читање са концептом Барбарогенија, који у зенитизму преузима улогу деструктивно-креативног принципа у условима модерне културне кризе. С једне стране, *Енума Елиш* описује настанак света, али, с друге, успоставља модел понашања: насиље је претпоставка реда. Ово је важна позиција за упоредно читање са авангардним књижевним правцима, јер показује да и секуларни дискурси често користе сличне структуре мисли.

² *Енума Елиш. Сумерско-акадски еп о стварању*, прев. Марко Вишић, Подгорица 2008, 75–76.

³ Mircea Eliade, нав. дело, 34.

3. Италијански футуризам: мит о новом човеку и новој цивилизацији

У првим деценијама XX века, на европској авангардној сцени, италијански футуризам је изградио парадигму новог почетка кроз слављење брзине, индустрије и рата као силе која чисти. Дискурс о „рађању новог човека” и потреби за радикалним прекидом с прошлошћу представља важан културни и идејни оквир у коме се могу читати и Мицићеви позиви на рушење и обнову. Футуризам, као и зенитизам, инсистира на деструкцији као неопходности стварања, што га чини релевантним за компаративно тумачење са митским моделима космогоније. Италијански футуризам, као један од најзначајнијих авангардних покрета раног двадесетог века, представља експлицитно артикулисање новог почетка кроз прекид континуитета. У свом првом манифесту Филипо Томазо Маринети проглашава потребу за „уништењем” старог света и прославља технику, брзину и рат као средства обнове. Ова реторика, која по својој структури подсећа на мит о стварању, значајна је за разумевање тога како авангарда конструише сопствену космогонију, али у секуларизованом облику, док мит о новом човеку, који се рађа из рушења старих вредности, показује како савремени дискурси преузимају космогонијски образац из *Енуме Елиш* и трансформишу га у политичко-естетички програм.

Футуристички манифест се може читати као покушај да се уметност претвори у политички и културни програм, где се нови човек рађа кроз прекид и деструкцију. „Желимо да убијемо прошлост; ми желимо да оживимо будућност.”⁴ Такође, Маринети истиче да је потребно „разорити музеје, библиотеке, академије”, што представља недвосмислени позив на рушење културног наслеђа и традиције, свега установљеног вековима раније. Тај позив није само естетски, већ има и митску димензију: нови поредак настаје ако се стари уништи, а његов принцип децидирано подсећа на космогонијске наративе у којима се свет рађа из хаоса након конфронтације и распарчавања. Такође, футуризам конструише мит о новом човеку, који је способан да превазиђе „слабости” прошлости и да се препусти динамици савременог света. Зато рат и индустријска технологија постају не само теме већ и „митске” снаге које трансформишу човека, а тај аспект је важан за упоредно читање са зенитизмом, јер и у Мицићевом концепту Барбарогенија насиље

⁴ Filippo Tomaso Marinetti, „Manifesto del futurismo”, *Le Figaro*, 1909, доступно: <https://archive.org/details/marinetti-manifesto-del-futurismo-1909> (приступљено: 26. 4. 2026).

и прекид нису само средства већ и услови за појаву новог субјекта. Тако футуризам сугерише како мит о новом почетку може да буде секуларизован и створен кроз технику, рат и културну револуцију, а не богове. Зенитизам, иако другачији у форми, дели исту структуру: почетак је могућ кроз прекид. Ипак, футуризам и зенитизам се разликују у смислу извора новог. Док један слави модерну технику и индустрију као носиоце обнове, други своју снагу види у „варварском” простору периферије. Мицић, у том погледу, одбацује европску културу као исцрпљену и тражи нову енергију у Балкану, који доживљава као простор који није заражен европским „умором”, што је константа његових текстова и чланака. Ова разлика је важна јер показује да зенитизам реплицира футуристички модел у коме је обнова кроз технику трансформисана у обнову кроз „примордијално” и „варварско”. Футуризам је, међутим, од користи за разумевање Мицићевог концепта, јер показује како авангарда може да створи мит о новом почетку без религијског оквира. Уместо божанских сила, нови свет се рађа из људске воље и технолошке моћи, а футуризам често слави технику и брзину као нову „богатствену” основу модерности. Зенитизам се више окреће „варварству” и периферији као извору нове енергије. У оба случаја, митска логика – рушење као предуслов новог поретка – остаје основна структура мишљења.

4. Барбарогеније Љубомира Мицића: митолошка фигура авангарде

У контексту европске авангарде између два светска рата, зенитизам Љубомира Мицића заузима специфично место преосмишљавања културе из перспективе периферије. Централни појам зенитистичког покрета, Барбарогеније, поред идеолошких и националних карактеристика поседује и сложеност симболичке фигуре са митским обележјима, што се може уочити у следећим реченицама Мицићевог *Манифеста зенитизма*:

Узлетите над ово злочиначко, братоубилачко Данас!
Изнесите астрално биће пред визијске очи Надживота!
Слушајте магију наших речи: Слушајте Себе!
На Шар планини – на Уралу – стоји
ГОЛИ ЧОВЕК БАРБАРО-ГЕНИЈ.⁵

⁵ Ljubomir Micić, Ivan Goll, Boško Tokin, *Manifest zenitizma*, Zagreb 1921, Љубомир Мицић, 3.

Дакле, биће о коме Мицић пева у манифесту појављује се као субјект који превазилази антрополошке оквири и задобија јасне митолошке контуре – „голи човек” који стоји изнад географије (изнад Шар планине, Урала) и тиме се етаблира као космичка вертикала. Та позиција већ наглашава могуће читање у кључу космогонијских митова, нарочито у поређењу са Мардуком: он након победе формира структуру универзума и одређује његове нивое, док се Барбарогеније позиционира „изнад Шар планине, изнад Урала, Хималаја”, чиме се симболички уздиже изнад хоризонталне, историјске стварности и заузима место космичког принципа. У оба случаја очито је реч о двама фигурама које превазилазе људску меру и делују у домену космогоније, па се тако Барбарогеније може тумачити као авангардна реинтерпретација митолошког творца, револуционарни херој који, попут Мардука, из хаоса производи нови космос, иако није окарактерисан као традиционално божанство.

Барбарогеније је превасходно конципиран као антитеза западној цивилизацији, коју Мицић доживљава као исцрпљену, рационализовану и декадентну. У његовим текстовима Запад се појављује као култура краја, док се Балкан и „варварско” јављају као простор новог почетка. Сматрајући да се Европа данас претворила у гробницу, Мицић овим ставом поред критичке дистанце поткрепљује уверење да је потребан нов почетак, који не може настати у оквиру европске традиције. Оваква дијалектика центра и периферије може се довести у везу са оним што Марија Тодорова описује као интернализовани балканизам, „процес у којем се негативне представе о Балкану преокрећу у извор аутентичности и снаге.”⁶

Ипак, Барбарогеније није једноставно фигура културног идентитета. Он функционише као принцип, носилац примордијалне енергије која треба да разори постојеће облике уметности и мишљења. У том смислу Мицићев концепт превазилази оквири политичке или националне реторике и улази у домен митског, и као такав укида „институцију уметности” како би и сам омогућио и поново основао нови облик животне праксе. Додатној сложености текстуалног интерпретирања доприноси релација Барбарогеније–Србица, чиме се вероватно наговештава да је сва стваралачка снага превредновања цивилизацијских норми у средишту Балкана – Србије, а што је изузетно национално које се јавља на један потпуно нов и реартикулисан начин. Будући да свет врви од промена и да су одређене парадигме у њему негативне, могуће је да се и сам појам националног первертовао у уметницима који га сада

⁶ Maria Todorova, *Imagining the Balkans*, Oxford University Press, Oxford 1997, 19–21.

реартикулишу на оригиналан начин. О томе заправо сведочи однос између Барбарогенија и Србице.

Слично космогонијским херојима архаичних митова, Барбарогеније своју легитимацију не црпи из традиције, већ из снаге деловања. Мицић пише: „Ми путујемо из хаоса да створимо Дело.”⁷ У том смислу, варварство и варварин оваплоћен у Барбарогенију не схватају се као недостатак већ као основа стварања која путујући из хаоса долази заправо из једног простора (Балкан) који је у доминантним дискурсима означен као заостао, али управо он се претвара у извор новог. Такође, о томе сведочи реченица Ивана Гола, која извор аутентичне снаге и једноставности види у поменутом:

Натраг к праизвору доживљаја ЈЕДНОСТАВНОСТИ,
РЕЧ к *барбарсџи*ву!

Ми опет морамо постати БАРБАРИ поезије.

Барбарство Монгола, Балканаца, Црнаца, Индијаца.

Ваше песме изнад Европе.

Најлепша лирика од вас долази.⁸

Као фигура прекида, онога који долази „споља” и својим насиљем, симболичким, језичким и културним, он отвара предео за нови поредак, делујући путем митске логике на коју се експлицитно позивају аутори манифеста, а чији је извршитељ Барбарогеније. Посматран у том светлу, Барбарогеније се може тумачити као секуларизована варијанта митског хероја, чија функција није стварање космоса у религијском смислу већ преобликовање културе у условима модерне кризе. Као и у *Енуми Елиш*, насиље се појављује као нужан услов почетка. Разлика је у томе што је у зенитизму реч о симболичком и културном а не о космичком насиљу, што указује на трансформацију митског обрасца унутар модерног, секуларног контекста. Овај приступ показује да је зенитизам, упркос својој антитрадиционалној парадигми, дубоко укоревљен у митској логици: нови свет се може замислити само преко радикалног раскида са старим.

5. Митски образац стварања: Мардук и Барбарогеније

Између младог бога Мардука и Барбарогенија могу се уочити структурне сличности које указују на трајност одређених митских образаца. У оба случаја у средишту је фигура која делује у тренут-

⁷ Ljubomir Micić, Ivan Goll, Boško Tokin, *Manifest zenitizma*, Љубомир Мицић, 7.

⁸ Исто, Иван Гол, 11.

ку кризе, преузима на себе задатак прекида и кроз тај чин стиче право на уређење новог поретка. У *Енуми Елиш* Мардук се истиче својом генијалношћу и борбеношћу и постаје врховно божанство тек након што победи Тијамат и од њеног тела створи космос. Његова власт није дата унапред, последица је чина, па тако „космогонија служи као узор сваком чину стварања, а онај ко понови космогонију стиче моћ и легитимитет.” Мардук је, дакле, поред тога што је јунак мита, и носилац принципа по коме се поредак мора изборити, а такав принцип јавља се и много векова касније у Мицићевом Барбарогенију, несхваћеном хероју, полубогу. Фигура Барбарогенија као оштрог противника културе указује на крај једног културног циклуса и потребу за новим почетком. А тај почетак, који се не односи само на друштвени поредак већ и на људски, мора да се одигра на Балкану, на челу са својим исконским оцем Барбарогенијем, у чија уста Мицић ставља следеће реченице у свом роману:

И верујте ми, Балкан мора да изнедри нови светски поредак. Не друштвени поредак... Ја, ја мислим људски поредак!⁹

Оно што повезује Мардука и Барбарогенија јесте позиција „спољашњег” субјекта. Мардук се јавља као млади бог који тек треба да докаже своју моћ, док Барбарогеније долази са периферије, из простора који је у доминантним дискурсима означен као заостао и варварски. Мицић ову позицију преокреће, а у оба случаја насиље – физичко или симболичко – има конститутивну функцију. Међутим, ова два модела разликују се у домену деловања. Мардук успоставља стабилан космички поредак и ствара живот (човека), док Барбарогеније делује у простору културе и уметности, без претензије на коначност. Зенитизам се стога може одредити као секуларна космогонија отвореног типа.

Статус полубога, несхваћеног хероја, Барбарогеније задобија још на самом рођењу, уколико узмемо у обзир следеће реченице о његовом настанку:

Али, нико од те шарене гомиле не примети да је у зору Вила Моргана родила Барбарогенија.¹⁰

А што се тиче моје мајке, пошто није могла да ме *йодари* свом супругу, *йодарила* ме је целом свету. А ја сам одлучио, да бих опрао увреде дивљака који себе називају цивилизованима, да прославим

⁹ Љубомир Мицић, *Барбарогеније децивилизатор*, прев. Радмила Јовановић, „Филип Вишњић”, Београд 1993, 50.

¹⁰ Исто, 21.

то славно варварско име, да од њега створим часно име, славно име децивилизованог друштва.¹¹

Барбарогенијев отац је Незнани јунак, а мајка Вила Моргана, која га је подарила свету. Статус оца и мајке је нејасан. О њиховом пореклу готово да не знамо ништа, јер када Мицић пише о Незна-ном јунаку и Вили Моргани, додељује Барбарогенију митолошки карактер. Тако Барбарогеније долази споља, као плод љубави две боголике фигуре, и има задатак да превреднује свет и створи нови, устројен по правилима децивилизованог друштва, које ће свој „зенит” постићи само ако „Европа постане варварска”.¹² С друге стране, богу Мардуку се такође на самом рођењу додељују епитети генијалности, који ће касније постати залеђина за промене.

Тад у светишту судбина, у храму удеса,
Роди се бог, мудрац над мудрима, од Богова умнији свих.¹³

Мардукова борба против Тијамат је космичког карактера и доводи до стабилног, хијерархијски уређеног света, а херојски подухват несхваћеног генија, Барбарогенија, може се сагледати као модерна, секуларизована варијанта управо митског јунака попут Мардука. Иако не ствара свет у религијском смислу, он настоји да изврши оно што би се могло назвати културном космогонијом, тј. покушајем да се у условима модерне кризе изнова осмисле темељи уметности и живота. Такође, желећи да створи нову епоху и новог човека оваплоћеног варварским духом, Мицић кроз Барбарогенија доводи у питање постојање већ утемељеног света Европе са свим његовим чиниоцима. Управо у томе лежи дубља веза између *Енуме Елиш* и зенитизма: у уверењу да почетак није могућ без прекидања старог, недовољно и непотпуно оствареног света и у жељи за стварањем. Нераздељеност света у којем се Мардук појављује, његова нејасноћа и неуређеност, довели су до борбе и моћи за превласт и нови почетак. Такође, Мардук има жељу да ствара нова бића која ће одменити богове.

Кад Мардук, ријеч богова чу,
У души одлучи да, умјетно учини дјело.
Уста отварајућ’ своја, Еа-и се обрати он:
Одлуку да њему каже, у срцу што заче је он:
„Ја крв повезат’ желим, скелет да створим.

¹¹ Исто, 32.

¹² Исто, 127.

¹³ *Енума Елиш*, 55.

Ја Луллу, хоћу да створим; нек' човјек буде му име;
Ја збиља Луллу-човјека, хоћу да створим,
Трпњу богова да преузме он, да би у миру живјели они..."¹⁴

Мотиви у оба модела су различити, али принцип је исти: Мардук ствара човека и живот, жртвујући недостојног Кингуа, а зенитисти новом свету нуде Барбарогенија који жели да жртвује истрошеног, цивилизованог човека и створи варварским духом оплемењено биће.

Бити барбар значи: почетак, могућност, стварање. [...] Ми смо Југославени барбари.¹⁵

Дакле, архетипски идентичан модел јавио се у зенитистичкој имажинацији, творећи полубога, хероја који треба да уништи деструктивну цивилизацију и створи нови свет. Није ли то онај нови човек, носилац спољашњег, херојског обележја који се јавио још у Вавилону у лику Мардука?

6. Зенитизам као секуларна космогонија

Посматран у ширем културноисторијском контексту, зенитизам се може тумачити као покушај артикулације новог почетка у условима дубоке кризе европске цивилизације. Тај почетак није замишљен као реформа постојећих облика, већ као радикални прекид са њима, што зенитизам приближава структури космогонијских наратива, иако у потпуно секуларизованом облику. Како сматра Мирча Елијаде, „космогонија у традиционалним културама не служи само објашњењу порекла света, већ и као модел за сваки значајан чин стварања у историјском времену.”¹⁶ У том смислу, зенитизам се може разумети као покушај да се, унутар авангарде, поново успостави тај модел: уметност и култура постављају се као простор у којем је могуће симболички поновити чин стварања света. Мицићев однос према европској цивилизацији указује на космогонијски начин мишљења. Европа се у зенитистичким текстовима не појављује као традиција коју треба наставити, већ као историјски облик који је достигао свој крај. Њена „старост” и „истрошеност” служе као аргумент за нужност прекида, што је чест мотив и у архаичним митовима, где стари поредак мора бити

¹⁴ Исто, 73.

¹⁵ Ljubomir Micić, Ivan Goll, Boško Tokin, *Manifest zenitizma*, Бошко Токин, 14.

¹⁶ Mircea Eliade, нав. дело, 21.

уништен како би нови могао да настане. У том контексту Балкан и варварско не означавају географску или етничку категорију, већ простор потенцијала, још неукроћене енергије. Фигура Барбарогенија унутар овог дискурса преузима улогу субјекта космогонијског чина. Он није законодавац у класичном смислу, нити творац стабилног поретка, већ иницијатор прекида. За разлику од Мардука, чији чин доводи до успостављања трајне космичке хијерархије, Барбарогеније делује у историјском времену које је обележено нестабилношћу и отвореношћу. У том смислу зенитизам се може одредити као секуларна космогонија без телоса, јер инсистира на нужности сталног преиспитивања и рушења и нуди модел који не може бити завршен модел у будућности. Мицић то експлицира у једном од својих текстова:

Да нема хаоса не би било стварања.

Да нема стварања не би било хаоса.

Ново увек изазива хаос.

Дух Зенитизма: Етика Хаоса.

Човек је у вечном хаосу.

Човек је хаос.

ЗЕНИТИЗАМ: ЕТИКА ЧОВЕКА.¹⁷

Оваква позиција у складу је са ширим авангардним настојањима да се укину институционализовани облици уметности и да се уметничка пракса приближи животу. Зенитизам, међутим, том процесу додаје митску димензију, која га издваја од многих других авангардних покрета. Иако је изразито антитрадиционалан, он парадоксално потврђује континуитет митског мишљења унутар модерне културе. Уместо богова и космичких сила, на сцену ступају културни и уметнички субјекти; уместо физичког насиља делује симболичко и језичко рушење. Ипак, основна структура остаје иста: стари свет мора бити дезавуисан како би се отворио простор за нови почетак. Тако се зенитизам може разумети као покушај да се у условима модерне дехијерархизације и секуларизације сачува идеја смисленог почетка. Барбарогеније, као његова централна фигура, представља симбол те тежње, као стални изазов постојећем поретку уместо готовог решења, као отелотворени Мардук XX века. Управо у тој напетости између разарања и стварања, између мита и модерности, лежи трајна теоријска релевантност зенитистичког пројекта који задржава архетипску структуру митског мишљења.

¹⁷ Ljubomir Micić, „Duh zenitizma”, *Zenit – internacionalna revija za umetnost i kulturu*, Zagreb, god. I, br. 7, septembar 1921, 5.

7. Закључак

Полазећи од претпоставке да мит није само архаични облик мишљења већ вечна структура која се у различитим контекстима реактуализује, овај рад је показао како се митски образац стварања путем деструкције може препознати и у модерним авангардним пројектима. *Енума Елиш*, футуризам и концепт зенитистичког Барбарогенија, иако одговарају различитим културним световима, деле основну замисао: нови поредак настаје из хаоса и прекида са претходним стањем, а насиље јемчи стварање. У *Енуми Елиш* тај модел има космичку димензију, док у зенитизму добија културну, симболичку форму. Барбарогеније се може читати као модерна варијанта митског хероја, чија је улога да разори постојеће облике како би се отворио простор за нови почетак. На тај начин зенитизам се разуме као секуларна космогонија отвореног типа, која, иако не нуди коначан поредак, инсистира на могућности сталног преиспитивања и стварања, јер хаос изнедрева стварање. Кроз компаративну анализу вавилонске *Енуме Елиш* и концепта Барбарогенија код Љубомира Мицића указано је на структурне сличности које превазилазе временске, религијске и културне разлике. Анализа епа показала је да се у основи овог космогонијског мита налази мисао стварања путем насиља. Убиство Тијамат и настанак космоса из њеног тела представљају архетипски модел по којем је деструкција услов креације, а легитимитет власти произлази из способности да се тај чин изведе. Таква врста структуре потврдила је Елијадеову тезу о космогонији као парадигматском моделу сваког значајног чина стварања. С друге стране, анализа зенитистичке фигуре Барбарогенија показала је да Мицићев пројекат, иако настаје у потпуно секуларизованом и авангардном контексту, репродукује сличан образац мишљења. Барбарогеније се појављује као носилац примордијалне енергије која треба да разори утемељене облике културе и уметности. Његова улога је да омогући нови почетак, што га приближава космогонијском, митском хероју. Компаративна анализа показала је да се Мардук и Барбарогеније могу разумети као различите манифестације истог структурног принципа: субјекта који, делујући у тренутку кризе, кроз чин насиља или радикалног прекида стиче право на нови поредак. Кључна разлика између ова два модела лежи у домену њиховог поступања. Док Мардук успоставља стабилан свет и живот (човека), Барбарогеније делује у простору културе, без претензије на коначност и затвореност. Зенитизам се у том светлу може разумети као покушај да се, у условима кризе модерне, очува могућност смисленог стварања, чак и по цену раскида са постојећим облицима културе. Допринос овог рада огледа се, такође, у читању Барбарогенија као модела који

превазилази оквире идеолошке или националне интерпретације и задобија статус модерног митског субјекта. Такво читање отвара простор за даља истраживања односа између мита, насиља и стварања у култури XX века. У коначници, на питање да ли је митски модел мишљења превазиђен или свака цивилизација циклично настаје и нестаје путем насиља које су парадигматски описали још древни Акађани, не може се одговорити већ одговарати.

NATALIJA BLAGOJEVIĆ

FROM COSMOGONY TO THE AVANT-GARDE: ENUMA ELISH AS THE ARCHETYPAL MODEL OF BARBAROGENIUS

SUMMARY: Starting from the premise that myth is not merely an archaic form of thought but a persistent structure that is reactivated across different historical contexts, this paper examines the relationship between ancient cosmogonic patterns and modern avant-garde projects. The analysis focuses on a comparative reading of the Babylonian epic *Enuma Elish* and the concept of the Barbarogenius in the Zenithist movement of Ljubomir Micić. The central hypothesis is that the Barbarogenius can be interpreted as a secularized version of the mythological hero, with both models relying on the same structural logic: the creation of a new order is conditioned by a radical rupture with the previous state, while violence emerges as a constitutive act of creation. The analysis demonstrates that the cosmogonic myth in *Enuma Elish* establishes a paradigm of creation through destruction, which, in the modern context, is transformed into symbolic and cultural forms within the avant-garde. In this sense, Zenithism is interpreted as a form of secular cosmogony, in which the Barbarogenius assumes the role of a mythic subject who initiates rupture and enables a new beginning. The paper thus points to the continuity of mythic thinking within modern culture and opens up the possibility for further research into the relationship between myth, violence, and creation in twentieth-century literature and art.

KEYWORDS: myth, cosmogony, *Enuma Elish*, Barbarogenius, Zenithism, avant-garde, violence, creation

Мр Наталија М. Благојевић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Докторске студије
natablagojevic24@gmail.com
ORCID: 0009-0002-5162-5185

ДРАГАН ХАМОВИЋ

СЕОБЕ ЦРЊАНСКОГ И
КОСОВСКО ОПРЕДЕЉЕЊЕ

Милош Црњански се враћа из Великог рата у шињелу војске у којој беше „по туђој вољи и за туђ рачун”, као што су то чинили, у прошлости, његови преци. Пишући о завичају Лазе Костића напомиње да су вековима „Срби на Ушћу Тисе, као војници на шајкама, служили аустријском ћесару, поносито се држећи својих привилегија, своје цркве, својих традиција, донетих из старе постојбине, из Србије Немањића и Деспота”.¹ Очито да је таква дуготрајна позиција изазивала у свести српских граничара дубоку, често драматичну подвојеност: служити иноверног цара и бранити своје кржаве повластице, као и успомену на свете владаре и изгубљену државу и отаџбину.

Исту подвојеност осећа и Црњански, испрва војник на галицијском фронту. У победној и изгинулој Србији, одмах после рата, објављује циклус „Видовданске песме”, дисонантне у односу на владајућу поратну реторику. Али коме се обраћа млади песник, пречанин, који није био на Солунском него на другим фронтовима, у туђој, светлоплавој униформи? Он стаје на страну широких слојева свога народа, носилаца и жртава победа које присвајају, са више или мање разлога, војсковође и властодршци: „Гладан и крвав је народ мој.” Слави мученика Принципа и наше хајдучке претке – а не властелу, стару и нову.

Црњански се поистовећује са војничким, најамничким нараштајима пречанских Срба и у „Мојој песми”² – на коју тумачи

¹ Милош Црњански, *Есеји и чланци I*, Дела, Задужбина Милоша Црњанског – L'Age d'Homme, Београд – Lausanne 1999, 265.

² Вид. нпр. *Милош Црњански, поезија и коментари*, зборник радова, Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет – Матица српска, Београд – Нови Сад 2014, 100–104.

нису одвише обраћали пажњу. Душа је моја, вели песнички глас, пијан сељак у завичају, груб и елементаран, земљан, али та је душа свет прошла „у крвавом плашту сержана, као убица”. У доњем слоју повесног наслеђа што га признаје и присваја Црњански јесте исти онај свет који описује у довршеном делу недовршеног романескног низа, у делима *Сеобе* (1929) и двотомној *Друјој књижи Сеоба* (1963), заснованим на *Мемоарима* Симеона Пишчевића. Српске читаоце помен презимена *Исаковичи* свакако асоцира на тај витешки заветни сој одсељен у Русију, бранећи се од развојачења и католичења у Хабзбуршкој царевини, хотећи да остану то што јесу, и православни и коњаници, најбољи војници. Одоше тамо у жељи да се тријумфално врате, на челу руске војске, у Србију. Русија, звезда на истоку, царевина као и све друге, не мари за идеализме несрећних малих народа. Свршетак *Друје књије Сеоба* сведочи да је време, у свом ходу, помело готово све српске трагове у Новорусији, где су дуго одолевали остајући Срби, да их, напokon, претопи огромно море росијанско.

Без обзира колико Милош Црњански, са свога модерног искуства, приземљује заветни идеализам својих предака, он тај завет разуме и поштује, и сам памтећи алеје аустријских вешала. Бележи да је његово родољубље каткад имало „облик једног наслеђеног породичног лудила”. То лудило, у метежу Великог рата, престаје и прелази у гађење – како пише у коментару уз песму симболичног наслова „Вечни слуга”. Једна од најснажнијих слика српског нововековног удеса дата је у *Друјој књижи Сеоба*, у сцени када Павле Исакович допада у час речитог бунила, које више но довољно говори о димензијама повесних траума и о „наслеђеном породичном лудилу”, у ванредном књижевном извођењу нашег писца:

Можеш ли да ми кажеш главе дечице наше, поклане, које нико у твом хришћанству није оплакао, а којима би могао на начиниш пут, да се бели, од Вијене до Стамбола? Костима нашим да калдрмишеш друм у Венецију. Да се забели кад год сумрак пада. Пут да назидаш костима нашим, по плану грофа Мерци! [...] Не кажем ја да нема несреће и другде по свету. Али другима је дато да одахну, да забораве. Нама није дато, ни то. Толика је пустош била у Сервији, причају, да си могао чути змију, чуваркућу, како пузи по згаришту, као једино што је живо остало (467).³

³ Наводи из *Сеоба* и *Друје књије Сеоба* дати су према издању: Милош Црњански, *Сеобе*, романи, јубиларно издање, прир. Душан Иванић, Задужбина Милоша Црњанског – СКЗ – Матица српска – Свјетлост, Београд – Нови Сад – Сарајево 1990.

Повлашћени јунаци у романескном низу *Сеобе*, чији је потписник аутор бунтовних „Видовданских песама”, јесу безусловни носиоци *Видовданској завети*. Нису, разуме се, сви Срби граничари на таквој висини, али такви су приказани у јарком контрасту према витешкој узвишености мајора Вука Исаковича или капетана Павла Исаковича Влковича. А њихово витештво је упоредиво са донкихотизмом, у рђавој бесконачности борбе непрестане свога народа. Пођимо редом, кроз сцене романа чији наслов „носи име наше судбине” (Сретен Марић).

Славонско-подунавски пук којим командује вечити мајор Вук Исакович, војска која углавном не зна куд иде, ратује за Марију Терезију, у тзв. Рату за аустријско наслеђе и прима најжешћу борбу за град Мајнц. Командујући Карло Лотариншки похваљује српске војнике и даје мајору Исаковичу да свакога награди по једним сребрњак. Одавно у себи пољуљани Вук Исакович, свестан повлашћеног статуса своје војске и себе самога, сребрњаке дели, како наводи Црњански, „уз прикладан говор о Великомученику Цару Лазару” (97). Свест о Лазаревом подвигу издиже и те његове потомке, тужне најамнике, у властитим очима. Са оваквом потпором у души може се издржати и оно тешко издржљиво у њиховом положају. Затим, зимске месеце Исаковичевог пука у туђини Црњански описује у тегобама и распуштености доконе војске: „Опијаху се, поскакујући од хладноће, окупљени око ватре, лелечући уз гусле о цару Лазару.” И тада, изван борбене кампање, гусле и Косово су неизбежни. Ознака „лелекања” призива одређење Црњанског да гусларска песма почиње „дугим, отегнутим јауком”,⁴ изречено у репортажи са гусларског такмичења у Сарајеву, на Алипашином мосту. И ову сцену окупљања војника уз ватру и гусле можемо упоредити са доцнијом, Андрићевом, још развијенијом сценом кулучара који увече, уморни и удивљени, прате гусларску песму као своју „лепшу и светлију судбину”.

У *Другој књизи Сеоба* барон Енгелсхофен, командант тврђаве темишварске, даје поглед са стране, очима друге културе, о Расцијанима под његовом командом, који су га прозвали „сербском мајком”: „Са Турцима се – тврдио је Енгелсхофен – носе, око неког Косова (Енгелсхофен је писао: Cassova) већ неких триста шесет година. Срби не заборављају! То је јако непослушна и дивља врста народа” (210). Али и поред неразумевања за упорно памћење српског заветног места, Енгелсхофен цени Расцијане и сматра штетом што се царевина одриче таквих ратника. Од њих се, према бароновом суду, тешко могу направити добри кметови, земљо-

⁴ М. Црњански, *Есеји и чланци I*, 68.

радници. За Србе саморазумљив смисао Косова и Цара Лазара за друге је неразумљив, чак и када је реч о руском дипломати у царској Вијени. Секретар посланства Волков прекида Павла Исаковича када овај, на питање зашто жели у Русију, одговор почне – од Косова: „То је интјересно, каже, али то су већ чули! Господин Николај Черњев, премијер-секретар, не може више ока да, због њих, склопи. Почео је да сања Мурата и цара Лазара, на Косову” (341). Овакав одговор неко би површан или злонамеран огласио за митоманију, али не и неко ко зна почетне реченице Андрићевог есеја „Његош као трагични јунак косовске мисли”. Павле Исакович, као и толики други сународници, осећа Косово као „стварност”, као своју „личну трагедију”. Отуда и Павле, пред званичником православне царевине, помиње Косово и Лазара као нешто што га се најличније тиче.

Исаковичев пријем у царско посланство изазива „сватовско расположење” код српских официра који жељно очекују пут у Русију: „После одласка сербске мајке, грофа Бестушева, из Беча, први пријем код новог, росијског, посла препричавао се, у Енгелбирти, као први зрачак наде, после Косова. Зрак Сунца кроз решетке затвора” (354). Косово је, како видимо, тачка почетка српске несреће, после које среће нема, све до – замислите – Павлове аудијенције код руског посланика, коју српски граничари доживљавају као прекретан догађај.

Пре него што ће се докопати Вијене и руског посланства, као бегунац из ареста, Павле Исакович среће ликове који се, у својој приземљености и лакоумности, или пак трговачкој памети чуде „чему та јадиковка о оном што је давно прошло”. Такав је трговац будимски Трандафил, који све уме, може и хоће, али све то и кошта: „Све му је то смешно. Треба живети. Треба децу изродити. Треба живети весело” (242).

Судар витешке и трговачке слике света посебно се наглашава у *Друјој књизи Сеоба*, у подлагању мотивације за Исаковичев одлазак у непојмљиво далеку и велику Русију: „Приликом припрема да се у Русију одсели, фамилија Исакович је налазила утехе само међу официрима подунавске милиције, а наилазила на потпуно неразумевање, и подсмех, у својој околини. Нису то одобравали, ни Муцули, ни Маленице, ни Апостоли, ни Бранковичи, ни Трандафили, ни Кречаревичи, а ни митрополит” (258). Павле у Беч путује са доброно развраћеном породицом мајора Божића, чији је таст богати воскар, човек славе недостојне, невојничке: „Да се неко прочује у национу, јер се рвао од Косова, јер је огрезао у крви, у ратовима, јер је рањен у борби око турских барјака, на коњу, Исаковичу се то чинило природно. Али да неко постане виђен, славан,

поштован, зато, што је, целог свог живота, продавао свеће, украшене ликом, цара Лазара, од воска, том се официру, то, чинило не само лудо, него и срамота” (258). Трговати ликом Лазаревим, као украсом за свеће, за Исаковича значи непојмљиву ствар. Чује се и глас мајора Божича, који се противи одласку у Русију, да је и у Вијени настало царство српских комерсаната, да трговци владају.

Чак и Павлов братенац Ђурђе, рационалнији и заземљенији, чврсто држи до војничке етике наспрам трговачке: „Све што није ратовало, међутим – занатлије, комерсанте, бирове, па и сенаторе у Неоплатенси – дубоко су, ћутке, презирали. На Косову – имао је обичај Ђурђе да каже – трговци, нису били. Торбоноша није било у Лазаревој војсци” (733). Другим речима, високи еталон и за њих, царске најамнике, остала је Лазарева војска и Видовдански завет.

Приликом велике сеобе под Патријархом Чарнојевићем Срби преносе мошти Светог Великомученика Лазара, као највећу светињу коју чувају у туђем царству. Руку Цара Лазара заветни ратници хоће и да понесу у Русију да је споје са руком Цара Петра Великог, пре него што ће с Русима јуришати и ослободити мајку Србију. Црњански описује како се, током транспорта предвођеног капетаном Николом Штербом, „распростио глас да у Русију носе руку цара Лазара, који је, за све нас, дао главу, на Косову, па су србски комерсанти у Будиму решили да Штербу финансирају” (574). На тај глас, неистинит, капетана испод Пеште царски госте и дарују, докле га у северној Хунгарији, где су остала ретка српска насеља, дочекују плачући, сведочећи снагу Лазаревог култа чак и на крајњим ободима његовог народа. Неспоразум отклања капетан: „У његовом транспорту, каже, људи су упртили и носе са собом, пред собом, некакне икони и рипиде, па је ваљда, отуда, тај глас, да носе руку Лазареву у Русију. Није он крив што се човек, у несрећи, хвата, као дављеник, за фаму, као за сламку” (575). Спомен косовског великомученика народу огрезлом у несреће остаје као сламка спаса, али сламка која, у крајњем исходу – израста у стуб опстанка.

Отуђен поглед на српске повесне тежње захвата и оне Србе који су се добро снашли у руској царској номенклатури. Некада Србин из Вишњице, сада Вишњевски, говори о понашању својих пристиглих сународника са хладне дистанце:

Исаковичеви сународници – говорио је Вишњевски – кад стигну у Русију, неће да говоре руски, него србски заповедају и србски тугују. Неће да се жене росијским дјевицама, него вуку за собом своје жене и насељавају се, кад у Кијев стигну, сви, у исту улицу.

А после траже да их Руси населе, у исту провинцију. Држе се једно другога, као пијан плота. А што је најгоре, дојадили су већ Костјурину, изјавама, да Руси треба да свете Косово. Пут русијски, међутим, не води у Сервију – да извини Исакович – него у Константинопољ, на Босфор (525).

Павла Исаковича саблажњује помисао да „кад буду пошли, да свете Косово, у русијској армији, на челу њиховом јахаће неки Вишњевски, кукавица, лажов и блудник” (711). Светињу може осветити само светитељ, као Лазар. Млади обесни руски официри смеју се Исаковичима који не знају ниједан родослов европских принчева, него само причају о „фамилији неког кнеза Лазара” (648). За Павла Исаковича „губитак коњице, њихових застава, цркава, укрепљених места, били су као поновно усековање цара Лазара. Силазак са коња, у пехоту. Пропаст!” (733).

Црњански описује Исаковиче и њихове сународнике доспеле у царевину Екатарине Петровне као припросте и неуке људе, залутале у свој век из неког старијег века, који се тискају „ко ће бити први, да царици понуди, руку цара Лазара, коју су у Фрушку гору били пренели, и у Росију да пренесу, желели” (763). Врхунска тачка ове разгранате повести пуне неиспуњених очекивања њених главних актера јесте сцена аудијенције код лажне царице. Отада све надежде Павла Исаковича потапају у бездан.

Уверен да се обраћа кћери Петра Великог, Павле опет не говори о себи него о своме лутајућем и несмиреном народу који је „замислио да ће спас наћи у вароши Петра Великог, као што то дављеници, ваљда, замишљају, кад се на пучини, после бродолома даве, а виде, у даљини, обалу” (771). Ни овде не може без помињања највише светиње: „Шездесет година већ, они се селе и плачу, носе са собом руку Лазареву, па им је последња нада да је соједине са руком њеног оца, који их је у Росију позвао” (771). Лажна царица га пита да ли је он књаз, на шта Павле одговара одрично, али као доказ племенитог порекла помиње да је Исаковиче мати „уверавала да су и они били на Косову. Имали су о томе доказа, у читуљи, у коју су мртве своје записали!” (772). Косово је, у свести тих неуких коњаника, место где се учесници боја, са својим кнезом, посвећују и уздижу.

Придошлице у Нову Србију верују да не само руку Лазареву него и Лазареву земљу могу иселити. Кијевске цркве их подсећају на фрушкогорске храмове и на руку Лазареву која тамо борави. Фанатично теже да сачувају и одрже све своје, чак и оно што су изгубили и напустили. Лазар је средишњи лик који их одржава на окупу, а Косово заветно место. Иронија историјског тока их полако

али неумитно онемогућава у томе напору. Остаје у књижевном пројекту Црњанског неостварен мотив који би речену иронију надишао. У замишљеној завршној књизи *Сеоба*, сведочи остарели Црњански, гроф Рајевски дошао би као добровољац у Србију у Српско-турском рату 1876. године.⁵ Враћа се у заветни простор да у далекој постојбини погине у боју на Ћунису, вођен дубоким призивом којим су вођени и негдашњи Исаковичи.

⁵ Своја сазнања о пореклу пуковника Рајевског писац износи у разговору за сарајевски *Огјек* (15. март 1963): „Те књиге су требало да обухвате, према мојој првобитној замисли, роман целог мог национа кроз призму једне романтичне фамилије Исакович, која је постојала. Та фамилија се, из Србије, у XVIII веку преселила у Срем, затим се одселила у Русију у насеље Рајевка, близу Миргорода. У мојим романима читалац је имао, према мојој замисли, да прати догађаје у тој фамилији, све до њеног повратка. Као њен повратак био је замишљен долазак, са руским добровољцима у Србију, пуковника Рајевског, који је пореклом Србин, из насеља Исаковича. Он је, у очајној ситуацији после битке на Шуматовцу у рату Србије 1876. године, ишао са штапићем у руци, јер је тражио смрт хотимице, према непријатељу све док није пао. То је требало да буде финале романа”, нав. према: Милош Црњански, *Есеји и чланци II*, Дела, Задужбина Милоша Црњанског – L’Age d’Homme, Београд – Lausanne 1999, 472–473.

ДЕЈАН РИСТИЋ

ХЛЕБ КОСОВА И ВИНО МЕТОХИЈЕ ЕВХАРИСТИЈСКИ ПРИНОС КРОТКИХ

Ваше блаженство, архиепископе и митрополите рашко-призренски, свештени оци, преподобни монаси и монахиње, представници началстава и власти Републике Србије, часни оче Вуксане, драги Хочани, Косовци, Метохијци, браћо и сестре из свих српских земаља и крајева, драги професори и богослови из царског Призрена,

Сабрасмо се на данашњи дан, Михољдан, овде у Великој Хочи, онако како су и Свети преци наши чинили вековима пре нас, да наставимо нит, да долијемо уља у кандило вере, да прославимо угодника Божјег Киријака Отшелника, да саборујемо и радујемо се једни другима и Богу живом међу нама.

Ко је као Бог наш, који нам даде овакву земљу у наслеђе, и ко је као преци наши, који су Богу угодили па их је обасуо толиким даровима.

Свети преци наши примили су ову земљу као дар из руке Божје, као некада прародитељи Едемски врт.

„Бог је створио ову земљу”, каже косовски песник, „да одмара око у доколици. Ће да погледаш, милина. Све као руком кићено. Од љепоте човеку дође да заплаче. Оно жито, ливаде, а око није да угледа шуме.”

Има много крајева широм планете познатих по природним лепотама и плодности, међутим, оно што Косово и Метохију чини посебним јесте зрачење необичном духовном лепотом. О том зрачењу и сили лепоте сведоче не само људи који овде живе него још више странци, као што је, на пример персијски поклоник и његов запис у Љевишкој припрати: „Зеница ока мога гнездо је лепоте

твоје.” У наше време о светости и духовној лепоти Косова и Метохије сведочи један Крићанин, дивни исихаста Светогорац и богослов васељенских размера, отац Василије ивиронски Гондикакис, који је недавно прешао у небеску отаџбину. Он је овим речима описао своје утиске после посете Косову и Метохији: „Походило сам, поклонио се и задивлио се светости и духовној лепоти свештених споменика вере, који се налазе у Епархији рашко-призренској. Снажан утисак оставља духовни ниво оних који су живели на овим страдалним просторима и створили ризнице духовне и литургијске културе. Можда се управо из тог разлога нечастиви узнемирава и махнито жели све да уништи.”

Хармонија лепоте природе и лепоте духовне ствара атмосферу која има моћ не само да гане и потресе него да исцели и поврати здравље, да човек може да настави да живи, да из дубина бића уздахне и са дивљењем и благодарношћу каже: Слава Богу за све!

Косовскометохијске Светиње живи су кладенци благодати и исцељења. Многи људи из света и из централне Србије долазе да виде Високе Дечане, Бањску, Љевишку, Грачаницу, Девич, Зочиште, као споменике културе, да се диве фрескама, архитектури, уметности, природи, па када се пред њима отвори унутрашња страна и реалност о којој ти споменици сведоче, када их се дотакне благодат и осете дах нествореног који све оживљава и отвара несагледне хоризонте, занеме од лепоте и добију нову снагу.

Многи су после таквог доживљаја мењали своје животе и погужавали се у тајну вере и духовног живота. Неки су остављали свет и све што је у свету и посвећивали себе свецело Богу. Таквих сведока благодати има и међу нама данас овде. Таквих има широм Косова и Метохије и широм Васељене.

Како се природна и духовна лепота преплићу и компонују на Косову и Метохији у једну јединствену реалност видимо још и у односу према употреби плодова које ова света земља рађа и благодарности према Творцу и дародавцу сваког добра.

Косовска земља црница богато као ретко која рађа пшеницу, док земља црвеница метохијска рађа грожђе пуног укуса, сласти и мириса.

Од пшенице у *зноју лица своја* месимо хлеб, који даје снагу телу, а од грожђа, уз много труда, правимо вино, које весели срце човека. Какав дар народу овог поднебља!

Косово – дом хлеба, Метохија – дом вина.

Овде нико не би требало да буде гладан и нико невесео!

Међутим, у дубинама људског бића постоји глад и жеђ, која се не може утолити пролазном храном и пићем. Човек у души осећа да све лепоте овога света и сва творевина немају моћ да га насите

и задовоље. Човек је икона неограниченог Бога, и зато има апетите и афинитете према неограниченом.

Знајући и доживљавајући ову истину, наши свети преци и оци старали су се о својој земаљској отаџбини као прави домаћини. Нису је запустили, него су обрађивали њиве, сејали пшеницу, садили воћњаке, винограде, гајили стоку, пчеле, и све су то оставили потомцима, међутим, најважније је то што су они знали и умели да заблагодаре Творцу и узврате на дар, подижући свете олtare и храмове широм Косова и Метохије, *да се у њима ђоје Литургија оној светиа као и овоја*, да се приноси бескрвна жртва благодарности живоме Богу, и да духовну глад и жеђ толе богослужењем и Светим Причешћем.

Хлеб и вино које се у Светој Литургији рукама свештенослужитеља приносе Творцу као уздарје за дарове, сећајући се свега што се нас ради збило у Икономији спасења Сина Божјег, постају повод за још веће даривање Оца Небеског. Он Духом Светим чини обичан хлеб и вино *хлебом небеским и чаџом живоја* и дарује их нама, као Сина свог Јединородног, опет руком свештеника, да се причешћујемо и да имамо живот у себи. Ово је суштина коју су сачували и предали нама Свети Оци наши, као златне полуге у ризници живота. Без Царства Небеског, као врховне вредности и оријентира, човек почиње да тумара и као појединац и као заједница, и уместо хармоније добијамо хаос.

Ако немамо врховни оријентир, онда ће његово место неминуовно заузети неки сурогат. У модерном друштву то је најчешће продуктивност, комфор, уживање. Последица је да човек живи у великој збрци, јер оно што је средство проглашава за циљ, а оно што је циљ заборавља. Без оријентира и благодати Божје човек се губи у мноштву жеља и потреба, и почиње да куша горке плодове отуђења.

Корење бића српског народа испреплетано је са моштима Светаца и Мученика у плодној косовскометохијској земљи нато-пљеној крвљу, знојем и сузама.

Крвљу – од ранохришћанских мученика Флора и Лавра, Лазара косовског и војсковођа и војника Видовдана, Стефана и Харитона и Новомученика српских до данашњег дана.

Знојем – градитеља, задужбинара, обновитеља, домаћина, очева и мајки.

Сузама – молитвеника, страдалника и прогнанника са својих огњишта на правди Бога.

Ова земља је многострадална. Овај народ је страдао и још увек страда. Али, како песник рече: Дубље дно души но страдању.

У распећу и страдању било је и има људи који су, попут Никодима Христу, помагали у подизању крста. Да поменемо митропо-

лита Амфилохија и владика Атанасија, који су цео свој живот, од младости своје, изгарали за Косово и Метохију, а њихов ученик и настављач дела је и данашњи архиепископ и митрополит Теодосије.

У знак благодарности према митрополиту Амфилохију установљен је *Ђегов сабор* у Осојану, а ако би владика Атанасије имао свој сабор, најсмисленије би било да он буде овде у освештаној Метохији, у Великој Хочи и Ораховцу, јер по сведочењу народа овога краја – да није било владике Атанасија Велика Хоча била би прах и пепео.

Да опстанемо и останемо верни косовском завету и постојани у чувању предања наших светих отаца, на сопствено спасење и просвећење наших суседа, са којима може мирно и достојанствено да се живи, ако будемо људи, и ми и они. Да се окупљамо око светиња у Духу правом. Да једним устима и једним срцем певамо Свете Литургије и приносимо хлеб Косова и вино Метохије, као Евхаристијски принос кротких, који ће наследити земљу и Царство будућег века.

Живи били на много благословених година!

Васкрснуће распето Косово и Метохија!

Велика Хоча, Михаљдан л. Г. 2025.

250-ГОДИШЊИЦА ОД РОЂЕЊА ЕУСТАХИЈЕ АРСИЋ

ЈЕЛЕНА МАРИЋЕВИЋ БАЛАЋ

ПОЛЕЗАН ПОРТРЕТ СЛИКАН НА ЧАЈНИКУ: АСПЕКТИ БАРОКА У ДЕЛУ ЕУСТАХИЈЕ АРСИЋ (1776–1843)¹

САЖЕТАК: У раду су анализирани *Полезна размишљања* (1816) и *Морална поученија* (1829) Еустахије Арсић у светлу карактеристичних барокних мотива и тема, као што су „вода у покрету”, роса, пара и снег. Имагинацију српске списатељице одређују ингену и кончето. Њено дело има потенцијал да се протумачи у светлу екопоетике, с обзиром на преплет не само поезије и прозе већ и уметности са науком.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Еустахија Арсић, *Полезна размишљања*, *Морална поученија*, барок, метафизичка поезија, духовност, космизам

Владимир Миланков је врло свеобухватно писао о Еустахији Арсић (1776–1843), посветивши јој монографију *Еусџахија њл. Арсић и њено доба* (2001), тј. *Евсџахија Арсић – љрва сџисаџељџица новије срџске књџжесвносџи* (2014). Колико је било могућно, сабрани су бројни подаци о њеном животном путу, члановима породице и савременицима, те контекстуализовани са идејама и историјским духом епохе у којој је живела. Као прилог културној историји Миланковљева књџга чини се драгоценом синтезом. Читаоци могу сазнати разноврсне чињенице о првој српској списа-

¹ Рад је проистекао из теза припремљених за одржавање предавања о Еустахији Арсић у Жупанијском савету у Араду, а у организацији Савеза Срба у Румунији 14. 3. 2026. године.

тељици после Јефимије, од општих података о томе да су родитељи Еустахије Арсић Стаке били Гаврило и Марта Цинцић, а да се удавала три пута – за Јована Лацковића у Копривници, Тому Радовановића у Горњем Карловцу и Саву Арсића у Араду, до интересантних података попут факта да је њен портрет био насликан на чајнику порцеланског сервиса са ликовима чланова породице њеног другог супруга.² Романескна судбина прве жене сараднице *Лейојиса Матице српске* (тј. *Сербске лџиојиси*) и прве жене која је постала чланица Матице српске потврдила се у више аспеката. Не само да је објавила *Морална њоученија* у 19. књизи *Лейојиса* за 1829. годину и дала прилоге од 50 форинти у сребру за Матицу српску 1838. године, као и тестаментом гарантован прилог од 500 форинти,³ већ је у Араду окупљала младе девојке у круг *Љубићелица муза*,⁴ претплаћивала се на бројне књиге и била унеколико мецена. Јоаким Вујић јој је посветио *Живојоојисаније* (1833), будући да га је потпомогла износом од 450 форинти.⁵ Име Еустахија било је веома ретко чак и за доба 18. столећа, али је изведено од мушког имена Евстатије, које значи *непоколебљиви*.⁶ Чини се да је ова особина присутна у значењу њеног имена одредила њен животни пут, снагу за борбу и истрајност на пољу културног, књижевног, уметничког, научног и просветитељског прегалаштва.

Њен опус није одвише велики, али је дакако драгоцен и није без литерарне вредности. Стаје у три референце: *Совјетј мџерниј* (Будим 1814), *Полезна размишленија о чейирах јодишних временах* (Будим 1816) и *Морална њоученија (Сербске лџиојиси 1829)*. Стеван Бугарски у предговору за савремено издање *Полезних размишљања* њену поетику описује интертекстуалним релацијама са *Новим заветом*, делима Доситеја Обрадовића, Павла Кенгелца, Атанасија Стојковића, али и страних аутора који су писали на енглеском, француском и немачком језику.⁷ Дискретно је поставио

² Владимир Миланков, *Евстџахија њл. Арсић и њено доба*, Аурора, Нови Сад 2001, 30.

³ Исто, 19. Еустахија Арсић постала је чланица Матице српске исте године када и Јеремија Гагић. Уп. Исто, 238.

⁴ Исто, 39.

⁵ Исто, 226. О Еустахији Арсић и Јоакиму Вујићу писала је Исидора Поповић у раду „Еустахија Арсић и Јоаким Вујић”, *Арад кроз време 15: зборник радова*, прир. Стеван Бугарски и Љубомир Степанов, Савез Срба у Румунији, Темишвар 2014, 45–62. У *Ојисанију живојоа* Саве Текелије, с друге стране, Еустахија Арсић помиње се као *Цинцићка* у врло негативном контексту, будући да су се судски спорили око куће коју је била купила Арсићкина мајка.

⁶ Исто, 36.

⁷ Стеван Бугарски, „Приступ”, у: Еустахија Арсић, *Полезна размишљања*, превео, приредио и допунске текстове написао Стеван Бугарски, Савез Срба у Румунији, Темишвар 2013, 14.

питање њене оригиналности, али је констатовао њену изузетну и „запањујућу” „обавештеност у питањима етике, философије, економије, митологије, па је све то још и зачинила дражесним изливи-ма сентименталности, женствености, заступањем женских права и истицањем улоге жене у породици и друштву”.⁸

Теодора Петровић била је знатно строжи критичар Арсићки-ног дела, подробно се бавећи утицајима, што је важан допринос у светлу компаратистике, међутим, на концу наводи да „третира толики број научних питања да их је немогуће све поменути. Мно-го пута се ни сама није могла снаћи у материји коју је обрађивала, признаје своју немоћ и каже: ’Но даље не дерзајет моја филозофија.’ Пошто њена схватања и тумачења нису значајна за данашњу науку, непотребно је у појединостима их тумачити и рашчлањивати”.⁹ Међутим, чини се да управо научни сегменти прозе Еустахије Арсић са становишта данашње науке о књижевности могу да се унеколико протумаче у светлу екопоетике, као интегрални део уметничког текста.

Примећено је, наиме, „преливање стандардног есејистичког дискурса у лирско-прозни или ритмичко-прозни”¹⁰ као поетички поступак Еустахије Арсић, што говори о поетолошкој комплексно-сти њеног дела.¹¹ У тај домен спадало би и „преливање” литерар-них, прозних и песничких пасажа са научним сегментима, који су интегрални део њене замисли, сасвим легитиман и подстицајан са становишта екопоетике каквом је виде Јулија Фједорчук и Хе-рардо Белтран у тројезичној монографији на пољском, шпанском и енглеском језику *Екопоетика. Еколошка одбрана поезије* (2020). На трагу промишљања о последицама „треће научно-технолошке револуције”, они пишу о покушајима ревидирања и стварања нове „треће културе”, као епохе у којој треба да живимо. Она, наиме, мора да буде интегришућа, будући да је велики проблем то што постојећа „трећа” ера која „ставља науку изнад уметности, а инстру-ментализовани разум изнад маште”.¹² Такав поредак требало би

⁸ Исто, 15.

⁹ Теодора Петровић, „Еустахија Арсић, прва српска списатељица”, у: *Од барока до класицизма*, прир. Милорад Павић, Нолит 1966, 511.

¹⁰ Сава Дамјанов, „Три лирске фантазмагорије Еустахије Арсић”, у: Сава Дамјанов, *Врхови несигурности*, Службени гласник, Београд 2011, 139–140.

¹¹ Уп. Татјана Јовићевић, „Ум и осећајност: Ка поезији Еустахије Арсић”, у: Татјана Јовићевић, *Књижевности изван њиховења: Лирска поезија „Досије-јевој доба”*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2021, 147.

¹² Julia Fiedorczuk, Gerardo Beltrán, *Ekopoetyka / Ecológica / Ecopoetics, Ekologiczna obrona poezji / Una defensa ecológica de la poesía / An ecological “defence of poetry”*, Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego – Biblioteka Iberyjska, Uniwersytet Warszawski – Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich, Warszawa 2020, 11.

превазићи, а кључно решење овог питања била би екопоетика, схваћена као „интегришућа пракса која води ка стварању нових начина живота и нових облика знања”.¹³ Термин је изведен од грчких речи за дом и стварање,¹⁴ па се утолико чини да је простор имажинације српске списатељице управо дом у којем ствара текстуалну тканицу на три разбоја. Стога бисмо њену поетику могли да именујемо интегришућом и посве атрактивном за нова теоријска сагледавања, будући да се застарелост научних схватања превазилази у светлу њиховог уметничког потенцијала, који онда може да буде схваћен чак и у метафизичком кључу, или пак као песма у прози.

Издвојила бих сегмент *Полезних размишљања* „Из созерцања природе” о припремању „сока нерава”, о смрти и из људског живота. Најпре се наводи да су све излучевине настале из крви: „жуч, слина, семена житкост и сок нерава”,¹⁵ што спада у манир обраде барокне теме „воде у покрету”.¹⁶ Еустахија Арсић затим развија идеју о „соку нерава”, који представља крв у свом преображају, поредећи винову лозу са људским телом и вино са „соком”: „Када се грозд винове лозе раздроби, ми обазриво примамо његов слатки сок, уливамо га у судове и чувамо у својим просторијама. А када се човечије покривало разруши, када се исушени сасуди нашега тела раздробе, када се срце заустави и када смртна магла покрије очи, о, кад бисмо могли тада сабрати, ради чувања, драгоцени сок нерава, којим су претходно сасуди кипели, а сада, ето, неспособни стоје!”¹⁷ С обзиром на то да све у природи кружи, списатељица долази до једне ингениозне замисли, која је готово песнички надахнута у духу европске метафизичке поезије. Понудила је, наиме, могућност да „сок нерава”, вино нашег постојања илити наша памет, сећања, духовно искуство и образовање, пошто су замишљени као течност, могу да испаре, тј. трансформишу се у ваздуху, кондензују и „падну на земљу” у виду метафоричке кише: „И тако, када се у време смрти или при труљењу сок нерава или спирт подиже у ваздух, шта се тамо догађа? Он ће имати кружење ваздуха као и остале материје. [...] Нисмо ли усисавали у себе ваздух, разну материју, једнако као и власне цеви воду?”¹⁸ Дакле, као што се можемо посредством ваздуха заразити болешћу, јер нужно уди-

¹³ Исто.

¹⁴ Исто.

¹⁵ Е. Арсић, *Полезна размишљања*, 72.

¹⁶ Žan Ruse, *Književnost baroknog doba u Francuskoj: Kirka i paun*, prev. Tamara Valčić Bulić, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad 1998, 141.

¹⁷ Е. Арсић, *Полезна размишљања*, 73–74.

¹⁸ Исто, 81.

шемо испарења, тако, истовремено, уносимо у себе и „сок нерава” и „спирт”, који потенцијално, иако то списатељица не експлицира већ само сугерише, постаје део наших необјашњивих духовних преображаја или необичних „зараза”. Таква имагинација функционише као барокни ингенио (*ingegno*), којим се манифестује домишљатост којом се стваралачки повезује неповезиво и креира непостојеће, чиме се, штавише, улази у домен божанског.¹⁹ Иако има ингениозне идеје и готово песнички промишља о свету и људском духу и души, Арсићка осећа границу управо спрам божанског поретка и зато, а не због тога што је неупућена у научном смислу, констатује: „Али даље се не усуђује моја филозофија”.²⁰

На том трагу, завршеци поглавља састава „Четири човекова узраста” („I. Младенац”, „II. Младић”, „III. Човек у зрелом узрасту” и „IV. Старац”) завршавају се кончетистичким поентама у виду цитата из Давидових *Псалама*. Тим поступком је своја промишљања закључила сагласјем са стиховима, који постају колико њено мишљење, толико и духовна молитва. Стиче се утисак да се код ње мире наука и вера, што је сасвим сагледиво на плану обраде мотива росе и цвећа, као метафора колико за пролазност живота, толико и за спознају Бога.

Примера ради, у сегменту „Јесен” *Полезних размишљања* она наводи да је Левинијино лице било „светлије од ружице коју јутарња роса кропи; њена боја била је подобна цвету крина или снегу са врха Алпских гора; учтива добродетелъ одражавала се у њеним очима: поглед јој увек беше оборен ка земљи... но погледима својим оживљавала је цветове”.²¹ Попут енглеских метафизичких песника, који су у кругу и сфери видели могућност сагледавања и контакта са Богом, српска списатељица управо на тај начин карактеризује Левинију. Нико, како пише Жорж Пуле, „није боље од Марвела умео да повеже и стопи сва значења сићушне кружности. Капљица росе је затворена у себе, она одбија сваки додир са спољашњим светом, она жели да општи само са другом сфером [...] у својој сићушности, сфера душе одражава, сферу Бога. [...] Када се затвори у своју округлину, она у њу затвара округлину неизмерног, стога, када се истопи на сунцу, не ишчезава, него само губи своју сићушност. [...] сфери душе одједном враћа њене праве димензије које су димензије бескраја”.²² Опис Левинијине лепоте део је есте-

¹⁹ Уп. Mirka Zogović, *Barok: književna teorija i praksa*, Narodna knjiga – Alfa, Beograd 2007, 16–18.

²⁰ Е. Арсић, *Полезна размишљања*, 75.

²¹ Исто, 53.

²² Жорж Пуле, *Метаморфозе Крућа*, прев. Јелена Новаковић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад 1993, 55.

тизације барокне „воде у покрету” јер у само једној реченици имамо мотиве росе и снега, а улази се у домен божанског како кроз росу, тако и кроз оживљавање илити васкрсење које њено лице дарује цветовима на земљи. Слика лица доведеног у везу са ружицом прекривеном капљицама росе оличење је божанског присуства на њему, али отвара могућност да се погледом на њега досегне рај. Вољени Палемон јој екскламативно и усхићено ускличе: „Буди украс мог врта!”²³ Тиме је сугерисао да је њихова љубав ствар Божје воље и промисли.

Вредно је истицања и место у поглављу о јесени у којем Еустахија Арсић пише о потреби еманципације жена: „Но мотрите да нас не угледа она немирна глава, која говори како женском полу није потребно да учи читати и писати, да пише љубавницима писма; за женско је, вели, преслица. Још прави неке дивље кармине. Није, вели, за Мару *Ийиика јеройолиийика*, ни за магарца сено”.²⁴ Спомен барокног зборника емблема из 1774. године у овом контексту је врло индикативан, будући да се ради о педагошком, моралном и дидактичком штиву које је утемељено управо на епизодама и примерима из *Свейої иисма. У Песмарици Аврама Милейића* дат је запис песме „Пашхалија новаја”, у којој се у шаливо-ироничном духу говори управо о жени по имену Марија која чита *Ийику јеройолиийику*: „Из саме Итике и свете Библије / Разговори јесу госпође Марије: / Нит’ се она пече у овоме свету, / Но сваки час чита божествену трисвету; / Пак ће опет, веруј, овог лета бити / Да ће се и она дати намолити”.²⁵ У песми је презентован тип побожне жене која се образује, посвећујући се читању *Ийиике*, међутим, лирски субјект је своди тек на жену која ће се пре или касније удати. Без обзира на хуморну компоненту песме, списатељица врло озбиљно схвата стихове и стаје у одбрану жена које се еманципују у складу са идејом о веку просвећености као веку жене,²⁶ иако трпе и оштру критику, посебно у корпусу српског грађанског песништва, где се осуђује шминкање, помодарство, коцкање жена, варање на картама и небрига о деци.²⁷

²³ Е. Арсић, *Полезна размишљања*, 54.

²⁴ Исто, 58.

²⁵ Сава Дамјанов, *Граждански ероийикон: ероийске сїранице срїске књижевности XVIII и йочейка XIX века*, Stylos, Нови Сад 2005, 58–59.

²⁶ Радивој Додеровић, „Еустахија Арсић у европском женском просветитељском кругу”, *Арад кроз време 15*, прир. Стеван Бугарски и Љубомир Степанов, Савез Срба у Румунији, Темишвар 2014, 15.

²⁷ Уп. Јелена Марићевић Балаћ, „Сатирични аспекти српског грађанског песништва и *Малої буквара за велику децу* (1792) Михаила Максимовића”, *Век йросвеийиельсїва у срїској кулїури*, прир. Душан Иванић, Војислав Јелић и Ненад Ристовић, Задужбина „Доситеј Обрадовић”, Београд 2020, 204–208.

Поред контекста српског грађанског песништва, „Четири годишња доба”²⁸ Еустахије Арсић могу се упоредити са истородним темама и космоистичким аспектима Венцловићевих беседа. Венцловић, наиме, пише о годишњим добрима, пратећи њихову смену кроз низање хришћанских празника. Зима се везује за Божић, пролеће најављује Јо[в]ан Претеча, лето зазива Огњену Марију и Св. Илију, а јесен слави Рођење Пресвете Богородице и Успење Пресвете Богородице.²⁹ Он отпочиње сликама зиме, не би ли завршио кулминативним годишњим добом јесени, која је „свачим богата; твоје црево Богородице”.³⁰ Еустахија Арсић пак трактат о сваком годишњем добу отпочиње стиховима који се претачу у прозу, полазећи од пролећа, тј. „Весне”, а завршавајући зимом само наизглед као антиклимаксом, будући да је списатељица рођена у зиму, 14. марта, па она слави своје рођење. Отуда је за њу, као и за Венцловића, зима кулминативна тачка коју благосиља јер јој је сродна.³¹ Звезде, „Даница јутарња”, љубичаста дуга, ветрови, кретање планета, облаци, гром, комета, Њутнов пут светлости и пара заступљени су мотиви којима су описана годишња доба, која су обележје ефемерности попут росе и цвећа, али, истовремено, знак вечности због непрестаног кружења које је константно.

Смена годишњих доба у имагинацијској оптици Еустахије Арсић еквивалентна је кружењу материје у природи, тј. воде из једног у друго агрегатно стање. Кроз призму комете и њеног репа дата је слика управо овог начела: „Скоротечна комета спушта се ка Сунцу; када се телом склони к Земљи, распушта по небу свој величанствен реп. Тада стрепе јужни народи, али мудри, којих су душе озарене светлошћу философије, благосиљају ову славну иностранку; иако не могу тачно определити њен узрок, они виде да је та појава знак благодати Саздатељеве. Може бити да реп ове комете, састављен од мноштва паре, орошава свежеом влажношћу безбројне светове; и сунца која гасну снабдева она новим горућим вештаством, и храни вечни огањ, светлост многобројних звезда”.³² Пара из репа комете која обнавља и оживљава светове, сунца и звезде има сличну идејну вредност са звездицама млечног пута за које Венцловић каже да су настале од капљица млека из Богородичиних

²⁸ Четири годишња доба била су важна и доминантна тема у 18. и 19. веку у европском контексту. Уп. Зигмунд Стоберски, „Кристионас Донелаитис и литавска књижевности”, прев. Вера Живанчевић, *Лейтойис Майице срийске*, год. 141, књ. 395, св. 1, јануар 1965, 37–56.

²⁹ Гаврил Стефановић Венцловић, *Црни биво у срцу*, прир. Милорад Павић, Просвета, Београд 1966, 138–139.

³⁰ Исто, 139.

³¹ Е. Арсић, *Полезна размишљања*, 63.

³² Исто, 50–51.

груди, које су намењене преминулој крштеној деци.³³ Божанско присуство заједничко је и за Венцловића и за Арсићку, као и међусобни преплет и огледање микро и макро космоса. За Венцловића је Богородица кључна фигура, док је Еустахија Арсић не апострофира директно, већ углавном говори о Творцу, ако изузмемо слављење свог рођења и обраћање персонификованој Природи: „Природо, мудра мајко, која својом руком управљаш годишњим добима што круже, како су величанствена дела твоја, каквим пријатним ужасом испуњују она душу која свагда на тебе гледа!”³⁴ Она се, чини се, обраћа Деметри, која је успоставила поредак годишњих доба, не би ли њена ћерка Персефона један део године провела са њом на земљи. Донекле се управо у Персефони могу видети обриси саме списатељице, јер периодични боравак у Хаду постаје еквивалентан смртима тројице њених супруга. Након сваког годишњег доба о којем пише стављена је напомена у курзиву о крају, што је карактеристично за драмске текстове и представља симболичко спуштање завесе у позоришту. Најпосле је експлицирала овакво гледиште: „Сада силазим с (театра) позоришта и предајем своје налазе разумним људима на истраживање”.³⁵ За њу су *размишљања*, тј. жанровски сложено дело које пише, била позорница на којој је она, попут Венцловића, била својеврсни беседник, чак и глумица, што, поред осталог, потврђује и њен стил, динамична комбинација преплета поезије и прозе, али и изразити реторички потенцијал, карактеристичан за својеврсну схоластичку драму, налик на *Трагедокомедију* Емануила Козачинског, која би сублимисала дидактички аспект са уметничким.

Конечно, „Морална поученија” Еустахије Арсић, објављена у *Летопису* 1829. године, могу се у још барем једној тачки укрестити са Венцловићевим беседама. Она је, наиме, написала „алегоријско-дидактичку приповетку”³⁶ о старцу који је копао рупу да засади воћку, али су га задиркивала тројица младића, ругајући му се речима како је боље да себи истеше ковчег јер неће дочекати плод и хладовину стабла. Старац је, укратко, одговорио на наведене опаске, истакавши да сади за унуке, као што су то за њега чинили његови дедови. Три године касније он је са сином и унуком доживео да убере прве плодове са стабла, док су младићи неславно завршили. Први је беспослено пловио чамцем, испустио весло, ударио о оближњу воденицу и окончачо живот; други је преминуо од сластољубља, а трећи се побио у театру и задобио смртоносне

³³ Г. С. Венцловић, *Црни биво у срцу*, 167.

³⁴ Е. Арсић, *Полезна размишљања*, 63.

³⁵ Исто, 86.

³⁶ В. Миланков, *Еустахија њл. Арсић и њено доба*, 217.

убоде сабљом.³⁷ Свакако да је најупечатљивији мотив приче дрво које сади старац, јер оно има духовну и метафизичку вредност. Пример је бриге за будућа поколења, која је научена од предака. Плод или воће које се убере са стабла одговара плодовима породичних, духовних и културних вредности, али и Венцловићевим духовним очима слепог Дидима, које су „каквено ангели имаду, којимано се Бог може видети, и скроз којих се тебе голема разума светлост саживе”.³⁸ Милорад Павић протумачио је Венцловићеву метафору дрвета и воћа на следећи начин:

Воћка коју Венцловић зове „разум, сазнање”, „разумно дрво рајско сваком у мозгу му посађено...” и тако свако у својој мисли носи свога бога, који је забрана и недостижност у исто време, али то дрво по Венцловићевом мишљењу није сваком забрањено: „Који је врло mudar и вешт, целе памети, изучен у писму, хитлен је, многозналица” [...] Разум, наука и интелект нису водичи на том путу: ту је прави путоказ четврта димензија људске душе, духовне очи („очи слепога Дидима”, како то Венцловић формулише у метафори на анегдотском материјалу) које божанска светлост прочишћава и отвара. То је оно Венцловићево „дрво познања” које човек носи засађено у себи, јер свако у себи има свога бога.³⁹

Дакле, дрво Еустахије Арсић може можда да буде виђено као вертикала која старца и његову породицу повезује са Богом и представља бригу за душу. Објавивши ову причу баш у *Лейтојису*, списатељица је имплицитно естетизовала културни императив самог часописа, који је Георгије Магарашевић изнео у „Предисловију” у првој частици, а тиче се његовог уверења да ће са њим временом бити оно што бити мора⁴⁰ или да ће, као у „Моралним поученијима”, часопис нарасти као дрво чијим плодовима ће се сладити будуће генерације, непрестано садећи нова симболичка стабла.

Личност и дело Еустахије Арсић подробно су испитани до сада, а и код савремених проучавалаца српске књижевности 18. и 19. века изазивала је интересовање, посебно у светлу поетичких тенденција попут класицизма и романтизма, међутим, остао је мање истражен барокни потенцијал њеног рада. Овај рад представља

³⁷ Евстахија Арсић, „Морална поученија”, *Сербске лјетописи*, год. V, частица 19, 1829, 106–118.

³⁸ Г. С. Венцловић, *Црни биво у срицу*, 200.

³⁹ Милорад Павић, *Гаврил Сћефановић Венцловић*, Српска књижевна задруга, Београд 1972, 155–158.

⁴⁰ Уп. *Лейтојис Мајице српске: уреднички програми*, прир. Душан Иванић и Светлана Милашиновић, Матица српска, Нови Сад 2024, 27.

допринос на том пољу и евентуални подстрек да се поједини аспекти додатно истраже.⁴¹ Мапирани су мотиви *temento mori*, тј. пролазности, која се неочекивано интегрисала са својом супротношћу – вечношћу. То је постигнуто ефектним одабиром мотива росе, паре, цвећа, небеских тела, комете, који се срећу код Венцловића, али и код енглеских метафизичких песника. На тај начин се барокна слика „воде у покрету” и непрестаним преображајима контекстуализовала са научним промишљањима о духу и „соку нерава”. Научни хоризонти њеног стваралаштва могу се херменеутички објаснити у светлу екопоетике, док ингениозност и кончетистички потенцијал њених текстова представљају стилски израз барока. Омилитички набој и идеја о тексту-позорници Еустахију Арсић презентују као беседницу и глумицу, која својим делом отвара „духовне очи” аудиторијуму, садећи сваким новим читањем из генерације у генерацију „дрво” созерцања вере, науке и уметности.

JELENA MARIĆEVIĆ BALAC

A USEFUL PORTRAIT PAINTED ON A TEAPOT:
BAROQUE ASPECTS IN THE WORK OF
EUSTAHIIJA ARSIĆ (1776–1843)

SUMMARY: This study analyzes *Useful Reflections* (1816) and *Moral Lessons* (1829) by Eustahija Arsić in the context of characteristic Baroque motifs and themes, such as “water in motion”, dew, vapor, and snow. The imagination of this Serbian writer is defined by *ingenio* and *concetto*. Her work holds the potential to be interpreted through the lens of ecopoetics, given the intertwining not only of poetry and prose but also of art and science.

KEYWORDS: Eustahija Arsić, *Useful Reflections*, *Moral Lessons*, Baroque, metaphysical poetry, spirituality, cosmism

Проф. др Јелена Ђ. Марићевић Балаћ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
jelena.maricevic@ff.uns.ac.rs
ORCID: 0000-0002-9590-0305

⁴¹ Посебно би ваљало компаратистички истражити дијалог који са делом Еустахије Арсић успоставља роман *Предео сликан чајем* Милорада Павића.

ЧЕСЛАВ МИЛОШ

НЕ СМЕМ ДА РАСТУЖУЈЕМ БРАТА СВОГА

(последњи интервју)

Разговор водили Катажина Јановска и Пјотр Мухарски

Катажина Јановска, Пјотр Мухарски: *Да ли живимо у временима поезије или прозе?*

Чеслав Милош: Поезија има веома стару традицију, постоји око нас више од хиљаду година. Романескна проза се крадимице увлачила у књижевност. Заживела је снажно тек у XIX веку, међутим њена доминација је прошла. Више не живимо у свету реалистичке прозе. И сам сам се понекад питао: Због чега су данашњи књижевни јунаци хобити или чаробњак Хари Потер, а то је веома карактеристично.

Данас ме највише интересује питање, односно необична правилност, због чега народи који касне у развоју, или су национални идентитет стекли тек недавно, имају само поезију, а немају прозу. Рецимо, Баски нису створили ниједан већи роман, јер стално имају нека преча посла.

Да ли суџерицијте да се ња правилност̄ односи и на Пољаке?

Пољска је изузетна земља. У Пољској није постојао проблем кашњења у стицању националног идентитета, јер је и пре подела државе крајем XVIII века у њој постојала књижевност. Пољска поезија је посве посебан случај. Међутим, Русија је имала прозу и пре XIX века. Мада се питам, где је руска проза настала. У великом граду Петрограду: Гогољ, Достојевски, Пушкин који је и прозни писац. Лосев, руски историчар књижевности, открио је да се

руска књижевност инспирисала Адамом Мицкјевичем, конкретно његовим „Уводом” у трећи део *Задушница*: Путовање у Русију и опис Петрограда. У њему је користио ефекат онеобичавања. С обзиром на то да је био странац, Петроград је посматрао очима странца, видећи оно што Руси не виде.

Због чега онда Мицкјевич није постојао заштитник пољске прозе? Зар у Пољској није било великих трагова?

Руси су имали осећање демоничности живота. У Пољској је било другачије. Узмемо, на пример, *Господина Тадију*, јер ово Мицкјевичево дело можемо сматрати романом, без обзира што је написано у стиху. Насловни јунак је апсолутно без икаквих проблема. Ни перипетије с господом Телименом нису биле демонске природе. Нисам сигуран ни да је Вокулски из *Лушке*, који идеализује Изабелу Ленцку, доиста велики светски проблем. Евгеније Оњегин из Пушкинове поеме је, међутим, дубоко проблематична личност. Велика руска књижевност је била укорееена у свести да је материја зла и да је свет пун патње. По свој прилици, ова осетљивост сеже прилично уназад, чак до средњовековне, веома манихејске секте – богумила. У пољској књижевности није било демонских ликова.

Да ли је пољска добродота тријумфовала и у прози?

Не бих исмевао пољску доброту. У њој се крије нешто веома дубоко: Осећање да је свет у начелу добар, јер га је Бог таквим створио, док је Русе фасцинирало зло.

Од када онда можемо рачунаати време постојања пољског романа? Зар је демонизам Гомбровичу ситран?

Да, код Гомбровича постоји демонизам, иако је ценио и перспективу добродушног пољског шлахтића који хода по башти и кида шљиве говорећи: Ово је добро, ово је зло.

Који су Ваши омиљени пољски романи осим Гомбровичевих?

Жао ми је, али сам васпитаван на Рођевичувној. На моју генерацију највише је утицао Жеромски, иако се данас то чини крајње несхватљивим. Жеромски је тада био оштро нападан. Сматрало се да је заражен руским нихилизмом, а у ствари је имао добро, крвареће срце. Сјајно је осећао супротности света. Узмемо, на пример,

роман *Уочи њролећа*, који је пун антиномија, чији су јунаци немирног духа... јер је и сам био испуњен супротностима.

Да ли њраиџије савремену њољску њпрозу?

Трудим се, иако имам проблема с читањем. Мало-мало па ме изненади нека књига. Недавно је то била књига Збигњева Флорчака који – по мени – спада у младу генерацију, иако је рођен 1923. године.

И, џија је џај млади џисац најисао?

Роман под насловом *Друја обала јесени*. Говори о Вилну и вилњанском крају 1939–1941. У њему се појављује и Мицкјевичево Соплицово, јер се целокупна пољска књижевност може узети као низ оваплоћења историје шљахтинског дворца.

Да ли је реч о варијанџама Аркадије и да ли у њима лежи њроблем њољске књижевности?

По мом уверењу он је негде другде. Мислим да је реч о немогућности аутора да се одвоји од самог себе. Пољска књижевност је писана у првом лицу и прича искључиво властиту причу. Уосталом – како је рекао Милан Кундера – живимо у временима када би свако хтео да напише роман о свом животу.

Пољска њоезија нема џај њроблем?

Наравно да нема. Можда је то и универзалан проблем који се састоји у универзализацији уметности. Лично сам присталица објективне уметности, у којој је аутор одвојен од себе. За то постоје различити начини. На пример, велики Прустов роман се темељи на веома субјективним доживљајима који се на веома дволичан начин објективизују.

Чесџо се враџаџе исказу Симон Веј, да је дисџанца услов лејоџе.

Веома је тешко сачувати дистанцу. Шопенхауер, велики филозоф и писац, сматрао је да је идеал уметности холандска мртва природа, у којој истовремено налазимо дистанцу и велику усредсређеност пажње. Код нас је и Станислав Игнаци Виткјевич био против показивања „утробе”, иако је у својим романима то чинио. Без обзира на то што роман у начелу није сматрао уметничким

делом. Тобож кад немамо посла с уметничким делом, онда можемо себи допуштати све.

Да ли у Ващој ѿоезији има ѿоказивања „уѿробе“?

Пре су у питању уздржаност и напор да ствари објективизујем.

Иѿак нам се чини да за Вас ѿо није само есиѿеѿички већ и морални захѿев.

Наравно, јако осећам шта је умесно а шта није. Сигурно да то звучи ужасно поштоваоцима савремене књижевности који пре свега цене отворен језик. Мада би се у одбрану дискреције могло још много шта рећи.

Па, рециѿе!

Постоје људска искуства о којима не треба говорити директно. Рецимо, о еротичи: Не може се непосредно описивати оно што се догађа између мушкарца и жене. Има и других ствари. Достојевски, на пример, није узимао у обзир никакво суздржавање. У своје романе је паковао и најинтимније ствари. Луда Мармеладова из *Злочина и казне* је портрет његове прве жене. У *Идиоту* неки генерал прича како му је у рату с Наполеоном откинута нога, како је ногу сахранио и на гробу се налази натпис. Тај натпис је узео са гроба своје мајке. То је гнусно. Са сличним гнушањем реагујем на многе појаве у данашњој прози и филму. Гомбрович је у том смислу био веома уздржан писац. Схватао је да не треба прелазити одређене окви́ре.

За умеѿника је ѿонекад важније дело неѿо ѿа начела и збоѿ дела је сѿреман све да жрѿвује.

Нема проблема ако је у питању Достојевски, међутим то не пролази када се тако понашају људи који не поседују његов геније.

Да ли ѿенијалност ѿѿравдава?

Код Достојевског је у питању изопаченост. На Берклију сам држао предавања о Достојевском и знам све његове лажи. Безмерно је лагао, пре свега самог себе.

Чини нам се да Ваща каснија дела на ѿасовима ѿеразија одмеравају живоѿи и умеѿностѿ.

Већ стотинак година живимо у епохи која обожава уметност, јер једино она пружа наду у преживљавање. Једини цитат ван Библије у Римском триптиху Јована Павла II су Хорацијеве речи: „Non omnis moriar.” Истовремено се нешто и прелама, јер у пост-модернизму не постоји вера у бесмртност дела, иако редови пред Лувром и цене Ван Гогових слика доказују да се стара вера неће лако изгубити.

*Млади ђесници кажу да им Милош није занимљив, јер у обла-
стии језика не измишља ништии ново.*

Када сам написао *Песнички ѿракиѿаѿи*, говорили су да сам полудео и да историју књижевности пишем у стиху! Бунио сам се против разних правила, тражећи опсежнију форму. Песнички језик обухвата многе регистре. На пример, Бјалошевски је за поезију открио варшавски говор и свакодневни језик. Мене су највише привлачили поезија састављена од једноставних речи и њихово једноставно повезивање. У ушима су ми стално одзвањале фразе мојих пољских претходника, без истанчаних метафора и слика.

Зар као ђесник нистѿе дужни да истѿражујетѿе ѿранице језика?

Наравно да сам радио на томе. Чак је и мој *Теолошкѿи ѿракиѿаѿи* својеврсна језичка екстраваганција, јер, ко још пише такву поезију? Некако дивљу...

*Били сѿѿе у завади с колеѿама ѿо ѿеру. Предраѿѿни аванѿарди-
сѿѿи чак су вас називали „сѿѿаринским” и замерали вам конвенцио-
налностѿ. Збоѿ чеѿа?*

Не ради се о језичким експериментима. Разлика је пре у погледима на свет. Авангардисти су били претерано рационалистички и оптимистички настројени, имали су – како сам својевремено рекао – вишак математичких жлезда. Јер, ја сам потицао из Вилна, растао с провинцијским предрасудама, веома ме је привлачила религија, мада сам се инспирисао Шопенхауером, филозофијом песимизма.

А што се језика тиче, када имамо 20 година наша језичка свест је веома ограничена, тј. крећемо се насумице. Касније лагано сти-чемо свест о границама које поставља стил епохе, покушавајући да их пробијемо.

Да ли сѿѿе ѿроживели досѿѿа ѿѿих сѿѿилова?

Јесам доста. Прво улажење у тајну за мене је представљала поезија групе *Скамандер*. Од тог времена пољска поезија је прошла огромну еволуцију. Будно сам је пратио и када се појавио песник Тадеуш Ружевич поздравио сам га стихом. И даље се трудим то да чиним. Та еволуција је водила од безбрижности песника Скамандроваца до антрополошке проблематике у савременој поезији. То је непрекидно филозофско размишљање о човеку, дорада нечег што Млада Пољска није могла да постигне због маниристичког језика, с изузетком, наравно, Болеслава Лешмјана. Код њега приступ антрополошкој поезији.

Исподјавило се да сће у Америци најважнији амерички ђесник. Шћа Милош значи за Американце?

Тамо ме фактички сматрају америчким песником, иако ме познају искључиво на основу превода. Створили су и назив „Пољска песничка школа”, у коју убрајају још Ружевича, Херберта, Шимборску, Загајевског и друге. Ирски песник и критичар Шејмас Хини тврди да је пољска поезија необична повезаност историјског с личним, што је у крајњој супротности са субјективистичком америчком поезијом. Пољска поезија је стварно изузетна, јер ју је историјска машина за пеглање, кроз коју је прошла, нечему научила. Чак су и песме Шимборске, које – чини се – немају ничег заједничког с историјом, испуњене искуствима те машине за пеглање.

Рекли сће да Мицкјевич ђише у шифрама, односно да не ђовори о свему шћио зна, већ да од нас ђонешћио скрива.

Нико не говори све што зна, јер би у том случају требало да поседује језик анђела.

Значи ли ђо да ђудски језик није довољно ђибак, или да се све не сме рећи?

Тачно је. Већи сам песимиста него што кажем.

Смајрајће ли да са ближњима не ђреба делићи очајање и расћуживајћи их?

Чак ако Бога не би било, човеку није све допуштено. Човек је чувар брата свога и брата не сме да растужује, говорећи му да Бога нема – тако сам написао.

И по цену истине?

Живимо у епохи која најгоре истиче у први план: очајање – пре свега очајање. Толико се тога накупило да је очување такта разумљива реакција на ту претераност. У периодима хипокризије требало је скидати илузорне завесе и показивати наге фигуре без листова смокве. Данас имамо обрнуту ситуацију.

Да ли недосћају лисћови смокве?

Да, и завладала је велика распродаја очајања.

Својевремено сће цитирали Томаса Мана који је рекао: „Књижевност није позив већ проклејство.” Због чега?

Јер је велика мука.

Из данашње перспективе, да ли смањите да дело ојравава дисципину према ближњима која је услов за уметничково постојање?

То је сувише озбиљна тема да бисмо о њој дискутовали. Написао сам песму „Campo di Fiori” о варшавском гету у пламену. Само сам је написао, нисам био у њему, нити сам се борио у Устанку. Тако да ту тему данас не можемо продубити... Уметност уопште је веома сумњива. И сам сам негде написао: „Књижевност је турнир грбаваца.” Немам о њој високо мишљење. Сматрам да је обична доброта вреднија.

Превела с пољског
Бисерка Рајчић

СРПСКИ НАЧИН ПЕВАЊА КРОЗ ВЕКОВЕ

Снежана Д. Самарџија, *Биџије и име српско – из историје бележења и тумачења епике: I Српски начин; II Јуначка времена; III Тумачење епике*, Албатрос Плус, Београд 2025

Снежана Самарџија насловом тротомне књиге: *Биџије и име српско* (поднаслов „Из историје бележења и тумачења епике”) – утемељујући истраживања у поменутом Вуковом цитату – имплицира тезу о свеприсутности српске културе у усменој поезији Срба која је чувана и преносена вековима. И сваки од три тома обухваћен је посебним насловом: „I Српски начин”, „II Јуначка времена”, „III Тумачење епике”.

У првој књизи („I Српски начин”), која је предмет овог текста, Снежана Самарџија детаљно прати хронологију трагова могућег постојања песме код Словена и Срба, од најстаријих до постмодерних времена, до тзв. постфолклорних извођења.

Пратећи могуће трагове певања од првих помена, С. Самарџија следи природу и динамику живота усмене поезије у оквирима средњовековне књижевности, затим маркира узгредне или намерно сачињене записе учених појединаца, све до публикувања усменог песништва у различитим збиркама, увек имајући у виду „српски начин” певања и исказивања идеја и мисли песмом.

У првом делу књиге ауторка се фокусира на помене странаца (Улфила, Прокопије, Теофилакт Симоката), који су од 4. до 10. века описивали Словене, код којих препознају трагове постојања песме. Следећи резултате истраживања својих претходника, С. Самарџија описује белешке Црнорисца Храбра, презвитера Козме и Константина Порфирогенита (10. век), чија дела потврђују постојање прастаре песме код Словена и Срба. У *Лейопису Поја Дукљанина* (12. век), такође идући траговима ранијих истраживача, С. Самарџија препознаје присуство интернационалних мотива и аналогоне фолклорне традиције код Срба, на чему и у наставку утемељује своја истраживања.

Скрећући даље пажњу на увиде својих претходника, ауторка показује како се дела старе српске житијне књижевности међусобно преплићу

с познатим фолклорним мотивима. Затим показује и како се та дела, која описују животе светаца, везују за фолклорно-историјске прототипове (Немањићи, Лазар), наслућујући обресе српске културне историје у мотивима песама и прича.

Вековну утемељеност усмене песничке традиције међу Србима Снежана Самарџија затим потврђује кратким увидом у лепезу оформљених усмених поетских жанрова, приказаних и у често цитираном делу Јурија Шишгорића *О смјештају Илирије и трага Шибеника* (1487).

Етичку и поетичку димензију поменутих песама, затим (1497), илуструје избрушени запис тзв. „Смедеревске бугарштице”. Ову драгоцену песму, која је до данас такође била предмет многих истраживања, изводили су неки Словени (вероватно избеглице из окупираних српских земаља), у колу, у италијанском граду Ђоја дел Коле (поводом свечаности крунисања напуљске краљице). А стихове је, на српском језику који није познавао, забележио и уткао их у свој спев италијански песник Рођери де Пачијенца (док заслуга за дешифровање текста, у наше време, припада Мирославу Пантићу). С. Самарџија у песми препознаје елементе обликовања усменог наратива – хроничарски модел стилизације и композициону схему с типичним херојским мотивима, моделовање песничке структуре кроз дијалог – присутне у доцнијим записима поезије на које се посебно осврће.

Пратећи даље трагове српске усмене традиције, С. Самарџија се обраћа *Јаничаревим усљоменама* (1497–1501) Константина Михајловића из Островице, у чијем делу уочава прототипове косовске епике иначе у континуитету присутне у српском фолклору.

Остајући у оквирима 16. века (наравно и даље се ослањајући на своје претходнике), ауторка скреће пажњу на ренесансне песнике, Петра Зоранића и Ханибала Луџића, који су такође сведочили о свом односу према нашем усменом песништву. Ауторка помиње стране путописце (Бенедикта Курипешића, Стефана Герлаха, Бузбека) чија су бележења такође значајна за историју српске културе и фолклорне традиције. Она описује сусрете поменутих радозналаца са савременом традицијом причања о Милошу Кобиловићу.

Пратећи хронологију помена певања о Марку Краљевићу, Снежана Самарџија се осврће на познато писмо сплитског кнеза млетачкој сињорији (1547), у којем се говори о слепом војнику који је на тргу певао о највећем јунаку наше епике. И Шибенчанин Антун Вранчић (1553), како је познато из раније литературе, помиње Марка Краљевића.

О епском Марку у свом времену, затим, сведочи Хваранин Петар Хекторовић, првим записом једне песме развијене наративне структуре (чувена бугарштина „Марко Краљевић и брат му Андријаш”), с универзално распрострањеном темом братоубиства (запис из 1565). У ту песму С. Самарџија, изнова пропитујући решења својих претходника, дописује

результате сопствених аналитичких увида. Мноштво устаљених поступака прастаре митске и епске провенијенције, које у песми евидентира, ауторка пропушта кроз мрежу психолошки заснованих мотивација, увезујући их у вертикалу српског усменог певања. Ауторка слично поступа детаљно анализирајући и другу Хекторовићеву бугарштицу (до сада мање испитивану песму), о Радосаву Сиверинцу и Влатку Удинском, такође инсистирајући на међусобној повезаности веровања, тема и психолошких мотивација утканих у српску песничку традицију у песме доцније забележене, чијом се садржином и стилско-изражајним средствима ауторка књиге постојано бави. Све то је и био повод да својој тротомној књизи, пажљиво бирајући чувени Вуков цитат, да наслов „Битије и име српско”, имплицирајући тиме намеру да напише књигу у којој се бави целином српског усменог певања у времену и простору.

Важан за сагледавање токова традиције и њених песничких домета (како С. Самарџија показује) је и Хекторовићев исказ о начину извођења песама: „да српским начином мој друже примили”. Српски начин потврђен је, затим, у драгоценим белешкама Себастијана Тинодија (1554) и Јураја Крижанића (1665), који препознаје и одређује начин таквог певања. Аналогно певање „сербским гласом уз гусле” (Вук Караџић) за С. Самарџију (с правом) представља повезујућу нит наше усмене поезије кроз векове, што је и експлицирано насловом њене прве књиге.

Јурај Крижанић се позива и на песме певане у славу Марка Краљевића, Новака Дебелака, Милоша Кобиловића, чија имена истичу постојаност и разноликост песничке традиције у даљој и ближој прошлости код нас.

Континуитет трајања усменог предања и јуначке поезије до Вуковог доба евидентиран је у књизи Снежане Самарџије и у историји Мавра Орбина, његовом *Краљевсѣву Словена* (1601), у којем ауторка препознаје присуство народних веровања и представа, ситуација и мотива везаних за догађаје и јунаке оба косовска боја (кнежева клетва, кнежева вечера, издаја великаша, убиство владара). Истичући присуство мотива убиства владара (цара Уроша) у летописној и житијној литератури, Троношком родослову, код Јована Рајића с краја 18. века, ауторка даље потврђује повезаност усменог и писаног начина изражавања, те континуитет живота српске усмене поезије у времену и простору. Сродни мотиви уткани су, показано је у овој књизи, и у књижевне обраде Андрије Змајевића, Павла Ритера Витезовића, Томаса Гофа, Качића..., код којих С. Самарџија препознаје процес обликовања „усмене народне хронике”, којом, како сматра, њихово присуство постаје сведок „епске ренесансе српског народа” тога доба.

Поменутом корпусу у временском следу припада и „Мајка Маргери́та”, инкорпорирана у Бараковићеву *Вилу Словинку* (1614), која је такође важно сведочанство живота српске традиције певања, чији су елементи

садржине и поетике у сегментима песме детаљно анализирани и у књизи се повезују с аналогним.

О континуитету трајања српске песничке традиције сведоче затим дела ренесансних и барокних песника. Снежана Самарџија се превасходно обрађа Гундулићевом *Осману*, у којем се уметник обилато позива на косовске и покосовске јунаке и евоцира живот бугарштица. Никола Охмуђевић пак на маргинама истог дела (које је преписивао) оставља две бугарштице с темом смрти (краља Владислава и деспота Вука). Ауторка и у њима, као златну свуда присутну повезујућу нит, евидентира елементе косовске митеме, која се од времена самог догађаја провлачи кроз усмено певање код Срба. Детаљно анализирајући обе песме, ауторка у садржини, композицији и епским стилизацијама препознаје поступке различитих песама, бележених све до Вуковог доба. Јединствени ланац песничке традиције, како С. Самарџија показује, наставља „Попјевка од Свилојевића”, песма с темом заробљавања и ослобађања јунака (Свилојевића), у оквиру које је посебна пажња посвећена митеми „три добра јунака”, чији се живот такође прати кроз време. Седамнаести век обележили су и важни помени српске епике, на које се ауторка књиге такође сумарно осврће.

Рукописни песнички зборници, који садрже народне песме (бугарштице и десетерачке), такође обележавају 18. век. Ауторка је овде фокусирана на жанровски и поетичко-стилски шаролик, а у литератури више пута истраживани *Дубровачки рукопис*, те рукописе из Пераста и Боке которске, у којима евидентира мноштво заједничких поступака и садржаја, фокусираних на познате јунаке и догађаје из српске историје који се јављају у континуитету од првих бележења, до времена записа класичних облика и садржаја. С. Самарџија у овом делу књиге такође посвећује пажњу истраживачима истог сегмента наше традиције, посебно се фокусирајући на најзначајнијег међу њима, на Валтазара Богишића.

Следи исцрпан опис најзначајнијег песничког зборника с почетка 18. века (исписаног ћирилицом). Рукопис је пронађен у баварском градићу Ерлангену, према којем је и назван *Ерланџенски рукопис*. А детаљно га је испитао и за штампу приредио (1925) немачки слависта Герхард Геземан. У књизи Снежане Самарџије се, на основи Геземанових истраживања и млађе обимне литературе о овој теми, испитују околности, време и место настанка зборника, могући певачи и дијалекталне особине песама, загонетни записивач и аутор сачуваног калиграфског преписа. У оквирима српске историје и културе ауторка испитује варирање размера и жанровску разноликост песама, њихову поетику и етику (односно према свету, теме, јунаке догађаје, стилизацију...). Кроз опсежан преглед лирских и лирско-епских песама, са селективним анализама, показује ауторка, песме Ерлангенског зборника такође представљају део општег фонда наше усмене поезије, која се у књизи непрестано прати у раним

бележењима и, како је показано, преноси се и варира све до Вуковог доба па и након њега.

И Качићево дело *Разговор ујодни народа словинскої* (1756), писано у маниру усмене поезије, представља везу која упућује на трајање и континуитет културног памћења нашег народа манифестованог кроз песму. Ту се говори о јунацима и догађајима познатим из раније традиције бележења епике, наслоњене на записе настале у 19. веку, што ауторка потврђује додатним експликацијама у опонашању усмених модела и стилизација код Качића. За разлику од Качића, Антун Матија Рељковић (старином Србин) је у свом поучном делу *Сайир илићи дивји човик* (1762), записао праву народну песму о неслози браће Јакшића (узрокованог опадањем жене једног од њих), чије је певање у свом времену посведочио Вук Караџић, што даље указује на јединствену традицију српског усменог певања у времену и простору од памтивека.

Упркос томе што је много писао о песмама „Морлака”, њиховом тужном начину певања уз гусле (које су помињали и његови претходници), природњак и опат Алберто Фортис је, у свом *Путовању по Далмацији* (1774), написаном на италијанском језику, коначно, приложио само јединствени запис песме, „Жалосне пјесанце племените Асан-Агинице”. Песма је, међутим, због своје чудесне лепоте постала предметом интересовања многих истраживача и има дугу историју рецепције, све до наших дана, чему ауторка ове књиге посвећује пажњу у наставку.

Осамнаести век с Хердером, Гетеом, браћом Грим... представља време интензивног занимања за истраживање народног живота уопште и одговарајуће поезије као њеног значајног сегмента. Зато није необично што је дух тога времена изнедрио Копитара и Вука и њихову плодотворну сарадњу, која је, између осталог, резултирала непроцењивом збирком српских народних песама коју Снежана Самарција, због њене комплексности, само сумарно представља у наставку књиге.

Схватајући важност Вуковог подухвата за разумевање српске културе, у њеном дугом континуитету и трајању, рад на сакупљању и проучавању песничке грађе (вековима чуване и преношене усменим путем) наставили су, како ауторка каже, сакупљачи заљубљеници, писци и научници, појединци и научне институције... У резултату је сакупљено немерено благо које је данас углавном скривено од незаинтересованих очију савременика. Оно ипак наставља да живи по штампаним збиркама и рукописима (у новије време и у дигиталној форми), чекајући научнике који ће изнова откривати њихов значај и смисао.

У књизи Снежане Самарције на крају се налази посебан осврт на књиге Симе Милутиновића, Његоша и Богољуба Петрановића. Представљене збирке у освит модерног доба, нарочито последња, наговештавају измењени однос чувара и преносиоца народне песме према сопственој традицији.

Данашње ново гуслање и певање пак, којем се ауторка обраћа на крају књиге, представља урушавање чудесне грађевине класичног певања и оглашава његово ишчезавање. Новом певању припада оно што се данас погрешно назива постфолклором, и од класичног се разликује до непрепознавања. Оно је по свему пример урушавања вековних вредности, етичких, језичких и песничких. И оно припада другачијем поимању света чије су вредности измакнуте из колективног бића народа.

Ти тзв. постфолклорни облици, које ауторка помиње на крају књиге, по својој природи не припадају овој књизи. Зато их треба раздвојити и истраживати одвојено од класичних облика фолклора (да их не би контаминирали). Могуће је, међутим, да их ауторка, која се фокусира на јединствени „српски начин” певања кроз векове, уноси у своју причу како би показала њихову различитост, те да их на крају, како би показала разлике, намерно сучељава са „златним веком наше (усмене) књижевности”. И то би онда био њен скривени алиби.

Проф. др Зоја С. КАРАНОВИЋ

Професор Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду у пензији
zojakaranovic0@gmail.com

ПОБЕДА ВРЛИНЕ ЖИВОТ И ДЕЛО ДАРКА ТАНАСКОВИЋА

Милош Јевтић, *Хоризонти смисла: разговори са Дарком Танасковићем*,
Народно дело – Архив Војводине, Нови Сад 2025

Дијалошка књига *Хоризонти смисла* Милоша Јевтића, као и друга Јевтићева издања у форми интервјуа, доноси вишеструке добробити за српску културу у најширем смислу. Основни ниво вредности оваквих књига свакако лежи у чињеници да се читалац на темељан и исцрпан начин може јасније упознати са значајним личностима српског друштвеног простора, те може боље разумети друштвени ангажман датих личности. У складу с тим, читалац може и кориговати нека своја већ формирана мишљења на одређене теме, а самим тим и обогатити своје знање и поимање друштвеног поретка, па и света. А таква могућност доводи нас до наредног вредносног слоја Јевтићевих књига – он се креће изнад основног, логичког и чињеничког нивоа и тиче се духовне категорије читалачког простора.

Када је реч о *нагнутоу* читалачког простора, књига *Хоризонти смисла* илустративно испуњава једну од својих примарних улога, а то је неговање комуникације, да би потом, у складу са тим задатком, дала

врло драгоцене описе и схватања стварности једног од највећих српских дипломата, академика Дарка Танасковића. Сам почетак књиге обилује постигнућима нашег професора и дипломате, који асоцирају на одликовања у једној плодној и, најблаже речено, узбудљивој професорској и дипломатској каријери. Иако је немогуће у потпуности сагледати сваки појединачни подвиг Јевтићевог саговорника у поменутој књизи, у овом приказу дотакнућемо се заједничких, суштинских и приоритетних области које читаоцу могу бити од практичне користи. Јер, поред импозантног професионалног остварења, када се погледа наличје континуирано одговорне службе академика Танасковића, приметне су драгоцене лекције за читаоца ове књиге. Уосталом, обраћајући се понекад читаоцу у другом лицу јединине, он показује да, иако званично пензионисан, и даље будно мотри на своју мисију и следи позиве који су му дати, будући да је дужност сваког друштвено одговорног човека да, и када *исцрпи своју судбину*, до краја носи своју улогу, којом се обogaћује и узвисује материјални свет.

Хоризонти смисла имају свој концепт који би се неформално могао поделити у неколико повезаних категорија. Једна спада у домен личног размишљања (попут тема везаних за технологију, вештачку интелигенцију, али и лични живот, при чему можемо пронаћи дирљива сведочанства о његовој супрузи Весни), затим категорија која се тиче његове професорске каријере (проблематика (не)уласка у САНУ, питање просвете, као и научног развоја), а онда и оне, читаоцу најчешће и најзанимљивије, које се тичу дипломатске мисије (круцијални подухват овде се тиче борбе за спречавање албанске иницијативе за пријем „Косова” у Унеско, али ништа мање није значајан ни подухват који се односи на покушај канонизације хрватског надбискупа Алојзија Степинца).

Из сваке од ових целина могу се извући јасни подаци о дешавањима која су, историјски гледано, од непроцењиве важности за српски народ. Одржавајући дипломатски тон и држање до краја, личност Дарка Танасковића у Јевтићевој књизи је на трагу врло важних поука којима би, као суштинским и неприметним голом оку, овом приликом требало дати посебну пажњу.

Разговор између аутора и саговорника безрезервно даје до знања да испуњавање дате нам животне мисије није нимало елегантан и пријатан задатак – али је задатак који морамо испунити. С тим у вези, Дарко Танасковић није имао готову намеру да се нађе у дипломатским круговима, али је процењено да би, захваљујући ономе што је знао из своје области културе и језика, „могао помоћи представљању земље у иностранству и заступању њених интереса”, чему се без питања одазвао, „јер је то био једини начин” на који би „у тим тешким и изазовним временима могао бити од користи заједници и свом народу” (38). То је значило шестомесечну агонију која се, према речима нашег дипломате, не може

никада заборавити. Описујући борбу од покретања албанске иницијативе до гласања на Генералној конференцији читалац ће закључити да су у том периоду пролазили најразличитији, скоро па и бизарни дани који су у дипломатском корпусу захтевали ни мање ни више него највеће способности једног човека унутар питања које се тицало не само једне нације него и општег даљег историјског тока српског народа, па следствено томе и културе у општем смислу.

Међутим, оно што се читаоцу такође разјашњава јесте и следеће: и поред почетног лутања и проналажења своје позиције у нечему што је веће од нас самих, вољом, чојством, јунаштвом или макар једним од та три може се остварити практично немогуће: „Не памтим да је на једном послу од највишег националног значаја остварена тако добра организација, функционално коришћење свим расположивим знањима и испољено толико иницијативности, инвентивности, посвећености и ентузијазма” (42). Иако је срећа, или можда Божја воља, незанемарљив фактор при сваком нашем подухвату, она ипак прати оне храбре, односно појединце од иницијативе и морала, што је важно и рационално спознати. Иницијатива, дакле, полази од појединца и читалац се у том погледу охрабрује и оснажује његовим увек свесно усмереним и одмереним тоном. У том погледу, читајући *Хоризонте смисла*, човек не осећа да је издвојен из фокуса дипломатске мисије.

Охрабривање појединца проналази се и у другим поменутиим словесима дијалога у Јевтићевој књизи. Тако у сегменту посвећеном српском језику и борби за његово очување читалац добија оштроумну, беспопштедну, али објективно конструктивну критику овог питања. С тим у вези, академик Танасковић истиче име академика Радомира Лукића, професора Правног факултета Универзитета у Београду, као човека који је водио прецизну и истрајну борбу за враћање достојанства ћирилице, неправедно осуђене као „примитивнијег” писма од латинице, што се често чуло и у лингвистичким круговима шездесетих година XX века. Наиме, истакао је да је академик Лукић проценио „неразумевање суштине ствари” и грчевито инсистирао на очувању једног од најважнијих српских обележја, будући да се увођењем равноправности латинице и ћирилице у Устав из 1963. године претило урушавањем третмана ћирилице, јер би се таквим поступком временом неминовно дошло до потискивања ћирилице.¹

¹ О датој теми и опасности коју истичу и Дарко Танасковић и Радомир Лукић прецизније се може видети у обимној књизи *Усјон и ђад Вукове ћирилице: од Кримској раија до Кримској раија* Синише Стефановића. Кулминација једног од поглавља Стефановићеве књиге смештена је у извору из Централне обавештајне агенције (ЦИА), где је цитиран разговор између америчког амбасадора Џорџа Алена и југословенског министра просвете. На питање зашто се прекид односа са СССР-ом не докаже званичним одрицањем од ћирилице, министар је одговорио: „Ми обезбеђујемо да сва деца у Југославији науче латиницу, и то ће постепено, на дуже стазе, само од себе довести до тога [елиминације ћирилице]”,

Слој изнад ове констатације у вези са борбом за права ћирилице, не спорећи учинак других релевантних људи, ипак истиче конкретне аргументоване заслуге превасходно једног човека: „И упорни академик је успео. Ћирилица је ушла у Устав као српско национално писмо у службеној употреби, а Лукић се није смирио све док нису донети и пратећи закони који враћају ћирилицу у школе и државне установе и док у њима на писаћим машинама нису латинична слова замењена ћириличним” (247). Но, Јевтић о академику Лукићу додаје и закључак једног од бивших функционера некадашње државе, Борисава Јовића: „Такав се ретко рађа. Србија је имала много академика, али само је један био Радомир Лукић!” (247–248). Ова потреба да се истакне појединачни учинак а да се не спори и онај колективни има за циљ управо оснаживање читаоца. Сваки појединац унутар свог поља деловања може да буде јунак неке приче на ползу своје отаџбине. И никада не губећи читаоца из вида, можемо закључити да је комуникативна функција књижевности увек на уму аутора *Хоризонта* смисла и њеног саговорника, као и да је она у основи остварена.

Једно од такође битних појединачних деловања крије се у наизглед споредно провученој причи из академски обележеног времена Дарка Танасковића. Иако је и сам често доживео оспоравање „учинака свог рада”, зато што би се увек „доследно борио против замењивања суштинских критеријума формалним и ваннаучним у процењивању достојанства нечијег интелектуалног прегалаштва и домаћаја, а та је ружна и неморална појава прилично честа у академској средини” (70), саговорник Јевтићеве књиге није одступао од етике и морала за које се залагао, како у животу, тако и у дипломатском, али и академско-научном деловању. Стога се трудио да обезбеди учешће Еугена Вебера као гостујућег предавача на тему упоредне граматике семитских језика, што је наишло на отпор његових колега са факултета на којем је провео свој академско-научни радни век, будући да је поменути Еуген Вебер, који је, и поред тога што је оставио значајан допринос на пољу јудаистике, ипак – дилетант: „Томове које је крајње професионално и методолошки максимално скрупулозно сачинио отписивали су рутинском, пејоративном квалификацијом: он је дилетант” (71). Танасковић сматра да би било добро да се они који су се школовали за одређену област и у њој су стручни унесу „љубави и уживања у послу” (71) којим се баве. Међутим, ову формулацију не би требало схватити само на нивоу њеног сентименталног значења – потребно ју је сагледати у категоријама духовног (читалачког) простора. А то нас ипак упозорава на нешто много важније.

Упозоравајућа лекција о љубави према раду камен је темељац ове разговорне књиге Милоша Јевтића, и могла би се сместити унутар те-

оријског оквира који је поставио још Ханс Георг Гадамер, разматрајући питање објективности и субјективности наука. Посматрати дилетантизам и стручност само из перспективе одговарајућих научних квалификација изразито је штетно, па чак и погубно, нарочито у погледу друштвено-хуманистичких наука. С тим у вези, приступ не само свом послу него и својој мисији, па и приватном животу има своју маркирану одредницу и положај унутар друштвеног поретка. Значај ове проблематике, посматране из Гадамеровог угла, показате да у доношењу научних али и неких других животних судова и закључака постоје две врсте индукције: логичка и уметничко-инстинктивна. Таква теза имплицира да се ова два поступка већ у основи разликују не логички, већ психолошки. Иако се оба служе индуктивним закључком, поступак закључивања друштвено-хуманистичких наука лежи у ономе што се назива несвесно закључивање. Друштвено-хуманистичка херменеутика је отуда везана за посебне психолошке услове: „Она захтијева једну врсту осјећаја за такт и зато су јој неопходне другачије духовне способности, нпр., богатство памћења и уважавање ауторитета, док, напротив, самосвјесно закључивање природних наука почива на сасвим особитој употреби разума”.²

То би практично значило следеће: како се научник из природних наука ослања на логику као узор и (на појединачном нивоу) непроменљиву категорију, срж домета резултата његових истраживања не зависи од моралних и етичких категорија; међутим, ту привилегију професор и научник из друштвено-хуманистичких наука нема, будући да се далекосежност домета његових резултата мери управо моралним и етичким категоријама. Суштински гледано, док се природњак ослања на логику, друштвењак се мора ослонити на свој заслужени ауторитет кроз интегритет. Обликовање узора код природних наука, с једне, и друштвено-хуманистичких с друге стране, кључни је елемент за њихово међусобно разликовање.

С тим у вези, његово деловање, закључиће лако читалац, има своју далекосежну сврху, јер је морално-етички кодекс код Јевтићевог саговорника недвосмислено остао у фокусу током читаве богате каријере. У књизи *Хоризонти смисла* дефинише се питање функције методе Танасковичевог службовања, али и приступ самом животу и његовом смислу уопште. Тек овако преданим радом појединца може се поставити питање јесу ли „услови духовних наука можда много важнији за њезин начин рада од индуктивне логике”.³ Истицање ауторитета покреће тезу о „психолошком такту који овдје долази намјесто свјесног закључивања. На чему почива такав такт? Како се долази до њега? Да ли се, коначно,

² Hans Georg Gadamer, *Istina i metoda: Osnovi filozofske hermeneutike*, prev. Slobodan Novakov, IP „Veselin Masleša”, Sarajevo 1978, 31.

³ Исто, 33.

оно научно у духовним наукама налази више у њему него у њиховој методици?⁴

Ако би се овај део Гадамерове тезе довео у питање, тешко да би се оспорио појам ауторитета као пресудан унутар морално-етичких категорија друштвено-хуманистичких наука. Стога Танасковић следи овај траг и по цену да у одређеним круговима друштва буде несхваћен, знајући да рад за вечност није увек разумљив у емпиријским оквирима. Уосталом, довољно је ослонити се на поједине књижевне примере, попут Радомира Константиновића, Марка Ристића и других, па да се неприкосновено и дан-данас гадамеровска теза читава као неупитна. Међутим, то није уско везано само за научно-академски свет, или просто речено пословни кружок. Отуда испреплетеност јавног деловања Дарка Танасковића са његовим приватним животом не би требало да буде неочекиван.

Говорећи о супрузи Весни, *вечном љолећу свој живојш*а и о некоме ко је по његовом осећају *коаутор свих њејових књија*, видимо да је своју снагу носио и путем љубави према својој животној сапутници. Споменуће, живела је за друге (276), имплицирајући и породицу, и рад свог супруга. Са дубоким наклоном и уважавањем у својој супрузи Весни истиче пример непомерљиве етичности, урођене доброте, тврдоглаве правдољубивости, следбеника начела природног морала... Ако, у складу са гадамеровским призвуком, „човеков јавни допринос треба да процењују други, односно јавност, а не он сам, а и време, као једини непоткупљиви судија” (144), онда и то ким смо окружени говори много о томе ко смо ми сами. С поносом истиче речи Драгоша Калајића: „Иако о Теби имам најбоље мишљење и као врсном интелектуалцу и као о добром Србину, прибојавао сам се да Те Латини тамо не обрлате. Знаш какви су они, вични сваковрсним заводљивим лукавствима и привлачним варкама. Сада, међутим, кад сам боље упознао Весну, више немам таквих брига. Поред ње, не прети Ти никаква опасност” (277). Можемо рећи да је тежња сагласју приватног и пословног једна од одлика којом се Танасковић, иако се често преиспитује на том плану, може засигурно поносити.

Са свим изнетим, ако би се у једној реченици морала дати импликација живота и рада професора и академика Дарка Танасковића којом би се књига *Хоризонтии смисла* Милоша Јевтића могла описати, била би то реченица коју је у надахнутом тренутку новембра 2015. године, у Паризу, по завршетку гласања на Генералној скупштини Унеска, изговорио: „Победа врлине”. Иако је ова реченица записана како би била отргнута од заборава, она има своју тежину и као усмена, изговорена у једном одсудном тренутку. На тај начин, она је одлична формулација која би могла да нам постане поука којом бисмо се водили у тешким

⁴ Исто.

тренуцима. Он није заборавио мисао филозофа Имануела Канта према којој „дела човека морају бити таква да могу постати закон за будућност” (297), па је његов израз о победи врлине епилог ове кантовске мисли. Победа врлине једног од највећих оријенталиста, дипломата, али и људи које је имало српско друштво омогућила је спајање и потенцијално динамичније уједињавање српског народа у његовом највећем и најширем опсегу, а то је управо културолошки слој народа. И то је већ и више него довољно за један животни век.

Др Луна ГРАДИНШЋАК
Научни сарадник
lunagradin@gmail.com

ФОТОГРАФИЈА КАО ДОКУМЕНТ

Рајко Каришић, *Два века Матице српске. Свечана академија – фотомонографија*, Матица српска – ауторско издање, Нови Сад – Београд 2026

Фотомонографија Рајка Каришића *Два века Матице српске. Свечана академија* припада оним публикацијама које документарну функцију фотографије вешто преображавају у нешто сложенији израз културног памћења. Повод настанка ове публикације је обележавање два века постојања Матице српске, а то само по себи упућује на значај и потребу институционалног памћења. Вредност овакве врсте визуелних издања, посебно у години јубилеја, налази се у томе што свечани тренутак смештају у шири симболички поредак, повезујући просторе и свечане чинове у јединствену представу о трајању најстарије српске књижевне, културне и научне установе. Ове фотографије се, дакле, могу посматрати и као специфичан прилог историји Матице српске из перспективе фотграфског промишљања једне институције и једног јубилеја. Фотографија у овој књизи преузима улогу документа који бележи простор и присуство и организује их у складу са одређеном културном идејом. Идеја аутора ове књиге почива на уверењу да се трајање институције исказује видљивим облицима памћења, као што је фотографија, али и портрети, књиге, јавна признања, здања итд.

Композиција фотомонографије има промишљену унутрашњу логику. Уводни низ фотографија посвећен здањима значајним за историју Матице српске успоставља темељну просторну осу фотомонографије. Текелијанум, Платонеум и новосадске куће и задужбине, као и здање Матице српске, тзв. Трандафилкино здање, представљени су као места културног памћења. У њима је видљива историја установе која је током

два века мењала градове (Пешта, Нови Сад) и просторе, друштвене околности, историјске контексте. Једино што је остало стално јесте континуитет мисије и циљ институције, усмерен ка очувању и развијању српске науке и културе.

Фотографија Рајка Каришића је мирна и лишена наглашене експресивности. Поступак фотографисања чини се усклађеним са институционалним карактером Матице српске. Тако институција која је два века градила културни континуитет, ослањајући се на знање, стрпљење, задужбинарство и одговорност, добија у овој фотомонографији фотографско уздарје. Управо зато чини се да је најуспелији део ове књиге управо повезивање документарног и јубиларног приступа. Фотографије бележе тренутак, али га истовремено укључују у шири поредак памћења. Тако фотомонографија распоређује јубиларне садржаје у структуру која сугерише континуитет и трајање.

После фотографија старих здања Матице српске и информативног текста о историји Матице српске налази се део посвећен изложби „Уметничка збирка Матице српске” (ауторка изложбе Станислава Јовановић Миндић). У тим фотографијама се открива важна димензија идентитета Матице српске, њена повезаност са визуелном репрезентацијом. Странице које су посвећене државним признањима уносе у књигу свечани и јавни тон, а средишње место фотомонографије припада свечаној академији у Српском народном позоришту. У том делу књига добија своју унутрашњу драматургију у којој су заједно представљени сцена, учесници, глумци, хор и публика, али и генералне пробе и припремне активности. Позоришни простор у Каришићевом приказу омогућава да се програм свечане академије сагледа као симболичка слика трајања Матице српске. Његов приступ остаје документарно уздржан, али уједно показује свест о симболичкој тежини јубилеја и о потреби да се његов визуелни облик сачува у примереној фотографској форми. Код Каришића се унутар протоколарних момената препознају тренуци сабраности и саборности. Због тога догађаји документовани у овој фотомонографији делују као уређен приказ једног културног догађаја. Имајући у виду да је реч о књизи која има превасходно документарну функцију, кадар је стабилан и композиционо прегледан. Након фрагмента о свечаној академији приказани су текст и фотографије са парастоса оснивачима, члановима, сарадницима и добротворима Матице српске, а потом фотографије са програма „Песници своје *Лейойису* и својој Матици”, у којем је учествовало дванаест песника, који су стихове посветили Матици српској и *Лейойису Матице српске*. Забележена је и изложба Рукописног одељења Матице српске – „Два века Матице српске (1826–2026). Историјат, обиље и јединство једне кошнице”, али и изложба Библиотеке Матице српске „Двеста година Матице српске и Библиотеке Матице српске”. Затим, у фотомонографији се појављују и фотографије са Свечане

седнице Матице српске са уручењем Змајеве награде Матице српске и са конференције за штампу поводом Змајеве награде Матице српске, чиме се јубиларни оквир повезује са редовним облицима јавног деловања Матице српске. Ту су и спискови председника Матице српске и секретара Матице српске. Оваквим распоредом визуелне грађе фотомонографија развија хронолошко-тематски ток. Распоред фотографија и смењивање тематских целина обликују посебан тип наратива, због чега фотомонографија добија јасну документарну функцију.

Синтетички гледано, Каришићева књига настоји да визуелно организује јубиларне програме и да их прикаже као повезан културни догађај. Због тога посебну вредност овакве публикације треба тражити у томе да један свечани тренутак претвара у трајно сведочанство, односно бележи атмосферу, просторе, учеснике и програме који су део прославе јубилеја Матице српске, остављајући на тај начин будућим генерацијама могућност да стекну јасан увид у начин на који је овај јубилеј замишљен. Фотографија је у оваквом издању посебно погодна за обликовање визуелног сведочанства о свечаним и институционално важним догађајима. Захваљујући таквом запису јубилеј остаје доступан и онима који нису непосредно учествовали, а сама публикација остаје као ослонац за будућа подсећања. На тај начин фотографија продужава трајање свечаног чина и уводи га у стабилнији поредак културне документације.

Због свега наведеног ова фотомонографија, настала у години јубилеја Матице српске, може се разумети као вредан визуелни запис о значајном јубилеју. Њена функција је да фотографски обликује један свечани тренутак и да га уведе у корпус јубиларних сведочанстава, како би будући читаоци могли стећи увид о јубиларним активностима Матице српске. Истовремено, ова фотомонографија показује да фотографија има двоструку улогу, фотографије су и документ и облик ауторског исказа. У тој равнотежи налази се основна вредност Каришићеве публикације, која пружа преглед визуелних садржаја који су пратили свечане активности Матице српске у години јубилеја. Значај овакве публикације треба тражити у пажљивој композицији и способности да се свечани тренутак представи и сачува без реторичког преувеличавања. Тако ова књига остаје као примерено обликован визуелни документ о јубилеју Матице српске и као сведочанство о начину на који је један институционални тренутак сачуван за будућа времена.

Др Милена Ж. КУЛИЋ

Стручни сарадник

Матица српска, Нови Сад

Одељење за књижевност и језик

milena.kulic@maticasrpska.org.rs

УПРКОС СРЕЋНОМ КРАЈУ

Кајоко Јамасаки, *Лейње бајке*, Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 2025

Бајке Кајоко Јамасаки почињу да се приповедају већ на корици њене нове збирке песама. Графичко решење у чијем је средишту слика *After work / Soft skills* Небојше Јамасаки Вукелића читаоца хипнотише и смешта у простор у ком се контуре савременог света губе и претварају у светлуцави пејзаж. Истим поступком се служи и песникиња како би трансформисала ефемерну свакодневицу у снолики предео бајке у којој влада вечно лето. Међутим, сам наслов збирке треба разумети условно. Од фантастичног жанра у изразито лирској поезији Кајоко Јамасаки готово да нема ни трага. Премда бројне песме задржавају извесну наративност (нпр. „Породична фотографија”), чини се да се догађаји ређају како би отелотворили реченични ритам, односно како би лирска вињета била успешна. Уз то, песма „Висина”, у којој се експлицира појам из наслова, нуди кључ за разумевање времена у поезији Кајоко Јамасаки. То није време хероја нити напетих авантура, већ време после срећног краја: „У нашој соби била је једна бака, / која је знала необичне бајке. / Тога дана завршила је / бајку овако: // 'Не бој се, дете. Они нам / не могу ништа. Знаш, / ми ћемо бити птице’”. Бајка одједном добија дидактичку функцију, а није јасно да ли су бакине речи део бајке или њен коментар. Границе фикције и стварности се бришу; оностраност и оностраност се мешају, а лирски субјекат завршава своју песму речима „Сада када смо птице, када летимо / високо, облацима вечерњим, / хоћу да ти кажем / одавде: // 'Не бој се. Само веруј / да смо живи, заувек. / Чувам те, вечно, / са висине’”.

Може се без претеривања рећи да је основна тема збирке *Лейње бајке* потреба да се бајка оконча тако да остави траг, колико год непостојан био. Не чуди, стога, што су као један од мота збирке изабрани Венцловићеви стихови „На мору куда прође лађа / траг јој се не зна”. Сам догађај песникињи није од суштинске важности; она поезијом изналази отисак, макар он био на води. Уводна песма се наставља на цитат и проширује његов смисао. Сусрет на зимској обали је тек повод лирске рефлексije о метаморфози природе и човека: „На зимској обали непрестано се / мења призор. Иза јаблана / појавио се човек” („Хтела си да ми нешто кажеш, на пример, о води”). Помен јаблана може призвати антологијску песму Јована Дучића и продубити контраст у поимању природе савремене песникиње и песника модерне. Док се његов лирски субјекат боји своје сени, њен лирски субјекат нема сенку, већ свој други облик: „На траву, крај воде, слеће / птица: схватила си / да сам то *Ја*”. Закони који уређују поетски универзум Кајоко Јамасаки нису они којима се наш свет

мора повиновати. Правац кретања није једнозначан, све је истовремено у настанку и нестанку: „С црним кофером, да ли се враћа / или полази?” Предметни свет губи своју материјалност: „На реци се / не види брод”.

Дубока чежња преплављује такав свет. Простор и време раздвајају гласове од онога што желе дотаћи. Једини контакт је порука која остаје у ономе који ју је чуо: „Када буду отете и спаљене, моје речи / живеће у твојим ушним шкољкама, / као шум таласа” („Порука”). Употреба везника „када” уместо условног „ако” додаје дозу трагичности у већ сетни тон песме. Љубав је код Кајоко Јамасаки љубав *ујркос*: „Из даљине, преко Тихог океана, допире / твој глас: нема шта да се пише. / Али желим да ти се јавим”. Радикална манифестација такве љубави је могућност да отете речи неће постати чак ни шум: „Зато ноћас шаљем поруку, која, можда, / никада неће стићи до тебе. Пишем ти / и шаљем поруку, / из даљине”. Саговорници у њеном космичком дијалогу не морају чак ни да се познају. Проток времена нема могућност да прекине разговор: „Крај потока, међу белим цветовима, / твоје телашце је пронашао / археолог, путник. // Окупао те водом на потоку, / осушио на сунцу. Нека / његов дах оживи твој глас” („Археологија: окарина”). Речи којима се поетизује смрт својствене су пре описима природе. Чак се и људски леш претвара у телашце, као да је реч о животињици окамењеној у филибару из ког може побећи: „Нека ти свира песму, из / непознате земље. И / поведе на далеки / пут”. Исту реч песникиња употребљава у претходној песми да смрт прикаже спокојнијом него што она јесте: „Ко ће да запази њен искривљен / кљун, њене полузатворене / малене очи? // И смрзнуто телашце, / што непомично / лежи?” („Птица, Ана”). Но, трагика песме не произилази из смрти, већ из могућности да се после ње певање не продужи. Поетски речено, страшна је могућност да ниједан песник-археолог неће оживети птицу: „Да ли ће ико мени писати / о крају птице, којој сам / дала име *Ана*”. Други страх почива у потенцијалном изостанку саговорника.

Бели цветови, поред лирског пејзажа, служе и као наслов песме посвећене Десанки Максимовић. Из њеног песничког инвентара у свест посредно долазе сродни флорални мотиви, а песма Кајоко Јамасаки функционише као давање помиловања уништеном свету: „Остајем у рушевини где маслина не рађа, / ластва не лети, у граду где су избрисана / имена цветова, да нађем станиште” („Бели цветови”). Љубав у песми добија нову манифестацију – остајање *ујркос*. Свет са својим онеобиченим изумима који подсећају на светилке и машине онемогућава истински суживот са природом: „Овде где лажно сунце засењује сјај / белих латица, где лимени добош / надјачава њихов шапат”. Као археолог, лирски субјекат се спушта у изгубљене и стрмоглаве дубине да би спасио бар једно телашце: „Да потражим имена цветова, / бар једно, да га тихо / изговорим”. Циклична структура којој је песникиња склона оживљава, односно ствара ишчезле биљке и животиње: „Начини зид, призови

сенке маслине / и ласте да останем / у твој граду”. Именовање не само да зауставља уништавање, оно га поништава. Иако се свет наизглед дистопијски завршио, говор насељава пустош и поново га испуњава. Колико год таква утеха изгледала безначајно, она је неопходна. Из тог разлога се и зид конструише како би се оживљена природа спасла.

Став лирског субјекта је сасвим јасан. Песма „Крај лета”, једна од најдирљивијих и најефектнијих, ако би се икако могле поређати, својим кратким строфонима који опонашају хаику наслућује насловни завршетак. Бројем речи у сваком стиху глас се све више утишава, али поново букне. Ниједан декрешендо није прерастао у потпуни мук, те се и крај песме мора схватити тек као пауза: „Ту се завршава ливада. / Вода се шири: не / види се чамац. // За лоптом дете / нестаје у / трави. // Све праштај! / (Ближи се / киша.) // Стављам усне / на горко / воће. // Не напуштам / обалу / реке”. Пажљивим читањем се могу уочити слике и стихови који се понављају. Чамац који се није видео зими не види се ни лети. Ако је већ илузија остала непромењена, зашто би посматрач напустио своју осматрачницу? Гномичност исказа Кајоко Јамасаки на тренутке неодолјиво подсећа на одређене Настасијевићеве стихове. Песми „Крај лета” као епитаф би се несумњиво могао додати као епиграф дистих „Све зове, – / остајем”. Међутим, ако је Настасијевићева туга као свој елемент изабрала камен, код песникиње су повлашћени елементи они који се не могу задржати – ваздух и вода. Таква слобода непоседовања, односно одрицања, заиста изискује опроштај који песму изненада пресеца на два дела. У графичким пукотинама које одвајају речи остаје нејасно да ли је у горком воћу пронађена некаква сласт, да ли се на обали нешто променило или се, још једном, остало *ујркос*.

Остављање трага као лајтмотив у песми „*Zebra New Hard*: хемијска оловка” добија и метапоетски смисао. Добро позната мисао о вечности уметничког дела наспрам краткотрајног људског живота послужила је као композициони принцип прве две строфе: „Остављаш црне трагове / на белом пространству / папира. // Твоје тело, без длака, полако губи / телесну течност, за састав и / цртеж у њеном дневнику”. Песма још једном негира ефекте смрти имајући у виду да се лик може увек изнова стварати: „Али она зато не плаче: / убациће те у корпу / за смеће, // отрчати у татину радну собу / по нову хемијску / оловку”. Лепота скицираног краја се открива и у наредној песми, насловљеној „Пешчаник, рука”. Циклична структура омогућава нову трансформацију мотива, те вреди навести почетак и крај лирске творевине у којој се непрестано невидљивом руком мењају пакао и рај: „Падамо тихо. Зрна смо / песка. Падамо, / бледорумени. // [...] // Падамо нечујно, / зрна смо финог / песка”. Додавањем једног јединог епитета песникиња је успела да зрна песка непрестаним просејавањем доведе до савршенства у њиховом вечном паду ка

једном од два краја пешчаника. Наравно, ниједно његово окретање није и не може бити коначно.

Имајући све наведено у виду, можда је истинска летња бајка песма „У малом граду, на југу” из последњег, четвртог става њене поетске композиције. Лирски глас се изопштава из времена и смирено примећује: „Слободна сам, неочекивано, / као коза на летњем / пашњаку”. У том свету је све обезличено, свему тек треба дати име, форму и боју: „На тргу је мала радња. / Без натписа. / На радном столу мајстор кроји / панталоне, од сивог штофа”. Немогуће је прецизирати који је то трг, из ког тренутка лирски глас проговара. Чак се поуздано не може знати ни да је заиста лето, присутно тек у поређењу. Како сећање обузима лирски субјект, било би логично помислити да је песма овековечена у тренутку после нечега, после старчевог приповедања, после његове бајке. Речи којима се песма завршава негирају све понуђене хипотезе: „У рају не постоји време. То смо / ми сами измислили, / грешком”. Треба ли онда остати у илузији раја? Треба ли по ко зна који пут даровати стварности име? Треба ли заиста поверовати у неочекивану слободу? Чини се да је одговор Кајоко Јамасаки јасан – Да, *ујркос свему*.

Мср Лазар М. БУКУМИРОВИЋ
Истраживач приправник
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
lazar.bukumirovic@ff.uns.ac.rs

ХЛЕБ НАШ ПРЕДАЧКИ

Енес Халиловић, *Бекос*, Лагуна, Београд 2025

Низ литерарних остварења о којима вреди причати – а које чине романи *Еј о води* (2012), *Ако дуго љедаци у њонор* (2016) и *Људи без пробова* (2020) – књижевник, новинар, економиста, правник и уредник књижевних часописа *Sent* и *Eckermann* Енес Халиловић наставља својим најновијим романом *Бекос*, који се од самог почетка нашао под будним оком јавности. О његовој рецепцији међу књижевним критичарима саме за себе говоре чињенице: нашао се у ужем избору за НИН-ову награду и добио Књижевну награду *Београдски њобедник*, признање које је овом делу додељено 2026. године као најбољем роману написаном и објављеном на српском језику у претходној години. Када је читалачка рецепција у питању, недоступност романа на полицама књижара тиха је индикација како је и да ли је уопште дело прихваћено међу публиком.

Бекос представља роман написан техником полифонијске нарати- је изведеном у три гласа. У покушају да се жанровски одреди, ово дело се може дефинисати као авантуристички, детективски (поготово средишњи део романа), али и роман о причању прича. Структуру чине три аудио-записа тројице различитих приповедача, истовремено и јунака романа, које је аутор преточио у корице романа – први приповедач јесте психијатар Пилорета, који се директно обраћа свом колеги и другу, психијатру Мартину; други је глумац Лемез, пријатељ психијатра Пилорете са Пештерске висоравни, који се у свом аудио-запису не обраћа Пилорети већ Мартину; трећи је психијатар Мартин, који се обраћа Пилорети. Лични односи јунака-приповедача, исповести њихових животних судбина и начин на који су сви они међусобно повезани, теме су које представљају језгро које овај роман чува од урушавања у себе самог. Тумачећи уметничко решење аутора који је за медијум одабрао аудио-записе, можемо рећи да је *Бекос* роман о причању, али још више роман о слушању прича.

Енес Халиловић је зачетник квантумизма, књижевно-уметничког правца који се бави књижевношћу као скупом квантума, честица, односно фрагмената, а његов главни циљ јесте посматрање понашања истих тих честица или фрагмената унутар неке друге целине. Попут интертекстуалности, квантумизам подразумева позајмљивање идеја, мотива односно фрагмената других књижевних дела у потпуно новом контексту и посматрање како ти фрагменти покрећу једно ново тумачење књижевног дела, с тим што, за разлику од интертекстуалности, сврха није позивање или ослањање књижевног дела на неко претходно ради његовог читања, већ понашање одређених фрагмената или честица тог дела унутар потпуно нове целине. Основна идеја овог дела, која је кључна за његово разумевање, јесте да сваки човек има дубоко усађену потребу да говори, односно да се неке обрати. Сходно томе, *Бекос* представља само наставак те предачке, дубоко митске борбе човека причањем против заборава. Сви његови јунаци-приповедачи дубоко су усамљени, несрећни и недоречени, и управо се отуд јавља та потреба да неке повере свој живот у виду не чак ни писма, као интимнијег медијума, већ оног праисконског – усменог, због чега се опредељују за аудио-записе. Квантумизам пружа виђење *Бекоса* као само још једног фрагмента, једне честице унутар шире целине која се зове историја човечанства.

Очајничка потрага за смислом и ослоном сва три јунака-приповедача оно је што их наводи на приповедање свих догађаја из својих живота, не би ли им слушаца (а могуће и читалаца) потврдио сопствено постојање у овом свету. Ко место у свету није у стању да пронађе у садашњости, принуђен је да га тражи у прошлости. Отуд и наслов романа, чије се значење крије у Херодотовом миту о речи бекос, у ком се описује експеримент египатског фараона Псаметиха, који је желео да открије

који је најстарији народ на свету и који је језик био прајезик човечанства. То је учинио тако што је поверио двоје новорођенчади пастиру да их одгаја у изолованој колиби. Пастир је имао задатак да се брине о њима и послушају њихове прве речи, уз строгу забрану да се иједна реч изговори пред децом, верујући да ће њихова прва реч, без наметања околине и цивилизације, потицати из прајезика. Након две године, када је пастир ушао у колибу, деца су му пришла испружених руку изговарајући реч *бекос*; чувши ову реч, фараон је истражио њено порекло и открио да је бекос реч из фригијског језика која значи *хлеб*, због чега су Египћани закључили да су Фригијци, народ који је са Балканског полуострва прешао у Малу Азију, најстарији народ на свету, и да је њихов језик можда изворни језик човечанства. На овај начин бекос постаје древна реч која повезује Балкан са целокупном историјом људског рода, стављајући тако Балкан у средиште историје. Као што су деца у Херодотовом миту морала да проговоре, исто тако морају да проговоре и јунаци овог романа, јер је језик дубоко усађен у човеково биће. Стога роман *Бекос* има и дубоко митско, предачко упориште, јер исто као што митови представљају интерпретације света и човековог места у њему, односно покушаје древних народа да објасне и оправдају своје постојање, ово дело представља наставак једне митологијске интерпретације света јунака-приповедача, не би ли и они, попут Аргонаута, пронашли своје Златно руно, свој ослонац, своју кришку хлеба – свој *бекос*. Колико год се језик тог митског сегмента романа чинио далеком и заумним, управо је он учествовао, и још увек учествује, у осмишљавању и објашњавању света у ком човек живи данас. Он је неизбежан и не може се занемарити јер нам он говори о томе шта ми јесмо сад и где су корени наших највећих трагедија.

Бекос представља роман саздан од истина, јер је заснован на многим истинитим догађајима и фактографским подацима. За његово писање нису коришћена само документа већ и новински чланци, списи из полицијских и затворских архива, али се препознају и фрагменти или *квантуми* из других дела Енеса Халиловића. Он је у исто време књига о деци: детињство је увек бурно и потресно, али толико урезано у личности јунака да су његове последице неодвојиве од њихове будућности, и од њих се не може побећи. Сваки човек се посматра кроз властито детињство, али и кроз порекло, те су приповедачи непрестано загледи у прошлост. Можда чак толико да никако не могу да наставе напред. Управо због немогућности да се утемељи у садашњости, сваки јунак (поготово глумац Лемез) несебично и до танчина са читаоцем дели детаље о себи и својој животној причи, желећи да његова прича буде не само саслушана већ и сачувана од заборавља.

Ово дело представља и роман о миграцијама са Балкана и њиховом парадоксу: историја читавог човечанства представља списак непрестаних

промена човековог станишта у потрази за повољнијим животним условима. Некада су се људи из хладнијих крајева селили у топлије, јер је земља била плоднија, клима погоднија, и лакше је било преживети. У периоду деведесетих година двадесетог века, временски оквир за који је радња романа већински везана, многи људи са ових простора били су приморани да напусте своју земљу у потрази за бољом будућношћу. Иронија модерних миграција са Балкана је у томе што су људи „бољи живот” почели да траже у неприступачним крајевима попут Африканде у Русији или норвешког архипелага Свалбарда, где су услови за живот сами по себи сурови. Парадокс је присутан у човековој насушној потреби да се бави земљорадњом, с једне стране, а с друге у константном бежању из места у ком живи. Јер – идеја је да, уколико човек нешто посеје, треба да буде ту када стигну плодови. Како то могу да изведу јунаци који стално беже из места у ком су рођени, у нади да ће коначно побећи и од себе самих?

Поред детињства и порекла, неупитно је да човека вишеструко дефинише и место у ком се родио. Радња романа је великим делом везана за Пештерску висораван, одакле су пореклом два гласа полифонијске нарације – психијатар Пилорета и Лемез, његов пријатељ из детињства. Оба јунака током романа често напуштају Пештер, али их исто тако много ствари везује за њу, због чега јој се увек морају враћати. За разлику од њих, психијатар Мартин није пореклом са Пештери, али услед одређених животних околности тамо одлази и долази у близак контакт са менталитетом њених становника. Зимска суровост, хладноћа, планински предели, дивље звери, народна веровања и близина територијалној граници – одлике су које од Пештери праве место сусрета злих сила, натприродних бића, окултизма, али и мита, са савременим човеком.

Роман *Бекос* Енеса Халиловића представља вишеслојно и жанровски сложено књижевно остварење које у средиште поставља човека у потрази за смислом, припадањем и сопственим идентитетом. Кроз полифонијску структуру, исповедни тон и мотив причања као основног облика људског постојања, аутор обликује дело које истовремено говори о појединцу и о читавом човечанству. *Бекос* је стога не само роман о прошлости и сећању већ и роман о вечитој човековој потреби да буде саслушан, схваћен и потврђен у свом постојању. Шта човек у себи скрива; шта он јесте, а шта није; да ли он може прескочити сопствену сенку и бити ишта друго од онога што јесте – само су нека од питања која јунаци постављају у нади да ће им неко дати одговор.

Софија С. РАКОЧЕВИЋ

Универзитет у Новом Саду

Филозофски факултет

Одсек за компаративну књижевност

Мастер студије

sofija.rakocevic001@gmail.com

СВЕТЛОСТ ИЗ ТАМЕ: ТАНАТОЛОШКА ВИЗИЈА ЗОРАНА БОГНАРА

Зоран Богнар, *Све су смрти (само) део нашег сајта: 77 њесама о смрти*,
Нова поетика, Врњачка Бања 2025

Делујући деценијама као превасходно песничка фигура, али и као есејиста, прозни писац, књижевни критичар и антологичар, Зоран Богнар (Вуковар 1965) изградио је корпус дела који својом естетском супстанцом надилази локалне књижевне оквире. Ову тврдњу непосредно верификује интензивна рецепција његовог стваралаштва, будући да је Богнарова поезија превођена на двадесетак светских језика и овенчана са пет значајних интернационалних награда, те да је и наш други нобеловац, Петер Хандке, њен вишедценијски велики поштовалац и промотер. О његовом књижевном раду објављено је близу три стотине есеја, критика и студија, а његов семантички сложени поетски космос био је предмет и три посебне монографске студије. Изузетна плодност и уметничка оствареност овог аутора систематизована је у оквиру репрезентативног пројекта његових *Изабраних дела* у седам томова, објављених поводом тридесет година активног књижевног рада 2013. и 2014. године, која су потоњих година заокружена додавањем још два књижевнокритичка и есејистичка тома. Квалитативни лук Богнаровог стваралаштва адекватно је маркиран готово свим значајним националним књижевним признањима, којих је до сада, оправдано, добио безмало тридесет. У кратком периоду након објављивања, његова најновија песничка збирка *Све су смрти (само) део нашег сајта* добила је ове године већ две престижне награде, „Душан Васиљев” у Кикинди (заједно са Горданом Ђиласом) и „Ђура Јакшић” у Српској Црњи.

Нова песничка збирка Зорана Богнара конструисана је по доминантним мотивима, најчешће са уводничарским цитатима великана. Њених девет целина наткривљује десети „*Votum separatum*”, са каталогом издвојених мишљења домаћих и светских релевантних књижевних фигура о његовом досадашњем певању и мишљењу.

У први циклус, „Постоји ли нешто иза”, уводи нас сам Вилијам Шекспир, тврдњом да „докле год се човек храни смрћу, / смрт се храни човеком. / Умирањем смрти, / више ништа не умире”, која представља и суму прве, истоимене песме у збирци, која разлаже ово питање, не нудећи коначан одговор, него представљајући позив на пут ка оностраној недођији.

Други циклус доноси „Неодољиви мирис смрти”, те човеколику визију „Утопљеника”, компресију „Вакуума” и вакуум као са старих албума Коље Пејаковића, који сведоче да песник јесте рођен „Испред [свог] времена”, те да може да појми и свет од двеста година касније,

што нас доводи и до стихованог основног начела облигационог права, „Pacta sunt servanda”, које се иронично тумачи као уговор о обавезама на овом и оном свету („Ако се баш мораш родити, роди се... [...] Имаш цео живот да се забављаш и целу смрт / да се одмориш”). У дијалогу са старом, чије мало слово сугерише да то није Мајка, него давна познаница и коначна инстанца, у песми „Гроб без леша”, налазимо мудрост америчких староседелаца и ритам луле мира изнад вигвама остарелог поглавице. Неодољиви мирис смрти уздиже се, синестетички, и визуелно, као хумка пирамидално исписаног гроба једног „Пасјег слуге”.

„Дневник несанице”, трећи циклус ове песничке центрипетално мотане лирске пите, одговара на питање Владимира Копицла „Зашто се вртлог врти?”, кроз стихове у којима, ишчупан из корена, „Мртав [...] човек који хода”, „Везан обредима бесаних ноћи”, издише из стакленика, спознајући неумитно да му је животодарна примарна породица мртва, те да не може побећи од своје судбине.

Четврти циклус, „Земља господари ПОДземљом”, одјек је давног сарајевског Биг Бена из 1987, када је збирку са овим именом код тако названог издавача тада млади вуковарски песник обнародовао, исписујући „Свете фрагменте”, „Спознају Уне Бертхолд”, „Путовање” и „Аги... Пут до спознаје”, тражећи „Сутон”, „На Путу Пепела”, „Гласове тишине” и „Гласове енигме”, те „Фотографију апсолута, глас Бога”, сажевши све у антологијску „Јаје (Смрт без љуске)”.

Централни „Разговори са Оцем” потврђују, „У име Оца и Сина и Светога духа”, мисао Стевана Пешића да „Љубав је једино постојање...”.

Наредне песме, у циклусу „О свакодневном умирању (у болу, у тишини, у Пропилеју)”, фокусирају „Миленијумски калеидоскоп сродних душа”, ходочастећи и мапирајући свет од родног Вуковара до Београда и далеке Калифорније. У њима „Смрт не раставља”, и, напослетку, „Све су смрти (само) део нашег сата”, по којем „...већ сутра на оном свету, / уморна мајка нас буди...”. Ту су и „Мародери”, „Клесари камене колевке”, који заједно са праведницима чекају живот вечни, повратак мртвих и васпоставу смисла.

За сенкама Радивоја Шајтинца, зебња нам „иде за петама и флертује”. Разапети у крстоликом простору у којем „више можда ништа нема”, где „Само још шуме умиру успоравно”, а „Галерије са празним рамовима” исписују „Тестамент”, док „Госта” гоне „Демони”, долазимо, напokon, до потпуног „Сагласја са својом сенком”, неухватљивим одразом унутрашњег бића. Финално Андрићево „Што не боли, то није живот, / што није пролазно то није срећа...” опет нас мотивише да „Вр(а)тимо се у круг”, јер тек описавши осу око стварног себе видимо да у свету, како је Фјодор Михајлович одавно закључио, „Где нема Бога, / све је дозвољено...”.

Напokon, „Црном косачу” можемо утећи једино „Спасавајући свога целата”, кроз „Лавиринте кругова” и „Урушавање”, понирање у себе

самога, негацијом негације, васкрсењем и сталним, непрекинутим општењем са оностраним, кроз епистоле Брату, Оцу и Мајци, суштини, темељу и смислу.

Уводна интертекстуална референца најновије песникове већ двоструко награђене збирке, преузета из Шекспировог корпуса, маркира почетни гносеолошки хоризонт Богнаровог дела и поставља темеље за радикално преиспитивање граница људске егзистенције. Овај елиптични исказ не функционише као пуки естетски украс, већ као дубински мисаоно-филозофски оријентир који најављује прелазак из сфере емпијског очаја у сферу метафизичке сигурности. Филозофска дилема о улози лирског субјекта у процесу деконструкције коначности разрешава се унутар традиционалног езотеријског и алхемијског принципа регенерације, који у смрти не види коначну анихилацију бића већ нужну фазу прочишћења. Кроз формулу „умри и буди” аутор супротставља материјални пролазитет духовном континуитету, сугеришући да је биолошки крај заправо само прелазни моменат у коме се распада профано, како би се ослободило вечно. Сходно томе, Богнар дефинише поезију не као профано оруђе отпора против фатума, нити као немоћни вапај пред неумитношћу физичког нестанка, већ као супериорни, сакрални простор у коме се остварује онтолошки преображај и постиже виши степен бивствовања. Логосни карактер песничке речи постаје супстрат који надживљава пропадљивост тела, чиме сам чин стварања прераста у чисту теургију која укида линеарно време и омогућава лирском субјекту да закорачи у метафизички простор апсолутне присутности.

Манифестација композиционе кохезије Богнаровог макротекста остварена је кроз строго контролисани број од 77 песничких јединица, што сведочи о промишљеној архитектури збирке у којој ништа није пропуштено случају. Оваква строга организација текста поседује специфичну, двоструку семиотичку валенцу која истовремено обухвата и личну и универзалну раван значења. С једне стране, уочава се јасна биографско-хронолошка условљеност, при чему се овај број јавља као објективна емпијска чињеница, трагично детерминисана животном границом ауторских сродника и генерацијских савременика, попут песниковог оца, те истакнутих књижевних стваралаца Радивоја Шајтинца и Томислава Маринковића, који су преминули управо у 77. години живота. На тај начин се успоставља директна супстанцијална веза са претходним песничким искуствима аутора, нарочито са збирком *Инсомнија, беле ноћи: 77 ђесама о љубави, издаји, демонима и осталим свакодневним умирањима*, чиме се заокружује један лични поетски митологема-каталог унутар ког се пребројавају губици. С друге стране, овај број активира дубоко укореењено симболичко-универзално значење које, према библијском коду и Христовом одговору Петру о опраштању „до седамдесет пута седам”, рефлектује апсолутну категорију хришћанског праштања

као врховног етичког императива. Уметничка еволуција бола, изазвана узастопним траумама деструкције породичног и еснафског микрокосмоса кроз одласке блиских фигура као што су отац и брат Еди, али и значајне стваралачке личности из сфера јавног живота, као песников кум Синиша Михајловић и пријатељи уметници Жарко Лаушевић и Масимо Савић, не завршава се у деструктивном нихилизму или јаловом ресентиману већ у етици радикалног праштања.

Феномен смрти у Богнаровој књизи у потпуности губи карактер терминалне статичности, пасивности и ништавила, те се упадљиво трансформише у динамички процес кроз који се врши спознаја света и самог сопства. Суочен са традиционалним уметничким апоријама и вечитим човековим питањем „Постоји ли нешто иза...”, аутор категорички одбија да понуди јефтине утехе или коначне, догматске дефиниције, инсистирајући на поетичкој вредности егзистенцијалне недоумице и управо у тој запитаности проналази аутентични стваралачки замајац. Увођење старијих песничких текстова у нов семантички контекст не делује као механички рециклажни поступак, већ функционише као специфичан егземпларни каталог Богнарове танатолошке мисли, који ретроактивно осветљава пређене фазе и потврђује тезу о процесуалности и непрекидном развоју лирског искуства. Ову идејну потку верно прати и ликовна опрема збирке која, заснована на наглашеном визуелном контрапункту механичког сата и препознатљиве Далијеве надреалистичке деконструкције темпоралности кроз мотив истопљених сатова, рефлектује ауторов специфичан доживљај времена као немилосрдног, слепог пролазитета. Насупрот тривијалној и широко прихваћеној максими да време поседује лековиту, терапеутску функцију, Богнар заузима радикално другачији став о суштинској индиферентности времена, које своди на пуку темпоралну сукцесију и механичко низање тренутака. Смрт се стога контекстуализује не као трагичан прекид постојања, већ као једна од нужно детерминисаних прелазних станица унутар традиционалне метафоре о Точку Вечног Круга, чиме се укида коначност физичког нестанка у корист непрекидног цикличног обнављања енергије космоса.

Средишњи сегмент дела заузима циклус „Разговори са оцем”, са стиховима аутентичне постхумне комуникације, у којој се брише граница између материјалног и духовног света. Овде поезија не делује само као комеморативни инструмент борбе против историјског заборавља или пасивно сећање на покојника већ преузима активну улогу отвореног метафизичког канала кроз који се остварује континуирани, живи дијалог са надживљенима, бранећи тезу да љубав и разумевање превазилазе (за)гробне међе. На ову вертикалну комуникацију наслојен је циклус „Дневник несанице”, у којем лични бол и густа егзистенцијална тмина задобијају параболични облик пажљиво одабраног и свесно прихваћеног егзистенцијалног терета. Измирење са архетипском фигуром смрти,

оличеној у традиционалној утвари Црног косача, јасно указује на то да је пролазак кроз катарзично искуство нихилизма, духовне пустиње и симболичког силаска у подземље заправо нужан, неизбежан предуслов за постизање коначног духовног мира и егзистенцијалне зрелости. Тиме древно херметичко и мистично начело *Lux ex tenebris* постаје врховни аксиом Богнарове нове поетике, пошто се тама у овој фази његовог стваралаштва више не конципира као суштински почетак, злослутна судбина или коначни есхатолошки крај, већ искључиво као привремени, неопходни негатив светлости који својим супротстављањем само додатно наглашава сјај коначног васкрсења и спасења смисла.

Успостављање дијалогске паралеле између најновијег рукописа Зорана Богнара *Све су смрти (само) гео нације сајна* (2025) и заокружених опуса Ђуре Јакшића и Душана Васиљева унутар српске књижевноисторијске вертикале не представља пуки, спољашњи дериват чињенице да је Богнарова збирка овенчана књижевним признањима која носе имена ове двојице великана. Напротив, посредни је дубока типолошка и естетско-филозофска сродност у третирању три суштинска егзистенцијална феномена: бола, смрти и тескобе. Иако конститутивно и хронолошки припадају опречним епохалним парадигмама – романтизму у случају Ђуре Јакшића, историјској авангарди, односно експресионизму Душана Васиљева, те савременом метафизичком дискурсу познавангардног или постмодернистичког типа Зорана Богнара – ова три аутора у својеврсном поетичком садејству уобличавају јединствен танатолошки триптих српске поезије, чије се линије укрштања откривају управо кроз дубинску анализу њихових сукоба са деструкцијом и нихилизмом.

Књижевни дијалог који Зоран Богнар води са сликама и поетиком Ђуре Јакшића не остварује се на површинском нивоу формалног подражавања романтичарског инструментарија или спољашњих стилских фигура, већ се рефлектује кроз поунутрашњени интензитет драматизма лирског субјекта. Овај однос се најпре уочава на плану егзистенцијалног пркоса који се супротставља општој деструкцији бића. Код Јакшића тај сукоб са светом, људским неразумевањем и неумитношћу фаталне судбине резултира снажним, готово титанским криком појединца који је несвакидашње гоњен како унутрашњим демонима, тако и спољашњим друштвеним неприхватањем, што представља средишњи тематски оквир у његовим антологијским поетским остварењима попут песама „Паноћ” или „Ја сам стена”. Код Богнара, међутим, овај исти титански сукоб еволуира у виши, метафизички план; његов се лирски субјект на сличан начин суочава са демонима, несаницом и архетипском фигуром Црног косача, али тај унутрашњи драматизам задобија облик свечане, ритуалне тишине која надраста чисти романтичарски очај.

Ова типолошка сродност додатно се усложњава на плану експресивности визуелног медијума. Јакшић, делујући дуално као сликар и песник,

свој поетски простор гради употребом снажних кјароскуро контраста, где се густа, непрозирна тама поноћи супротставља блиставој светлости или крвавим, експресивним тоновима. С друге стране, Зоран Богнар примењује аналогну сликовну и семантичку густину. Смрт у његовом певању задобија физичке и просторне атрибуте, опредељујући се кроз конкретне просторне топосе и симболе као што су мотив лавиринта, гробови или метафизички сат који куца, чиме се тама поставља као нужан, прочишћујући медијум кроз који се једино може угледати и досегнути истинска светлост. Отуда изречени Богнаров поетски и филозофски аксиом *свејлост из таме* заправо представља појмовну формулизацију и теоријско уобличење онога што је Јакшић интуитивно и емотивно живео на драматичној граници између сопственог поетског понора и уметничког васкрснућа.

Дубинска сродност између Богнара и Душана Васиљева утемељена је на феномену егзистенцијалног вакуума и на непосредном суочавању са масовном, интензивном деструкцијом како личног, тако и општег животног простора. Овде се лична рана успоставља као универзална метафора општег, цивилизацијског пропадања. Душан Васиљев остаје упамћен као песник апсолутног ратног нихилизма и дубоког антрополошког пораза, чији стихови, у преломним песмама попут остварења „Човек пева после рата” или „Плач матере човекове”, потресно сведоче о огољеном, демистификованом и умирућем човеку који је до краја растрзан између блата, ратних болница и језиве метафизичке празнине. Смрт је код Васиљева брутална, свуда присутна биолошка и историјска константа која у потпуности деконструише све велике историјске илузије и хуманистичке наративе. У Богнаровој збирци смрт на сличан начин прераста оквири строго интимне, појединачне трауме. Иако је она емотивно мотивисана конкретним, аутентичним губицима, попут смрти оца, брата, генерацијских савременика и уметничких сапатника, она код Богнара постаје шира евокација пропадања градова и постепеног нестајања читавог једног заједничког духовног и културног простора, што резултира тиме да обојица аутора умирућу стварност око себе појме као специфичну когнитивну мапу кроз историјски и биолошки мрак.

Ипак, кључна диференција, која уједно представља и главну тачку њиховог поетичког спајања, лежи у самом исходишту тог пута кроз нихилизам ка смирењу. Док Васиљев остаје трагично заустављен у крику разочараног, рањеног појединца који узалудно вапи за једном зделицом сунца у свету који је девастиран и претворен у општу кланицу, Богнар кроз строго промишљену структуру своје збирке активно тражи конструктиван излаз из тог истог егзистенцијалног вртлога. Пролазак кроз искуство нихилизма и својеврсно подземље конципиран је у Богнаровом танатолошком моделу као неопходна катарза која на крају води ка коначном помирењу са егзистенцијалним усудом. Његов лирски субјект стога

не завршава у трајном очају и празнини, већ утемељење проналази у хришћански кодификованој етици праштања, те у прихватању смрти као логичне, интегралне димензије Вечног Круга бића.

Да би се у потпуности разумела специфичност Богнаровог позног танатолошког модела, неопходно је сагледати ову троструку поетичку везу кроз диференцијацију три фундаменталне категорије: природе смрти, естетског одговора на бол и саме функције уметничког стваралаштва. Када је реч о природи смрти, у романтичарском опусу Ђуре Јакшића она се зачиње као романтичарски усуд, коначна и судбоносна поноћ, те метафора апсолутне усамљености и појединчевог неразумевања са светом. Код Душана Васиљева та природа се радикално мења и постаје насилна, масовна биолошка реалност, односно терминални пораз човечанства у историјском времену. Код Зорана Богнара пак смрт се реконтекстуализује у континуирани егзистенцијални процес, трансформишући се у прецизни метафизички сат. На плану естетског одговора на неиздрживи бол, Јакшићев сукоб лирског ја са отуђеним спољашњим светом производи бунт, егзистенцијални пркос и снажну, афективну емоционалну експлозију. Експресионистички одговор Душана Васиљева уочава се у апсолутном очају, отвореној рани, огољеном нихилизму и демистификацији свих друштвених и моралних вредности које је рат обесмислио. Насупрот њима, Богнаров одговор подразумева претварање саме трауме у предмет сазнања, што се спроводи кроз молитвену инвокацију и радикални чин праштања. Напослетку, функција уметности у овим поетикама задобија различите статусе. За Јакшића, уметност је ескапистичко уточиште за прогоњену душу и простор у коме се успоставља субјективни апсолут песничког бића. За Васиљева, она је огољени документ о слому човека у историји, односно крик којим се без задршке открива крајња истина о патњи. За Богнара, књижевни простор постаје сакрални амбијент намењен алхемијском преображају целокупног бића, што се остварује под девизом која гласи „умри и буди”.

Зоран Богнар у збирци *Све су смрти (само) гео нашеї саїа* остварује супериорну естетску синтезу поменутих поетика српске књижевне вертикале, истовремено надилазећи њихова епохална и историјска ограничења. Од Ђуре Јакшића он баштини интензитет унутрашње егзистенцијалне драме и драматичну, визуелну снагу песничке слике, док од Душана Васиљева преузима неумољиву тежину суочавања са огољеним ужасом смрти која десеткује песнички и животни микрокосмос. Међутим, док његови велики претходници у феномену смрти претежно виде радикални прекид, трагичну коначност или безизлазни поноран слом, Богнар је у духу свог метафизичког дискурса реконтекстуализује и клепсидарски претаче у цикличан, космички систем. Његова поезија тиме успева да танатолошку деструкцију јакшићевског и васиљевљевског типа преточи у узвишену филозофску спознају, нудећи естетско решење у коме

смрт коначно губи своју разорну жаоку, постајући тек мера људске свести и најава новог духовног рођења. У томе и лежи највећи домет збирке *Све су смрти (само) део нашег сајта*: смрт није укинута, али је лишена коначности и она више није граница смисла, већ једна од његових могућих потврда.

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

БОЛ, ДАР И ВАЛ

Лазар Букумировић, *Пенелоја и оситали (шири фарсе)*, Суматра издаваштво, Шабац 2026

Ако би поезију било могуће сместити у конкретно време и опипљив простор, друга песничка књига Лазара Букумировића одговарала би самотно проведеном лету, на острву, са погледом непрекидно усмереним ка хоризонту. Врелина летњег дана која води интроспекцији, надирању мисли и емоција, те појачаном проживљавању сопствене прошлости функционише као својеврсни подтекст, односно полазиште песме још једног у низу Одисеја савремене српске књижевности. Букумировићев јунак суштински је неодвојив од античког мита, песништва Ивана В. Лалића и Јована Христића, при чему формира и обнавља свој идентитет кроз посве интересантну, брижљиво осмишљену драмску напетост, јединствену свест о језику којим се служи, као и о географским и духовним координатама унутар којих је једино могуће његово постојање.

Структура песничке књиге *Пенелоја и оситали* полази од драматичности односа мајке, оца и сина, чији гласови, самоће и страхови одјекују у једнако драматичним изливима сопствене немоћи, да би се на концу сусрели, споразумели и изнова преплели. Драмски оквир најпре је задат поднасловом, а потом и опредмећен кроз дефинисање актера, сугестивне дидаскопије и дијалогски устројене песме које отварају сваки циклус, да би у потпуности преузео форму трећег циклуса. Идеја о *шири фарсе* која се посредује поднасловом књиге представља важан путоказ који омогућава усмерено кретање, насупрот Одисејевом лутању, кроз Букумировићеве песничке мапе и атласе. Уколико узмемо у обзир карактеристичан хумор којим је жанр фарсе обележен, као и њену применљивост у оквиру дужих драмских дела, ерудитне или сакралне природе, сусрешћемо се са одредницама посве сучељеним ономе што песничка књига нуди. Међутим,

жанр је изокренут утолико што долази до претакања озбиљних садржаја из црквене драме, коју је фарса прекидала и испуњавала, чиме се фарса и њени јунаци обременују инвентивним, хришћанским идентитетом. С друге стране, ако бисмо појам фарсе посматрали у колоквијалном смислу, могли бисмо истаћи самотну униженост античких јунака која претходи певању и коју песнички субјекат настоји да ревидира и осмисли кроз три циклуса, односно три покушаја да се докуче грешке и спотицања из прошлости *Пенелопе и осталих*. У том смислу, Пенелопа предњачи над Одисејем и Телемахом као уцеловљена личност, кроз коју отац и син могу да проговоре једним језиком и досегну искуство препланулог лета, додуше са понеким пегам од сунца.

Песничка књига води читаоца добро познатим Одисејевим лутањима, при чему антички јунак изнова препричава своја минута лета (18), говорећи о проживљеном и описујући линију која јесте повратак, али не и круг. У том духу, наслови циклуса одређени као „Острва”, „Мора” и „Архипелази” осликавају пут ка стицању пуноће, од граница једног острва, језика и мишљења, преко бурних времена и простора, до тоталитета постојања означеног у снази којом одише Пенелопа. Песнички субјекат је свестан начина на који се „долази кући” и „осећа срце”, што је сумирано у стиху „Важно је мапирати границе мора” (14), па је стога оправдано посвећивање централног циклуса морским, пеноглавим сликама Телемаховог одраза у огледалу. Исходиште путовања означено као архипелаг нуди песничко вишегласје различитих јунака којима се даје и одузима реч, да би се сви стекли у слици Пенелопе – чвора, ужета, лимфе, архипелага, која, једном задата, остаје константа и стожер читаве књиге, а тиме и мита и породице, што се може наслутити већ у несвакидашњем наслову.

Мото преузет из песништва Војислава Илића вишеструко је осмишљен, те певање о рушевини и потреби за поновним подизањем града и бића функционише као темељ међусобног (не)разумевања актера књиге. Полазећи од идеје да „смртно је моје тело разорен, празан град”, Одисеј Лазара Букумировића врло добро зна да „онај град није једини / који се може сравнити до песме” (14), али се показује да је такво сазнање паралишуће, пољуљано непрестаним боравком на граници памћења и заборава, рушења и грађења, све док јунак више не зна како „поништити оно путовање, а не вратити се кући, / како уопште отићи да ме град заборави” (19). Стога је Одисеј картограф предела којих више нема, изгубљен међу мапама „већ сравњеног града”, несвестан чак и језичких одредница којима би могао означити своје бивствовање (21), те рушилачки настројен према свету. Телемах, с друге стране, домишља постојање, ушушкан у тихи шаптај о градовима „до којих нисмо стигли” (42), помирен са сазнањем да сви његови предели вазда остају страни и недосежни: „кроз прозор туђа мора, у соби туђе мапе” (10). Једина која може да успостави

ново боравиште јесте Пенелопа, она која не дозвољава просцима да обнове град кроз освету мртвих и сахрањивање живих (54) него превазилази ограничења која задаје копно, у финалној песми и стиху-реплици „поново завеслајмо завичајем град је море и ја те се више не бојим” (74). Уколико Итака више није дом, а море престаје да означава опасност и стиче могућност да се третира као град у чијим оквирима је могуће досегнути катарзу, сусрести се са мужем и почети изнова, на истом стихованом месту где су се вољени некада растали, онда може доћи и до смираја узбурканих таласа (75). Пенелопа, дакле, поседује трајнију, дубљу способност комуникације, неподложну промени, како у поетским разговорима са боговима, тако и у размени аргумената са просцима, својом породицом и природом. Античка јунакиња је обликована као оличење поезије саме, па је њено обећање залог продужетка љубавне приче која се наставља ван граница књиге: „причаћу ти о томе сутра својим ноктима којима сам калемила руже” (74), али и ратног певања које јој претходи: „не терај ме поново да кажем *ћнев ми боћиньо ђевај ахилеја ђелеју сина*” (75). Описаним обликовањем Пенелопа постаје жива тачка у којој се стичу сви могући начини мишљења, постојања, стварања и живљења.

Потребно је указати и на посве необичан и интересантан хришћански подтекст збирке, који извире из прегнантних метафора, исповедног тона којим проговара Букумировићев Одисеј и недвосмислене сакралности која прати односе мајке, оца и сина. Уводна песма циклуса „Острва” била би добар пример употребе хришћанског поздрава „Радуј се”, обликованог као својеврсна химна благих вести, испеваних у два гласа, али са наглашавањем онога чега више нема (13). Прегледом одредница којима песнички субјекат позива на радост најпре се истиче одсуство сидра, ужара, маслине и пећине, а потом и напрслог тела, одјека, тебе и нас, што омогућава тумачење дијалога маски заједно са другом, каснијом песмом, која једнако почива на порицању (26). Полазећи од негације божјих заповести: „Нисам убио, / Нисам украо, / Нисам љубио ближњег свог” (26), долази се до порицања самог путовања, доживљаја и подвига, могућности памћења и сећања. Одисеј обликован кроз самопорицање ослобођен је сидра, као сигнума за наду, а потом лишен споне са пећином као евентуалном сигурношћу и могућношћу васкрсења, али и суштинске блискости са вољеном, оличене у заменици за прво лице множине. Притом, идеја лета и временско кодирање поезије доведени су у везу са хришћанским поимањем светлости, која за Одисеја уопште не постоји, ни у сећањима, нити кроз свест о њеном појављивању и гашењу током драмског излагања, док препланула Пенелопа пребива у зениту, са подигнутим ролетнама (11) и погледом ка светионику (63). Штавише, Пенелопини дарови просцима састоје се од „скромне ватре, шаке свитаца

и фењера” (55), чиме се она кодира као лучоноша, доносилац светлости, кроз мираз који сама ствара (56). Препород, стваралачка и делатна снага којом зрачи Букумировићева Пенелопа чине је подобном Сунцу, па јој стога и није потребан компас или атлас, него она сама твори свет из почетка, руководећи неом картом којом обликује стварност: „шта смо то јутрос рекле себи о свету” (46) и речима обнавља све оно што је Одисеј раније нарушио.

Важан аспект песничке књиге *Пенелопа и осипали* представља фокусираност на снагу језичких и изражајних могућности појединца, као одличја бистрине знања и јасноће постојања. Фатаморгана коју Телемах проживљава и бунило кроз које пролази у налету страсти представљају својеврсна лутања, кроз „карте страсти на моме ткиву” (35), у потрази за „речима којима / ми нису нашкодили” (31). Упечатљиво обликован психолошки портрет пеноглавог Телемаха у огледалу, под пеном, у току бријања, показује овладавање јунака над телом, као непознаницом: „пре-тражујем / неистргнута места тражим шта би то припадало мени / а да је моје” (31), што је подобно савладавању језика: „спремам се за опсаду спремам се / да похарам / речнике да опустошим граматике постајем полиглота” (31). Телемахова жеља за ширином у интелектуалном смислу, као и потреба за уздизањем у љубави мењају начине на који се доживљава бол, од телесног ка духовном, од „овог бола” до „ове боли” (35). У том смислу, Телемахово успињање и скок „са висине на којој сам себи допустио да будем” (35) творе отклон од лета, у којем га рањавају „слепило од сунчанице / опекотине од медузе” (35), али и од самог путовања, које га не испуњава: „Полудели компаси. / Мапе испрецртане и бачене” (33). Телемах као „читач снова, картограф океана, младић опседнут / младошћу” (37) сагорева у својим „поновљеним фатаморганама” (43) и „неконтролисаним огњу” (52), при чему наликује Икару и његовим високим летовима, али тако да Одисејев син изгара лишен могућности да поново спозна љубав. Пенелопин покушај да сина изнова научи да воли представљен је кроз учење језика: „понови за мном *филија* понови за мном *ајаџе*” (70); „понови за мном у мушком роду у једнини у женском роду у двојини” (71), све док Телемах у потпуности не занеми. Према истом принципу, раније опевана Одисејева немогућност да вербализује сопствено болно искуство има за пандан Телемахово непознавање адекватних начина трагања за одговорима и решењима, при чему су обе недоумице обележене низањем питања „како” (19, 51–53). Пенелопа је стога симболички чвор који држи питања и одговоре на окупу, она нит која успева да истраје и опстане кроз варљива лета, недокучивих исхода.

Идеја грчке ватре и ужареног мора вишеструко је важна за потпуније разумевање песничке књиге, будући да је она суштински неодвојива од искуства љубави, каквом је доживљава Пенелопа: „нити помислити

да се може превише волети ја сам гледала море како пламти и опет цело се будило нетакнуто” (51). Слика таласа недирнутих пламеном симболички означава могућност досезања чистоте, новог почетка неукаљаног проживљеним врелинама и ожиљцима. Ватра коју најављују просци: „сутра ће букнути вулкан гејзир ће се јавити” (64) не може да повреди препланулу Пенелопу, која је проклела обале (73), чије су речи топле (60) и која „се не мења” (45). Управо таква Пенелопа може да зацели Одисеја, горког од опекотина (9), али и да одржи живом сопствену младост, што није пошло за руком Телемаху. Карактеризација Пенелопе као вечности сугерисана је и у стиховима песме „Водолија”, у Букумировићевом *Уџбенику свакодневнице* (2021), реторским питањем: „Ако су камен и храст преживели толике године / Зашто не би и Пенелопа” (36). И заиста, зашто Пенелопа, она која обједињује путање оца и сина, границе својих и туђих језика и предела, хришћанске принципе који творе свет, античку, средњовековну, народну и модерну поезију, не би била вечна, у тоталитету свих засебних острва које аура њеног архипелага твори и обухвата?

* * *

Песничка књига *Пенелопа и остали* изнова је потврдила Лазара Букумировића као инвентивног и промишљеног аутора, који пише са јасном свешћу о књижевној традицији којој припада и рачуна са прилежним, стрпљивим читаоцем, једнаког класицистичког сензибилитета. Букумировићев песнички језик сачињен је од пажљиво браних метафора и симбола, херметичан али не и некомуникативан, стилски узвишен, али увек пријемчив. Поетско-драмска реконструкција приче о Одисеју, Пенелопи и Телемаху коју песник нуди заснована је на античком миту, српском (нео)класицизму, хришћанској традицији, филолошкој, интелектуалној и љубавној страсти, те боловима, даровима и валима који заплускују обале новог града, сатканог од мора и осунчаног летњим зрацима, усмереним најнадахнутијом књижевном плетивој, која, поврх свега, уме да затражи и пружи опроштај.

Мр Ленка С. НАСТАСИЋ
Истраживач приправник
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
lenka.nastasic@ff.uns.ac.rs

ПУТОПИСНА И МЕМОАРСКА ПРОЗА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ: ОД СРЕДЊЕГ ВИЈЕКА ДО САВРЕМЕНОГ ДОБА

На џуџу – џуџоџиси и мемоари у српској књижевности и о Србији, зборник радова, прир. Светлана Шеатовић и Марко М. Радуловић, Институт за књижевност и уметност – Матична библиотека „Љубомир Ненадовић”, Београд – Ваљево 2025

Зборник радова *На џуџу – џуџоџиси и мемоари у српској књижевности и о Србији* настао је као резултат међународног научног скупа истог назива, одржаног 10. септембра 2024. године у организацији Одељења за поезику модерне и савремене српске књижевности Института за књижевност и уметност у Београду и Матичне библиотеке „Љубомир Ненадовић” у Ваљеву. Прилози у зборнику обухватају разноврсну и хетерогену грађу, од средњовијековне књижевности до савремених ауторских пракси. Двадесет и један рад аутора из Србије, Црне Горе и Италије доноси нове увиде у стваралаштво значајних српских путописаца и мемоариста, као и у мање проучене аспекте путописне и мемоарске прозе. Посебна пажња посвећена је и прожимању ових жанрова са различитим литерарним поступцима и врстама. Нарочиту вриједност зборника чине прилози који говоре о томе како су ове крајеве и бурне историјске догађаје који су се у њима одиграли видјели страни путописци и писци мемоара. Текстови у зборнику подијељени су у четири целине, слиједећи хронолошки принцип.

Прва цјелина зборника покрива најшири период – од средњег до 19. вијека. Отвара је рад Милоша Живковића у којем се *Житије Макарија Римљанина* тумачи као жанровски хибридно дјело које спаја елементе житија, путописа и апокрифа. Посебна пажња усмјерена је на конституисање духовно-алегоријског хронотопа, симболичку функцију простора и мотива, као и на однос овог текста према средњовијековним наративним моделима, уз посебно поређење са *Александридом*. У студији Персиде Лазаревић ди Ђакомо разматрају се путописи двојице значајних енглеских путника и путописаца XVII вијека, Питера Мандија и Хенрија Блаунта. Анализа је усмјерена на одјелке њихових дјела који се односе на пролазак кроз српске крајеве – у *A Journey Overland from Constantinople to London* Питера Мандија, који је до XX вијека остао у рукопису, и у *A Voyage into the Levant* Хенрија Блаунта, објављеном 1636. године. Иако су оба путника прешла исту руту римског пута, али у супротним смјеровима и у различитом временском интервалу, њихова свједочанства представљају драгоцјену паралелу путописног искуства. Оба аутора остављају описе српских простора, градске и сеоске средине, становништва, као и бројних детаља који су били намијењени енглеској читалачкој публици, а који истовремено имају значајну вриједност за

проучавање локалне историје. У раду Николете Кабаси анализира се путопис Јевгенија Љвовича Маркова *Путовање кроз Србију и Црну Гору* (1903) као књижевно и етнографско свједочанство, са посебним фокусом на његово обликовање Србије као симболичког простора у оквиру словенског идентитетског модела. Рад указује на амбивалентан однос сличности и разлике између Србије и Украјине, при чему се истовремено гради идеја сродности, али и наглашава дистанца и „другост”. У раду Марка М. Радловића анализира се начин на који Љубомир Ненадовић у *Писмима из Немачке* пародира жанр путописа и сопствено раније стваралаштво. Посебна пажња посвећена је мотиву (не)кретања главног јунака, одсуству јасног циља путовања, испражњености културноисторијских садржаја, као и споју хумора и елегичних тонова који произилазе из ауторовог разочарања у европску цивилизацију.

Другу цјелину зборника започиње рад Александре Секулић „Цариград у путописном искуству и сведочанству Чедомиља Мијатовића”, у којем се анализира путопис *Цариградске слике и њриlike* (1901). Посебна пажња посвећена је културолошким и имаголошким слојевима текста, као и значају Мијатовићевог живог и сугестивног путописног израза. У раду се издвајају ауторове слике Цариграда и његова запажања о обичајима, свакодневици и менталитету истанбулског простора, која представљају значајан допринос српској путописној прози с почетка 20. вијека. Бојан Чолак анализира путопис Светомира Николајевића о Норвешкој као вишеслојан културни текст у којем се прожимају социополитички, естетски и филозофски аспекти. Норвешки друштвени модел посматра се као критички оквир за промишљање српског друштва и његових могућности развоја. Посебно се истиче симболичка функција арктичког пејзажа, као и модернистичка осјетљивост израза која спаја документарни и књижевно иновативни дискурс, чиме се путопис афирмише као простор друштвене и моралне рефлексije. Љиљана Бањанин анализира запис италијанског дипломате Ђулијана Коре о Београду уочи Првог свјетског рата, с посебним освртом на текст „Belgrado 1914”, објављен 1941. године. У раду се реконструише биографија Ђулијана Коре, али и допуњују историјске чињенице кроз његово свједочење о атмосфери у Београду, политичким приликама и „закулисним играма” европских сила, при чему се посебно издваја његов доживљај српског друштва и политичких актера. Александар С. Пејчић у свом раду анализира мемоарску прозу Бране Цветковића о Великом рату, са посебним освртом на хумористичку перспективизацију избјегличких дана српске војске и цивила на Крфу. У раду се разматра приповједна организација текста, фигура приповједача и поступци фикционализације стварности, при чему се посебно издвајају хумористички и комички елементи у обликовању ратног искуства, као и културолошки аспекти менталитетских особености српског колектива у условима избјеглиштва. Присуством

хибридних елемената и утицаја идеолошке перспективе на представљање Југославије краља Александра у Адамовичевом дјелу *The Native's Return* (*Повраћајак домороца*) бави се Енрико Даванцо. Цјелину закључује рад Тање Калајџић посвећен особеностима путописних елемената у опусу Вељка Петровића, прије свега на основу текстова које је овај аутор објавио током боравка у Будимпешти и Пољској, као и програмског есеја „Зараза путовања и путописа”.

Трећу цјелину зборника отвара рад Слађане Јаћимовић у којем се у контексту српске међуратне књижевности анализирају путописи *Руске њоворке* Станислава Винавера и *Ујисци из Русије* Драгише Васића. У раду се указује на амбивалентан статус Русије у поратном периоду, као истовремено блиске и познате, али и идеолошки измијењене, егзотизоване и друге културе. Посебно се истиче усмјереност оба текста на приказ друштвених и духовних потреса након револуције, при чему се класични путописни описи простора и културних обиљежја повлаче у други план. Иако су слични по емоционалном тону и критичком односу према посљедицама револуције, ови путописи се разликују по поетичким и наративним поступцима који произилазе из различитих модернистичких оријентација њихових аутора. У раду Снежане М. Милосављевић Милић анализира се путописни сензотоп Милоша Црњанског у уводном тексту путописа *Љубав у Тоскани* („Пиза”, 1923, 1930), полазећи од савремених теоријских оквира сензитивистичке и атмосферичке поетике. Студија Светлане Шеатовић анализира путописе Десанке Максимовић као мање познат али значајан сегмент њеног стваралаштва, који је уско повезан са биографским током обиљеженим путовањима. Посебна пажња посвећена је њиховом поетичком аспект, као и контекстуалном односу према професионалном и животном искуству ауторке. У раду Ларисе Костић анализира се преписка Десанке Максимовић и Радована Зоговића. Писма, која обухватају период од 1953. до 1982. године, свједоче о политичком прогону и каснијој књижевној реинтеграцији Зоговића, истовремено освјетљавајући његова лична размишљања, стваралачке дилеме и отпор културној изолацији. Рад овај корпус тумачи као истовремено мемоарски запис и историјски извор, који документује политичке и културне околности послеријатне Југославије, уз примјену књижевноисторијског, архивистичког и документалистичког приступа. У раду Славице Гароње Радованац разматра се мемоарско стваралаштво партизанки учесница Народноослободилачке борбе у Другом свјетском рату, као до сада мање проучен сегмент српске мемоаристике. На примјерима Митре Митровић, Јаре Рибникар и др Саше Божовић анализирају се заједничке тематске и идејне особености њихових казивања, али и индивидуалне поетичке разлике, уз посебно издвајање језичке, етичке и књижевне вриједности ових текстова. Рад посебно наглашава доминацију алтруистичке перспективе и „женског принципа” у обликовању

ратног искуства, који упркос суровим околностима емитује хуманост, заједништво и мотив (осујећеног) материнства.

Завршна цјелина зборника усредсређена је, највећим дијелом, на остварења везана за другу половину 20. и прву деценију 21. вијека. У раду Александре Пауновић, у оквиру савремених постколонијалних и имаголошких приступа проучавању путописа, анализирају се путописни записи Иве Андрића из Шпаније као књижевноумјетнички чин у којем се спајају путовање и литерарност. Посебна пажња посвећена је поетици фрагментарности, као и тексту „Шпанска стварност и први кораци у њој”, уз херменеутичко тумачење колористичких мотива, прије свега сиве и модре боје, које обликују наративну атмосферу и доприносе реторичко-онтолошком грађењу зачудности. Розана Морабито истражује амбивалентну позицију мемоарских записа који се крећу између историје и књижевности, као и однос између трауме и њене књижевне обраде у тексту „Круна на злочиној глави” Драгослава Михаиловића. Истраживање Горана Радоњића посвећено је тамничком искуству Борислава Пекића, описаном у дјелу *Године које су њојели скакавци*. Интердисциплинарни карактер зборника додатно обогаћује рад историчара Милана Гулића, који се бави представама распада СФР Југославије и грађанског рата у путописним записима двојице аутора – Курта Кепрунера, Аустријанца који живи и ради у Њемачкој, и Бабкена Симоњана из Јерменије. У раду се анализирају њихова свједочанства о југословенској кризи, настала у форми путописа, која представљају значајан документарни траг о распаду једне државе и ратним дешавањима која су га пратила, уз упоредно сагледавање различитих перспектива и културно-географских полазишта аутора. У раду Оље Перишић анализира се аутобиографски роман Марине Лаловић *Београдски свињац (La cicala di Belgrado, 2020)*, у којем ауторка кроз личну причу одрастања у Београду током деведесетих година и каснијег живота у Италији тематизује процесе друштвених и културних трансформација у периоду распада Југославије и транзиције. Посебна пажња посвећена је формирању бикултурног и билингвалног идентитета, као и преиспитивању појма аутентичности у контексту личне и геополитичке транзиције, те значају културног наслеђа у процесима миграције и интеграције у нову средину. Зборник се затвара радом Маше Љ. Петровић у којем се анализира генеза путописа *Бројчаник* (2021) кроз утицаје жанра дневника, аутобиографије, кратке и сатиричне приче. Посебна пажња посвећена је појму „путописни дневници”, као и фрагментарности, исповједном тону, прецизном датирању и непосредности записа, који обликују хибридную структуру текста и утичу на идентитет путописца. Рад истовремено разматра укрштање аутобиографског и путописног дискурса, као и присуство ироније и хумора у обликовању слике Другог и у комично-сатиричној модификацији путописног искуства.

Зборник радова *На љуљу – љуљојиси и мемоари у српској књижевности и о Србији* представља методолошки разуђен и тематски кохерентан научни допринос проучавању путописне и мемоарске прозе. Обухватајући широк хронолошки распон, од средњовјековне до савремене књижевности, радови у зборнику указују на жанровску сложеност и хибридност ових облика, као и на њихову изразиту интерпретативну отвореност. Посебна вриједност зборника огледа се у интердисциплинарном приступу, у оквиру којег се путопис и мемоари сагледавају у пресеку књижевнотеоријских, културолошких, историјских и имаголошких перспектива. На тај начин се показује да ови жанрови функционишу као мјеста укрштања личног и колективног искуства, текстуалног и историјског, као и сопственог и другог. Зборник не само да систематизује постојећа истраживања већ отвара и нове аналитичке правце у проучавању књижевних репрезентација простора, идентитета и културног памћења, те представља релевантан допринос савременој науци о књижевности.

Мсп Тања П. КАЛАЈЧИЋ

Истраживач сарадник

Институт за књижевност и уметност, Београд

Одељење Поетика модерне и савремене српске књижевности

tanjakojic2017@gmail.com

НАТАЛИЈА БЛАГОЈЕВИЋ, рођена 2000. у Горњем Милановцу. Основне и мастер студије опште књижевности са теоријом књижевности завршила је на Филолошком факултету Универзитета у Београду, где је 2025. године одбранила мастер рад на тему „Деконструкција љубави у поезији Владимира Мајаковског”. Тренутно је студенткиња докторских академских студија опште књижевности, радове објављује у периодици.

ЛАЗАР БУКУМИРОВИЋ, рођен 2001. у Чачку. Студент докторских студија српске књижевности на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду. Главни и одговорни уредник портала Поента. Пише поезију, есеје и књижевну критику. Књиге песама: *Уибеник свакодневице*, 2021; *Пенелопа и оспјали*, 2026.

РИСТО ВАСИЛЕВСКИ, рођен 1943. у селу Наколец на Преспанском језеру у Северној Македонији. Пише (на српском и македонском) поезију, прозу, есеје и књижевну критику, преводи с македонског, турског, португалског, албанског, румунског, руског, бугарског и словеначког. Књиге песама: на српском – *Шајушања*, 1968; *Временија*, 1970; *Давање облика*, 1981; *Листање времена*, 1984; *Болна кућа*, 1984; *Ошпићи у Пресју*, 1986; *Играње ѓлавом*, 1997; *Летиојис хиљадувеветијојоследње*, 2000; *Тканица зла*, 2001; *Храм, ипак храм*, 2003; *Фреска од речи*, 2005; *Искојине*, 2006; *Сушји (словосјев)*, 2007; *Време, ѓласови* (избор), 2009; *Оде, о да*, 2013; *Срце круја*, 2018; на македонском – *Толкување на ѓајоји*, 1973; *Големи и друји работи*, 1974; *Жијиетио на Коле Ф.*, 1984; *Моринки*, 1986; *Плодореѓ*, 1991; *Пофалби на адоји*, 1993; *Олѓдала*, 1998; *Ијри и ѓофалби* (избор), 2000; *Храм, сејак храм*, 2002; *Фреска од зборови*, 2005; *Чувар на ѓолејио*, 2008; *Глејика, ѓочейок*, 2012; *Оди во крујоји*, 2017. Роман за децу у стиховима: на српском *Новчаникова чудбина*, 1998; на македонском *Чудбинаја на едно кесе*, 1991. Стручна монографија: *Оѓ ћерјиѓа до фасаѓе*, 1975. Приредио више књига и антологија.

СЛОБОДАН ВЛАДУШИЋ, рођен 1973. у Суботици. Пише прозу, студије, есеје и књижевну критику. Од 2013. до 2016. године је био главни и одговорни уредник *Летиојиса Майице српске*. Редовни је професор на

Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду. Објављене књиге: *Дејустација сирасији*, 1998; *На њромаји*, 2007; *Порџиреј херменеуџичара у џтранзицији*, 2007; *Ко је убио мрџву драџу? – исџорија моџива мрџве драџе у срџском џесниџџиву*, 2009; *Forward – кримикомедија*, роман, 2009; *Црњански, Меџалоџолис*, 2011; *Ми, избрисани – видео-иџра*, роман, 2013; *Коџарка џо је Парџизан – мџџ о Коџаркаџком клубу Парџизан*, 2016; *Књџжевносџи и коменџари – уџуџсџиво за оружану џобуну*, 2017; *Велики јуриџи*, роман, 2018; *Орфеј и заџуџач*, есеји, 2018; *Омама. Берлинска џајна Милоџа Црњанскоџ*, роман, 2021; *Милоџ Црњански – џријаџељ у џроџло-сџи*, 2021; *Завеџи и Меџалоџолис*, 2023.

ЛУНА ГРАДИНШЋАК, рођена 1989. у Суботици. Основне и мастер студије завршила на Одсеку за српску књџжевност и језик на Филозофском факултету у Новом Саду. На истом факултету докторирала темом „Метаноја у песништву Бранка Миљковића”. Истраживач-сарадник на Филолошком факултету у Београду. Стипендиста Штајерске покрајине на Универзитету у Грацу. Добитница је награде Руског дома у Марибору за превођење песама руског песника Јурија Давидовича Левитанског на српски. Бавила се просветним радом, пише поезију, есеје, критику, преводи с енглеског и руског, објављује у периодици.

СЛАВЕ ЂОРЂО ДИМОСКИ, рођен 1959. у Велестову код Охрида, Северна Македонија. Песник, писац за децу, есејиста, антологичар и преводилац, завршио је Филолошки факултет Универзитета „Св. Њирило и Методије” у Скопљу. Оснивач је и дугогодишњи руководиоц манифестација Песничка ноћ у Велестову, а у два мандата био је председник Управног одбора Струшких вечери поезије. Члан је Друштва писаца Македоније, македонског ПЕН центра и Академије „Анте Поповски”. Књиге песама: *Гравире*, 1979; *Пројекаџи*, на македонском и српском језику, 1982; *Хладни џорив*, 1985; *Последњи рукоџиси*, 1988; *Сџоредни џуџи*, 1991; *Сџвари и арџуменџи*, 1994; *Облици сџирасџи*, 1998; *Тамно месџо*, 2000; *Мерач речи*, 2008; *Ткања* (сабрана поезија), 2014; *Хаџку на разџледнице*, 2015; *Језџики џриџџџихон*, 2015; *Рисови извешџаји*, са цртежима Сергеја Андреевског, 2016; *Кумова слама*, 2018; *Језџик и хлеб*, 2019; *Кукавичје џро-жџе*, 2024; *Данас*, поема, 2024. Приредио две антологије: *Тело и сџџруна*, македонске љубавне и еротске песме, 2002; *Дионис и Свеџи Трифун*, македонска поезија о вину, 2025. Ове године су му објављена прва два тома (од четири) Изабраних дела. Добитник је више књџжевних награда у Македонији и неколико у иностранству. Живи и ствара у родном Велестову. (Р. В.)

ИВАНА ИВАНИЋ, рођена 1987. у Врању. Дипломирала (2010), мастерирала (2011) и докторирала (теза „Фонетска и морфолошка анализа

грешака у учењу румунског језика као страног језика”, 2017) на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду, на Одсеку за румунистику, где ради као ванредни професор. Објавила је многобројне радове на румунском, српском и енглеском језику како у домаћим, тако и у међународним публикацијама. Добитница је више награда и признања за академска постигнућа. Објављене књиге: *Савремене технологије у учењу румунског језика као страног*, 2020; *Румунско-српски речник глагола*, 2020; *Румунско-српски речник придева* (група аутора), 1–2, 2022; *Приручник за страног савременог – глаголи у преводу* (група аутора), 1–3, 2022; *Нове технологије у настави* (коауторка), 2023; *Увод у румунску културологију* (коауторка), 2024; *Српско-румунски речник глагола* (група аутора), 2024.

МАРИЈА ЈЕФТИМИЈЕВИЋ МИХАЈЛОВИЋ, рођена 1978. у Косовској Митровици. Пише студије, есеје, огледе, поезију и књижевну критику. Докторирала је на прози Петра Сарића. Бави се проучавањем поезије и прозе књижевника с подручја Косова и Метохије, као и књижевном историјом и теоријом у контексту српских и руских писаца. Објављене студије: *Слика и идеја – њоеџика и криџика*, 2011; *Миљковић између њоеџије и миџа*, 2012; *Знамења и значења – огледи о српској књижевности Косова и Метохије*, 2018; *Миљ(о)њоеџика романа Пејтра Сарића*, 2021. Књига песама: *Храм њиџине*, 2023.

ТАЊА КАЛАЈЦИЋ, рођена 1996. у Брчком, БиХ. Основне и мастер студије завршила је на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду, на Одсеку за српску књижевност и језик, где је тренутно студент докторских академских студија. Пише научне радове и књижевну критику, објављује у периодици.

ЗОЈА КАРАНОВИЋ, рођена 1949. у Темерину. Бави се народном књижевношћу. Била је редовни професор Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, сада је у пензији. Објављене књиге: *Песме Лукијана Муџицког у рукописним њесмарицама XIX века*, 1984; *Свети Сава у народном њредању*, 1985; *Смџњое време Младена Маркова и усмена њтрадиџија*, 1986; *Народне њесме у Даници*, 1990; *Народне њриче у Даници*, 1992; *Народне њесме у Маџици*, 1999; *Смеховно и ероџско у српској народној кулџури и њоеџији* (коаутор Ј. Јокић), 2009; *Небеска њевесџа*, 2010; *Вуков речник и српска кулџура – књџа о заборављеним свеџовима*, 2019; *Тимочка народна њтрадиџија – колекџивно њмаџење и индџидуално сеџање*, 2023. Приредила више књџа, зборника и антологија.

МИЛЕНА КУЛИЋ, рођена 1994. у Бачком Добром Пољу код Врбаса. Дипломирала, мастерирала и докторирала на Одсеку за српску књижевност на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду. Од

децембра 2025. члан је уредништва *Лейбойиса Мајнице српске*. Пише поезију, есеје, књижевну и позоришну критику. Бави се теоријом драмских уметности, историјском театрологијом и савременом драмом. Књиге есеја и огледа: *Лей Минервине сове – ојледи о јозоришној уметности*, 2017; *Позоришне приче – од средњеј века до дубровачке драме*, 2023. Књига песама: *Ко је расјлакао Хелену?*, 2024, *Поејика драме и аџман*, 2026. Приредила више књига.

ЈЕЛЕНА МАРИЋЕВИЋ БАЛАЋ, рођена 1988. у Кладову. Докторала је 2016. године (тема: „Барок у белетристичком опусу Милорада Павића”). Радилa је као лектор српског језика на Јагјелонском универзитету у Кракову. Запослена је на Одсеку за српску књижевност и језик Филозофског факултета у Новом Саду. Од јула 2026. је главна и одговорна уредница *Лейбойиса Мајнице српске*. Добитница је награда: „Боривоје Маринковић” за 2014. годину и Доситејево златно перо за 2018. годину. Објављене студије: *Лейшмација за сиџализам: џулсирање сиџализма*, 2016; *Трајом бисерних минђуца српске књижевности: ренесансности и барокности српске књижевности*, 2018; *Ка осмеху Евроје: Савремено српско, џољско и чејско јесништво у комјарашивном кључу*, 2023; *Мејшаморфозе Милорада Павића*, 2025. Књиге песама: *Без длаке на срцу*, 2020; *Арсенал*, 2023.

БРАТИСЛАВ Р. МИЛАНОВИЋ, рођен 1950. у Алексинцу. Пише прозу, поезију и књижевну критику, преводи. Роман: *Појок*, 2001. Књига прича: *Тајне свејлих и сеновијих свејова*, 2015. Књиге песама: *Јелен у јрозору*, 1975; *Клајно*, 1980; *Неман*, 1987; *Балкански џевач*, 1995; *Врајша у џољу* 1999; *Cîntărețul balcanic / Балкански џевач* (двојезично), 2001; *Силазак*, 2004; *Мале ламје у џамнини*, 2006; *Нејојџребан лејојис / The Unnecessary Chronicle* (двојезично), 2007; *Писма из јрасјаре будућности*, 2009; *Doors in a Meadow*, 2010; *Lettere da un futuro remoto*, 2012; *Цврчак у децембру* (изабране и нове), 2013; *Мали ламби во џемнинаџа / Мале ламје у џамнини* (двојезично, избор и нове), 2015; *Одрон свејлосџи*, 2017; *Lettere da un futuro remoto / Писма из јрасјаре будућности* (двојезично), 2017; *Песме I*, 2019; *Плава медуза*, 2022. Приредио више књига.

ЧЕСЛАВ МИЛОШ (CZESŁAW MIŁOSZ, Шетејње, Литванија, 1911 – Краков, Пољска, 2004). Пољски песник, прозаиста, есејиста и преводилац. Као студент (студирао права у Вилну) припадао авангардној песничкој групи „Жагари”. Прве песме објављује 1930, а прву књигу, *Поема о укученом*, 1933. године. До почетка Другог светског рата боравио у Француској и Пољској, а рат провео у окупираној Варшави. Након рата био у дипломатској служби Пољске у Вашингтону, Њујорку и Паризу, а од 1951. године живи у емиграцији. Након тридесет година (1981) први пут

посећује Пољску, а почетком деведесетих година се преселио у Краков, где проводи последње године живота. У својим делима је најпре обрађивао друштвену проблематику, касније све више егзистенцијалну и филозофску, а бавио се и улогом Словена и Европљана у америчкој култури и цивилизацији. Главна дела: књиге песама: *Три зиме, Сјасење, Дневна свештост, Краљ Појџел и друге њесме, Зачарани Гућо, Где сунце излази и где залази, Химна о њерли, Поезија, Хронике, На обали реке, То, Дрући њросћор*; поеме: *Песнички њракћай, Морални њракћай, Орфеј и Еуридика*; романи: *Освајање власћи, Долина Исе*; аутобиографска проза: *Земља Улро, Друћа Евроја*; есеји: *Сновиђења над заливом Сан Франциско, Заробљени ум, Човек међу њкорћионима, Конћиненћи, У њоћрази за оћацибином, Сведочанство њоезије* и др. Године 1980. добија Нобелову награду за књижевност.

ЛЕНКА НАСТАСИЋ, рођена 2000. у Сомбору. Пише поезију, кратке приче и књижевну критику. Одбранила је мастер рад „Аспекти усмене књижевности у поезији српског барока” на Одсеку за српску књижевност и језик Филозофског факултета у Новом Саду (2024). Објављена збирка песама: *Са друге сћране њера*, 2020.

СРЂАН ОРСИЋ, рођен 1987. у Вуковару, Хрватска. Дипломирао, мастерирао и докторирао (дисертација „Лик странца у српском роману 19. века”, 2015) на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, где је запослен као доцент. Пише поезију, прозу, есеје, студије и књижевну критику. Књиге песама: *Месечар*, 2008; *Свешћомрачја*, 2011. Студије и есеји: *Чејрсћ и камащне – есеји о делу Слободана Селенића*, 2014; *Јащин осмејак – смех у њрићовейќама Јакова Ићаћовића*, 2015; *Лик сћранца у срћском роману 19. века*, 2018; *Улица Милућина Миланковића*, 2019; *Мој родни крај свейћа*, 2025. Приредио више књига.

ВИРЂИНИЈА ПОПОВИЋ, рођена 1975. у Селеушу код Алибунара. Основне, магистарске и докторске студије румунског језика и књижевности завршила на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду, где је 2022. године изабрана за редовног професора на одсеку Румунистика. Предаје румунску књижевност и рецепцију регионалне културе и уметности у европском контексту. Ангажована је на Учитељском факултету у Београду, где предаје румунски језик, румунску културу у европском контексту и правопис румунског језика. Добитница је више награда. Ауторка је девет књига из румунске књижевности и културе, једне антологије народне румунске књижевности и координатор је више научних пројеката. Уредница је више часописа и научних зборника. Члан је Друштва књижевника Војводине, Удружења новинара Србије,

Удружења за историју медија Румуније, Удружења за историју Балкана, Друштва за румунски језик Војводине, Румунског друштва за етнографију и фолклор Војводине, члан Групе за мултидисциплинарна истраживања и историју науке при Румунској академији наука у Араду. Научне и стручне радове објављује у домаћој и иностраној периодици.

БИСЕРКА РАЈЧИЋ, рођена 1940. у Јелашници код Зајчара. Завршила је студије славистике (група за источне и западне словенске језике и књижевности) на Филолошком факултету у Београду. Пише есеје и радио-драме, преводи с пољског, руског, чешког, словачког, бугарског и словеначког. Објавила је преко сто књига превода свих књижевних жанрова (Шимборска, Милош, Липска, Ружевић, Херберт, Мрожек, Гловацки, Кот, Колаковски, Загајевски, Барањчак, Гомбровић, Виткјевич, Анджејевски, Брандис, Лем, Јурковски и др.), а бави се и позориштем, ликовном уметношћу, филмом, филозофијом, естетиком, политикологијом, историографијом, питањима вере и цркве словенских народа, највише Пољском. Објављене књиге: *Писма из Прага*, 1999; *Пољска цивилизација*, 2003; *Мој Краков – из културне археологије прага*, 2006; *Imago Poloniae*, 2014; *Писма из Пољске*, 2018; *Фактиомонијаже – (фортрејни, живошонијиси, јубилеји, сећања, разговори, писма, мисли о ---)*, 2020; *Поетика разговора – (1980–2023)*, 2023. Објавила је и више антологија.

СОФИЈА РАКОЧЕВИЋ, рођена 2001. у Краљеву. Студент је мастер студија на Одсеку за компаративну књижевност са теоријом књижевности на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду. Пише књижевне приказе и студије.

ДЕЈАН РИСТИЋ, рођен 1975. у Крушевцу. Завршио је Призренску богословију и редовне и постдипломске студије на Одсеку за систематско богословље Аристотеловог универзитета у Солуну. Више превода с грчког објавио је у едицији Манастира Хиландара „Хиландарски путокази”, у едицији Задужбине манастира Хиландара. Од 2011. до 2022. године био је професор у Призренској богословији, као и уредник и приређивач богословских књига, монографија, зборника научних радова и музичких компакт-дискова у Епархији рашко-призренској и Богословији. Живи и ради у Београду као уредник, преводилац и редактор светотачких и богословских издања Светог манастира Хиландара.

САЊА САВИЋ МИЛОСАВЉЕВИЋ, рођена 1988. у Сарајеву, БиХ. Основне, мастер и уметничке докторске студије завршила је на Факултету драмских уметности у Београду. Пише прозу, драмске текстове, поезију, сценарије за филмове и телевизијске форме. Добитница је више значајних награда. Запослена је као доцент на Катедри за Општу књижевност и театрологију на Филозофском факултету на Палама.

БОЈАНА СТОЈАНОВИЋ ПАНТОВИЋ, рођена 1960. у Београду. Дипломирала је 1983. на Филолошком факултету у Београду, где је и магистрирала 1985. и докторирала 1992. године. Била је редовни професор Филозофског факултета у Новом Саду, сада је у пензији. Пише књижевнотеоријске, теоријске и компаративне студије, критику, поезију и лирску прозу, преводи са словеначког и енглеског. Добитница је више награда. Објавила је 14 критичких и теоријско-компаратистичких књига, међу којима су: *Линија готира*, 1995; *Наслеђе сумајџраизма – њоейичке фиџуре у срџском њесниџиџву деведесетџих*, 1998; *Срџски експресџонизам*, 1999; *Срџске џрозаџде – аџиолоџиџа џесама у џрози*, 2001; *Морфолоџиџа експресџонистџичке џрозе*, 2003; *Раскрџџа меџафоре*, 2004; *Неболосџиво – џанорама срџскоџ џесниџиџва краџа ХХ века*, 2006; *Побуна џроџиџв средиџиџа – нови џрилози о модерноџ срџскоџ књиџевностџи*, 2006; *Расџиџи модерџнизма – уџоредна чиџаџа срџске књиџевностџи*, 2011; *Песма у џрози или џрозаџда*, 2012; *Чисџи облик експџазе – стџудије и есеје о срџском џесниџиџву*, 2019. Поезиџа и лирска проза: *Бескраџна*, 2005; *Заручџници ваџре – џесме у џрози*, 2008; *Исиџавање*, 2009; *Лекџије о смрџи*, 2013; *У обручу*, 2017; *Повреда белџне*, 2021; *Низ кичму џодина – изабране и нове џесме*, 2022. Приредила више антологиџа, књига и зборџника.

ДАРКО ТУШЕВЉАКОВИЋ, рођен 1978. у Зеници, БиХ. Писац, преводилац и уредџник, од 2002. обџављује прозу у земџи и региџону. До сада је обџавио пет романа: *Сенка џаше жеџе*, 2010; *Јаз*, 2016; *Јетермаџсџер*, 2019; *Узвиџеностџи*, 2021; *Карџиџа*, 2025. и три збирке прича: *Људске вибраџије*, 2013; *Накџадне исџиџне*, 2017; *Ханџар за снове*, 2022. Добитџник је више књиџевџних награда, а дела су му преведена на многе европске језике. Живи и ради у Београду.

ЕНЕС ХАЛИЛОВИЋ, рођен 1977. у Новом Пазару. Приповедач, романсиџер, драмски писац, песџник, џовинар, економиста и правџник. Основвао је књиџевџи часџпис *Sent* и веб-часџпис *Eckermann*. Књиге песама: *Средџе слово*, 1995; *Блудџи џарџиџ*, 2000; *Лисџиџови на води*, 2007; *Песме из болесџи и здравџа*, 2011; *Ломача* (избор), 2012; *Зидџови*, 2014; *Банџлагеш*, 2019; *Секвоџа*, 2022. Збирке приповедака: *Поџомџи одџиџених џросаџа*, 2004; *Кайџиларџе џоџаве*, 2006; *Чудџна књџиџа*, 2017; *Каменорезачки занайџи* (избор), 2025. Дrame: *In vivo*, 2004; *Кемей*, 2009; *Земџа*, 2022. Романи: *Еџ о води*, 2012; *Ако дуџо џледаџи у џџонор*, 2016; *Људи без џрџџова*, 2020; *Бекос*, 2025. Добитџник је више књиџевџних награда и превођен је на многе светске језике. Редџвџи је члан Словенске академиџе наука и уметџности (Варџна, Бугарска) и члан Меџународџне академиџе еџике ИАЕ (Чандигар, Индиџа).

ДРАГАН ХАМОВИЋ, рођен 1970. у Краљеву. Дипломирао, магистрџирао и докторџирао на групи за српску књиџевност и језџик Филолошког факултета Универзџитета у Београду. Пише поезиџу, прозу, есеје и књи-

жевну критику. Књиге песама: *Мракови, рује*, 1992; *Намешћеник*, 1994; *Мајична књиџа*, 2007; *Албум раних сћихова*, 2007; *Жежено и нежно*, 2012; *Змај у јајету – наивне ђесме*, 2013; *Тиска – ђесме и ђонеки зајис*, 2015; *Меко језџро – ђесме с ђрајшећом ђрићом*, 2016; *Појрављам усјомене*, 2017; *Бежанијска коса*, 2018; *Извод из мајичне књиџе*, 2019; *Рођен као змај – ђесме дећје и нимало наивне*, 2019; *Защћићина маска*, 2020; *Лик са Лимеса*, 2020; *Две хиљаде двадесетџа*, 2021; *Присујни ђрађани: у сјомен краљевачких жрџава рајџа 1941–1945*, 2021; *Измешћеник*, 2023; *Лекције из ђамћења – окџобар у Крајујевицу*, 2024; *Појкровље*, 2025; *Цар Урош од ђојкровља*, 2026. Романи: *Род ораха*, 2022; *Крајки сјојеви*, 2026. Књиге есеја и критика: *Сћвари овдациње*, 1998; *Песничке сћвари*, 1999; *Последње и ђрво*, 2003; *С обе сћране*, 2006; *Лејџо и цијџаиџи – ђоезија и ђоејџика Јована Хрисћићџа*, 2008; *Песма од ђочетџка*, 2009; *Раичковић – ђеснички развој и ђоејџичко окружење*, 2011; *Мајични ђросџор*, 2012; *Пуј ка усјравној земљи – модерна срџска ђоезија и ђена кулџурна самосвесџ*, 2016; *Момо ђражи Кајџора – ђроблем иденџићићетџа у Кајџоровој ђрози*, 2016; *Преко века – из срџске ђоезије XX и XXI сџолећа*, 2017; *Лица једнине*, 2018; *Знаци расџознавања – ђрилози за саморазумевање срџске књџжевносћи*, 2020; *Лични ђрилози – о срџској књџжевносћи и неким кулџурним ђијџањима*, 2023. Приредио више књџга.

ХРИСТОС ХАРТОМАЦИДИС (грч. Χρῆστος Χαρτοματίδης), рођен 1954. у граду Казанлук у Бугарској, у породици грчких политичких емиграната. Познати је грчко-бугарски књџжевник, драмски писац, преводилац и лекар. Његов рад повезује две балканске културе и књџжевности, а препознат је и награђиван широм региона, укључујући и учешће на међународним манифестацијама у Србији и региону. Одрастао је у Софији и завршио студије медицине на Медицинском факултету. Године 1980. репатриран је у Грчку и наставио се у граду Комотини, где је радио као начелник лабораторије за микробиологију и биохемију у Окружној болници. Пише и објављује дела и на грчком и на бугарском језику. Његов опус обухвата романе, збирке приповедака, драме и поезију. Члан је Савеза бугарских писаца и два грчка удружења књџжевника. Најзначајнији романи и збирке приповедака: *И џо сам ја (И џова сџм аз)*, 1990; *Гџџарисћџа у џаверни (Кијџарисћџ в џаверна)*, 1996, *Аванџџуре Бренџаса (Прикљученијџа на Бренџас)*, 2001; *Сећања једне хетџере (Сјомениџе на една хетџера)*, 2009; *Празник је нејде друјде (Празникџџ е някџде друјде)*, 2011; *Светџо дејџе (Свџџојџо дејџе)*, 2015; *Хелџа и Хелена (Hellga и Hellena)*, 2022; *Краљ ђаниџалона и друје ђриче (Царџџ на ђаниџалониџе и друјџи разкази)*, 2026. Аутор је и запажених позоришних комада, међу којима се издвајају драме *Лиља (Лиља)*, 2015. и *Ноћне море целџџа Сансона (Кошмарџиће на џалача Сансон)*, 2009, које су успешно постављане на позорницама у Бугарској и Грчкој. Добитник је више награда и признања. (В. Х.)

БЕРА ХОРВАТ, рођена 1954. у Смедереву. Историчар уметности, магистрала је на Катедри за историју уметности на Филозофском факултету у Београду. Радила је у образовању и култури, бави се уредничким и приређивачким радом. Пише (на српском и руском језику) поезију, прозу, есеје, огледе, књижевну и ликовну критику, преводи с руског, енглеског, пољског и бугарског. Аутор је и преводилац преко тридесет књига. Члан је Словенске академије књижевности и уметности, Бугарска, Удружења књижевника и Удружења књижевних преводилаца Србије. Добитник је више националних и иностраних признања и награда за поезију и преводилаштво. Живи и ради у Београду.

АЛЕКСАНДРА ЧЕБАШЕК НЕШКОВИЋ, рођена 1995. у Косовској Митровици. Завршила је основне, мастер и докторске студије српског језика и књижевности (дисертација „Холокауст у српској (пост)модернистичкој књижевности“, 2026) на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу, где је запослена као истраживач-сарадник у Центру за проучавања језика и књижевности. Пише есеје, студије и књижевну критику. Предмет тренутног научног интересовања јој је српска књижевност модернизма и постмодернизма, савремене књижевне теорије, као и психолошки аспекти књижевности.

Приредио
Бранислав КАРАНОВИЋ

Часопис *Летопис Матице српске* објављује песме, приче, одломке прича или романа, изворне научне радове, есеје, беседе, научну критику и приказе превасходно из области науке о књижевности, а ређе из сродних дисциплина које спадају у домен хуманистичких и друштвених наука. Текстови који су већ **објављени** или **понуђени за објављивање** некој другој публикацији **не могу бити прихваћени** за објављивање у *Летопису Матице српске*. Радови чији су резултати изложени на научним скуповима такође неће бити прихваћени.

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 текста на енглеском језику, уз афилијацију (титулу, наставно или научно звање, 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 имејл адресу и ORCID број). Научни радови не би требало да буду дужи од 35.000 словних места с размацима. Сваки научни рад мора да садржи научни допринос како би био категорисан као оригинални научни рад.

Текст за рубрику КРИТИКА не сме имати мање од 8.000 словних места с размацима, али ни више од 12.000 и на крају треба да има афилијацију. Уколико аутор критички представља више публикација, а у договору са Уредништвом, текст може бити дужи.

Текстови се објављују на српском језику, екавским или ијекавским наречјем, на ћирилици и на њих се примењује *Правопис српског језика* Митра Пешикана, Јована Јерковића и Мата Пижурице (Матица српска, Нови Сад 2010).

Страна имена аутора у текстовима на српском језику треба да буду транскрибована и исписана ћирилицом, а приликом првог помена могу да буду исписана у загради оригиналним језиком и писмом. Из научно-стручних разлога, поједине речи и изрази могу бити писани на оригиналном језику и писму.

Уредништво не прихвата прилоге који су настали уз помоћ вештачке интелигенције. Радови пролазе кроз програм за детекцију плагијаризма.

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 чланци-ма изнад наслова уз леву маргину, у критици испод текста уз десну маргину (у поезији дати и наднаслов, тј. наслов циклуса песама);
- наслов рада: верзалом, центриран.

Формат текста:

- стандардни: A4; маргине 2,54 cm (custom);
- фонт: Times New Roman (ако се у тексту користе други, мање познати фонтови, 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, не end-notes), величина слова 10 pt; у фуснотама се реферише на цитирану литературу и износе се додатни коментари и објашњења (референтне и аргументативне фусноте);
- цитирана дела у фуснотама треба да садрже следеће елементе: име аутора, наслов дела, податак о издавачу, место и годину издања и странице на којима се цитат налази; уколико се цитира преведено дело, треба навести и име преводиоца;
- када се фусноте понављају треба их скратити: нав. дело или исто...
- 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 (‘...’);
- краћи цитати или стихови (до 4 реда) дају се унутар текста, а дужи се издавају из основног текста (увучени и умањени – 11 pt).

Ако аутори први пут објављују у *Лейбойису Мајџице српске*, на крају текста (или у посебном документу) треба да приложи кратку биобиблиографску белешку о себи, а они који су већ објављивали могу да пошаљу допуне. И на крају дати контакт – електронску адресу.

Редакција *Лейбойиса Мајџице 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 Јелена Марићевић Балаћ. – 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