



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

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Покренут 1824. године

Уредници

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

Уредничтво

СЕЛИМИР РАДУЛОВИЋ
(главни и одговорни уредник)

БОШКО СУВАЉЦИЋ
(уредник научних прилога)

БОРАН ЂЕРИЋ, ЈЕЛЕНА МАРИЋЕВИЋ БАЛАЋ, НЕНАД ШАПОЊА

Секретар Уредничтва

СВЕТЛАНА МИЛАШИНОВИЋ

Лектор

МИРЈАНА КАРАНОВИЋ

Коректор

БРАНИСЛАВ КАРАНОВИЋ

Технички уредник
ВУКИЦА ТУЦАКОВ

Корице
АТИЛА КАПИТАЋ

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: 1.000

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Год. 200

Септембар 2024

Књ. 514, св. 3

САДРЖАЈ

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА

Александар Сергејевич Пушкин, <i>Оченаш</i>	241
Дивна Вуксановић, <i>На базену</i>	245
Славица Гароња, <i>Бронзано лице у шлему крстића</i>	254
Раша Перић, <i>Дан и број</i>	264
Мартин Пребуђила, <i>Сусрећ с магам Барили</i>	267
Француски песници (Клод Бер, Данијел Бига, Жоан Лик Соваиго) .	273

ЕСЕЈИ

Кристина Стевановић, <i>Два Фаејона у београдској чарцији: Сћанислав Винавер и Раско Пејровић</i>	277
Стефан Синановић, <i>Енџелска и анџелска каријера на њимџеру романа „Скривена мана” Томаса Пинчона и истоимене филмске адаптације Пола Томаса Андерсона</i>	293
Миран Јарц, <i>Франц Кафка</i>	316

СВЕДОЧАНСТВА

Зоран Ђерић, <i>Пушкин и Бој</i>	324
Стојан Вујичић, <i>Дирекција једне каријере: Јован Дучић у Будимпешти</i>	331
Невена Витошевић, <i>Преводилац с небеској језика</i>	345
Бојана Петров, <i>Свешто и ведро како вид „Данице”</i>	352

ПОВОДИ

АЛЕКСАНДАР СЕРГЕЈЕВИЧ ПУШКИН (1799–1837)

(приредио Лазар Милентијевић)

Уводна реч, „Победнику-ученику од њобеђеној учииџеља...” . . .	358
Никола Миљковић, <i>Александар Пуцкин и Борис Појлавски: надреализам у руској књижевности</i>	360
Лазар Милентијевић, <i>А. С. Пуцкин очима Ф. М. Достјојевској</i> .	369
Сергеј Денисенко, „ <i>Од суздржавања муза мре...</i> ” <i>Пуцкинова ерошшка</i>	380

КРИТИКА

Владислава Гордић Петковић, <i>Лица чуда и чудовицној у чистиој ѡезији</i> (Горан Корунковић, <i>Манасијир</i>)	393
Владимир Папић, <i>Кафка на обалама савремених књижевних ѡеорија</i> (Катарина Пантовић, <i>Акѡуелна чииања Кафкиној дела</i>) .	395
Софија Ракочевић, <i>Сијани, да ѡи исѡричам нешѡо</i> (Татјана Јанковић, <i>Пољед ѡод сукњу свеѡа</i>)	399
Лазар Букумировић, <i>Роман који ѡлуми роман</i> (Андреа Јефтановић, <i>Раѡна ѡозорница</i>)	402
Емилија Поповић, <i>Теже од косѡију живоѡа – зборник ѡосвећен сѡваралациѡву Васка Поѡе</i> (<i>Поѡиски свеѡови Васка Поѡе, зборник</i>)	406
Драгана Јовановић, <i>(Не)моѡући живоѡи</i> (Љубомир Кораћевић, <i>У Земљи Фрање Јосифа</i>)	417

ИЗ СВЕТА

Предраг Шапоња	421
Бранислав Карановић, <i>Ауѡори Леѡоѡиса</i>	424
Упутство за припрему текста за Летопис	433

АЛЕКСАНДАР СЕРГЕЈЕВИЧ ПУШКИН

ОЧЕНАШ

ДЕСЕТА ЗАПОВЕСТ

Не прижељкуј туђа блага!
 То ми, Боже, заповедаш;
 Знаш колика ми је снага –
 А с нежним осећањима, шта?
 Не желим да увредим друга
 И не желим његова имања,
 Не треба ми његов слуга,
 Гледам на све испод ока:
 И његова кућа, и стока,
 Не ласкају ми благостања.
 Али ако је његов раб
 Робиња, дивна... Ја сам слаб!
 А ако му је супруга
 Слатка, анђеоско тело –
 О Боже! Знам не би смело,
 Завидим срећи свог друга.
 Ко још срце контролише?
 Ко је тај роб безусловни?
 Како да љубазне не волиш?
 И не пожелиш благослов?
 Гледам, клонем и уздишем,
 Али строго дужност поштујем,
 Жељама свог срца ласкам,
 Ћутим... у тајности страдам.

1821.

АНЂЕО

На вратима раја анђео нежан
Погнуте главе је сијао,
А демон мрачан и бунтован
Паклени понор прелетао.

Дух сумње, дух порицања,
У чисти дух је погледао
И врелину умиљавања
Први пут нејасно упознао.

„Прости“, рече, „кад сам те видео
Ти си ме чудесно постидео:
Све на небу нисам замрзео,
Све на свету нисам презирао.”

1827.

ПУСТИЊСКИ ОЦИ И НЕПОРОЧНЕ ЖЕНЕ

Пустињски оци и непорочне жене,
Да би одлетели срцем у области незнане,
Да би их ојачале дуге олује и битке,
Составили су многе молитве божанске;
Али ниједна од њих ме не додирује,
Као та, коју свештеник опетује
Током тужних дана Великог поста;
Најчешће ми долази до уста
И незнаном силом крепи посустале:
Господару мојих дана! дух празнине устајале,
Пожуду, ту скривену змију угуши,
И не дај празнословља мојој души.
Али дај, о Боже, да увидим грехе своје,
Да мој брат не прихватити осуде моје,
И дух смирења, стрпљења, љубави
И чедност у мом срцу оживи.

1836.

СВЕТОВНА МОЋ

Када је крај велике светковине огласио рог
И у мукама, на крсту, разапет Бог,
Отворила се животворног дрвета страница:
Марија Грешница и Пресвета Богородица,
Стајале су две жене
У неизмерну тугу урођене.
Али сада у подножју крста часнога,
Као на трему владара градскога,
Видимо уместо светих жена
Два страшна стражара постављена.
Зашто, реците ми, чувар строг?
Да ли је распеће државни пртљаг,
Или се бојите лопова или мишева?
Мислите да је важно издати краља краљева?
Или кроз заштиту моћних, покушавате спасење
Господа, овенчаног бодљикавим трњем,
Христоса, који је предао своје тело бичевима
Мучитеља, ексерима и копљима?
Или се бојите да ће руља увредити
Онога чије ће погубљење искупити
Цео Адамов род,
И, ако пустите прост народ
Да овде дође, зар не мислите да неће да смета
Господи која се овуда шета?

1836.

ОЧЕНАШ

Чујем – у келији скита
Старац са дивном молитвом
Тихо се моли преда мном:
„Оче наш, Оче небески!
Нека се вечно име Твоје
Осветли нашим срцима;
Нека дође Царство Твоје,
И воља Твоја, баш свима,
И на небу, и на земљи.

Насушни хлеб нам пошаљи
Својом руком великодушном;
И као што ми опраштамо,
Ми који смо нишчи пред Тобом,
Опрости, Оче, деца смо само;
Не ували нас у искушења,
И од лукавог завођења
Избави нас!..”

Пред крстом
Тако се молио. Кандило
Из далека у тами светлуца,
Срце ми је радост осетило
Због молитве тог старца.

[?]

Превео с руског
Зоран Берић

ДИВНА ВУКСАНОВИЋ

НА БАЗЕНУ

ВАЛЗЕРИ

Јован Трпило у Давос је путовао најпре возом, а затим наранчастим дирижаблом, заједно са неколико такмичара, капетаном лета и двочланом посадом. Био је то његов очајнички покушај да избегне мобилизацију и учешће у копненој мисији трупа у Северној Африци. Путни и трошкови боравка подно Алпа, за њега и још двојицу колега из мировног покрета југоисточне Европе, били су покривени. Летело се на валзерима, локалним ветровима који су као невидљиви путеви врлудали кроз планинске превоје. Док су се балони кретали ка циљу, претварали су се у визуелну авангарду неба.

Током лета углавном се разговарало о припремама за трку склепаних возила на базенима на отвореном. Такмичарска стаза са дворедним оквиром од бала, како су тврдили чланови посаде, постављена је десетак дана раније. Педантно исечено сено најлоном је заштићено од кише. Све улазнице за манифестацију распродаје су неколико месеци унапред.

„Организатори су, очигледно, уложили доста труда”, констатовао је један од такмичара, одмахујући, уз осмех, конкурентским посадама.

„Само да се неко не закопа у сено”, мирним тоном узвратио је омањи браќајлија покрај њега.

Трпило је, успут, сазнао и да су тимови међународних експерата, још у раној фази припрема, закључили да је данашње људе лако забавити; штавише, једноставније него децу. Важно је да се догађај одиграва с много акције, да се може пратити путем великих

паноа постављених око стазе и базена, као и у виртуелном окружењу. Такође, од пресудног је значаја да забава, колико год то звучало цинично, сценаристички буде што глупља, како би се остварио комерцијални успех. Све то требало је папрено наплатити, пошто је смех, попут домаће сланине, последњих деценија постао привилегија богатих.

Љуљушкајући се на гондоли дирижабла, такмичари су дознали да је, осим њих, за трке одабрана и група учесника сачињена од свих раса и узраста, склона простаклуку и будаластом понашању, која је требало да допринесе еуфоричном трошењу новца с платних картица и паметних телефона. Уз то, како се шушкало, организаторима је од почетка било јасно да ће један број посетилаца морати кредитно да се задужи, како би за себе и своју породицу осигурао вишегодишње чланство и ложу у публици, међу мирисним балама.

Напоредо с овим, нагласио је капетан летелице, мукотрпно се радило на састављању жирија. Строгу селекцију прошло је осморо психопата. Избор је на крају пао на четири члана – зрикавог еколога са шпицастим зеленим шеширом, учењака са слушним апаратом који непрестано кија јер је алергичан на хемкалије из ваздуха, једног пропалог IT-јевца који се бави хормонским схемама репродукције преосталих крава и, напослетку, препознатљиву госпођицу Џони Смрт, од које су многи на локалу зазирали. Све што је требало и кад је требало, она је углавном решавала перорезом, погодним за један елегантан покрет.

Базен је, према речима капетана летелице, служио као додатни простор за такмичаре. Поред тога, био је својеврсно огледало стварности, мерило славе како за такмичаре, тако и за њихове навијаче. Трпило се загрцнуо након капетановог завршног осврта на предстојеће такмичење. Ћутке је посматрао ветровито небо.

„Мм?“, наставио је капетан више за себе.

„Спреман сам да дам свој допринос том огледалу“, полугласно је одговорио Трпило, као да му чита мисли.

Један од такмичара у балону додао је да новац, свакако, не игра пресудну улогу у мотивисању за учешће у трци. И остали присутни климнули су главом. Можда од ветра...

За маскоту догађаја, наставио је капетан, једногласно је, од стране жирија и продуцентата, изабрана јарцобудала; играчка је названа Роголуд, како би била препознатљива и упамћена на међународној трци склепаних возила. Роголуд је подсећао на лудорије карактеристичне за сваку јарцобудалу, као што су разиграност и

извођење изненадних скокова који су симболизовали импулсивност и забаву. На себи је, поред рогова налик на кактусе, имао и шарену кравату, док му је на леђима био привезан ранчић с конфетама које су се расипале док је поскакивао око базена и тркачке стазе.

Осим склепаних возила, шарених једноседа или двоседа, састављених од материјала строго прописаних димензија, као и распојасаних учесника, који су и пре почетка такмичења забављали публику, услов да се учествује у трци, како су констатовали сви присутни у балону, био је да су возач и сувозач непливачи. Ово стога што су склепана превозна средства, појаснио је капетан, још на пробама завршавала у базенима, пробијајући бале. Публика је тако могла изблиза да прати потапања возила, њихов распад, као и неизбежно млатарање и копрцање такмичара који би трку завршили у води.

По слетању, након кратког одмора и званичне пријаве, Трпило је схватио да није једноставно завршити трку. Возила са такмичарима у пуној опреми требало је да пређу стазу дужне 850 метара; мноштво завојитих делова, тунелчића и степеница, те екстремно клизавих деоница који су водили до циља. Прве сезоне, на пробама је, препричавало се још у балону, погинуло нешто мање од четвртине учесника. Тада је госпођица Смрт била задужена за оцењивање самртног ропца, као да је реч о природном умирању. Публици се баш тај део спектакла што се догађао изван стазе, дакле у базену, највише допадао.

Од послужења, после пробне вожње коју је с лакоћом прошао, Трпило су понуђене презреле кајсије са сиром. То је, истовремено, привукло и гладне мачке које су се мотале око учесника. Одсек за културу војног пакта био је, како је писало на церадном платну изнад места за почетак трке, један од главних спонзора. Сви који су у претходној вожњи преживели на стази, заједно с Трпилом, нестрпљиво су ишчекивали почетак.

Сунце је било високо на небу док су склепана возила чекала уз ивицу тркачке стазе. Публика се распоредила око базена, у ишчекивању луде забаве. Велики панои постављени дуж ограде од бала приказивали су виртуелне симулације трке и шарене анимације које су подстицале добру атмосферу.

Трпило је требало да стартује трећи, у категорији такмичара без сувозача. Долазио је из мале земље, која није могла да плати

додатно седиште. Уз боцу шљивовице, којом је витлао у бекстејду, на знак судија ускочио је у импровизовано возило, које је изгледало као расходовани Титаник, са великом јабуком на димњаку, која се клацкала при вожњи. Аутић је био обликован као брод са шареним веслима, прилагођен за кретање на копну. Имао је неправилну конструкцију. Бродић је био црвене, плаве и беле боје; палуба украшена светлима, звонцима и шареним тракама. По поду поскакивале су разнобојне лоптице. Спреда је висио малени појас за спасавање, дискретни поклон од спонзора.

Такмичар Ј. Т. је око врата носио огроман камен, док је на ногама имао велика жута пераја. Публика му се смејала и пре него што је ускочио у возило, пошто су му пераја спадала.

Весели Титаник, поринут на пловидбу и накривљен на једну страну, за собом је остављао смех и праскање, који би се активирали сваки пут када би се возило окренуло, труцнуло и променило смер. Уз то, бродић је био начичкан и издувним цевима које су испуштале мехуриће сапунице за собом... У жару навијања неко из публике бацио је молотовљев коктел у задњи део Титаника, који је, на опште одушевљење, почео да гори, делимично захваћајући Трпилов пругасти костим.

И док је пламен увелико гутао Титаник потпомогнут валзерима, раздрагани жири, пуцњем у покретну мету крај стазе, најавио је спектакуларни спуст по степеништу, а затим и пролазак кроз тунел. У Трпиловој глави одвијала се драма. За то време, прамац бродића, са пропратном буктињом, летео је низ стрмину. Публика је то дочекала с усхићењем. Унезверена јарцобудала трчала је поред стазе машући рукама ка жирију.

На другом крају стазе, у шареним звонцарама и окрвављеног лица ваљала су се двојица, покрај розе аутомобила у облику слончета раширених ушију, са мноштвом балона који су били закачени за покретну приколицу од љубичастог плексигласа. Еколог, члан жирија, махао је зеленом капом организаторима, сигнализирајући да трка може да се настави.

У међувремену, стартовао је четврти такмичар, чији је ауто био у бојама италијанске пике, са густом црвеном фарбом уместо кечапа која је цурила свуда по стази. Позади, на блатобранима возила, аутомобил-пика имао је укосо забодену мотку на којој је била затакнута људска лобања; доњи део био је обмотан лепршавом црном

тканином. Такмичар румених образа, одевен у кецељу куvara, ентузијастично је клизио стазом, док су се за њим вијориле хаљине смрти. Публика га је бурно поздравила.

Схвативши да ће изгорети заједно с Титаником, и уз то бити побеђен од возила смрти које је јурило право ка њему, Трпило је активирао помоћна крилца аутомобила, искористио повољне ваздушне струје и слетео право у базен. Већ у следећем тренутку чврсто је грлио колут за спасавање, чекајући да га добродушна маскота или неко из публике извуче на суво.

Нови дирижабли спокојно су летели долинама Алпа. Тамо негде буктао је рат, паљба је одјекивала са свих страна; голишава деца гледала су у небо и плакала. На стази се, поред нагорелог Титаника, јело, пило и вриштало. У базенима су ускоро пливали насмејани лешеве уз велике бале сена. Забава је трајала до последњег праска који је за собом испустило возило у облику печурке.

ТУНЕЛ

Историја за коју се Даринка занимала, а посебно за тематику Другог светског рата, подразумевала је истраживања тајних мрежа које су, између осталих, чиниле и жене, пружајући подршку партизанима, савезницима и „савезницима”, у прикупљању обавештајних података, организовању снабдевања оружјем, односно пружању отпора и саботажама током окупације већих градова, а из перспективе женског учешћа у ратним операцијама. Заведена истраживањем и трагањем по пожутелој документацији, Даринка је и свог будућег супруга Бранислава упознала у војном архиву, док је проучавао стратешке објекте у сврху израде новог пројекта под земљом – Субтере.

Био је то популаран назив за подземни град са мноштвом базена и рекреативних садржаја, који је осмислио тим урбаниста, архитеката и инжењера међу којима је био и Даринкин сада већ покојни супруг Бранислав. Откад је постала удовица, ова млада жена скоро годину и по дана никуда није излазила лечећи се од депресије, све док јој, током једне виртуелне терапије, није препоручено да сиђе у подземље и преиспита корен своје везе с Браниславом. Град, обележен понеком идејом и енергијом покојника, требало је да удовици у раним тридесетим, тамне косе, витког стаса и благо спуштених рамена, дочара пут кроз њен властити живот, мада она испрва није разумела на који начин. У неколико

наврата чула је да су понеки људи у подземљу доживљавали различита натприродна искуства, али када је за то питала Бранислава он се насмејао и објаснио јој да то нису ништа друго до теорије завере.

До Субтере се долазило регионалним метроом, изграђеним у склопу пројекта Еол, названог по богу ветра који јури подземљем. На улазу је подигнут атријум, који је, осим декоративне намене, једним делом служио и за снабдевање светлом; уз то, светлост је под земљу стизала и помоћу система огледала преко којих се преламала и усмеравала у жељеном правцу. Даринка је запазила да покретне степенице воде до наредног улаза, који је био означен неупадљивом таблом и прскалицама за воду. Дуж степеница, односно напоредо с њима, из супротног смера њихале су се празне гондоле.

Одакле долази људска потреба за силаском под земљу, упитала се жена у црнини посматрајући неколико девојчица које су се домунђавале, кикотале и нуткале једна другу сендвичима покрај пролаза који је водио до првог нивоа града. Хаљинице су им биле мокре од прскалица које су служиле за наводњавање печурака и осталог поврћа које је расло уоколо. На том првом нивоу, који је био намењен за појединачне и групне посете, налазили су се велики ваздушни јастуци уклопљени у конструкцију свода, који су омогућавали звучну изолацију осталих делова подземља. Биле су ту и инсталације за довод струје и воде, за саобраћај, али и за мрежу подземних ауто-путева у случају рата или непогода.

„Радује ме свако ново градилиште”, присетила се речи које је Бранислав изговорио дивећи се једном маленом мосту. Призвала је тај давни осећај среће када су заједно истраживали кутке подземља. У мислима је посматрала људе што су пролазили преко љупког мостића. Било је ту парова који су се држали за руке, породица у повратку из биоскопа, али и појединаца који су шетали дубоко уроњени у самоћу. Сви они деловали су као део нечег већег; мост је, чинило се, подсећао на њихов први излазак на позорницу живота.

Даринка је знала да се у Субтери одиграва буран подземни живот: издавали су се станови и викендице, подигнуте су теретане, фитнес студији и спа центри за вежбање и опуштање. Ресторани, кафићи и продавнице нудили су различите врсте хране и пића, као и другу робу. Осим обичних грађана, у подземље су навраћали

и научници и истраживачи, али и војни стручњаци и друго особље задужено за управљање системом одбране и његово одржавање. Ипак, Субтера је била најпознатија по базенима. Они су се налазили на другом нивоу града, док је на трећем, испод њих, био систем за контролу и обезбеђење. Ту су биле смештене разне справе и машине, у сврху одржавања живота под земљом. Специјални бункери и помоћне просторије били су распоређени на стратешким местима, пружајући склониште и заштиту у случају опасности.

Када је стигла до нивоа базена, Даринка је приметила групу људи који су стајали поред ђакузија и о нечему расправљали. Били су у алпинистичким оделима, са ознаком коју раније нигде није видела. Разговор је био жустар. Како се приближавала, чула је да причају о неком тунелу који се налазио испод њих, а који су управо открили. Заинтригирана да сазна више, застала је... Обузелo ју је осећање да је баш то место копча с покојним мужем, нешто што није знала о њему, нешто што јој недостаје. Упитала је старијег алпинисту из групе о чему се ради. Рекао је да је тај део објекта деченијама затворен из непознатих разлога. Причало се да га обезбеђује војска. Даринкино срце се узнемирило. Осетила је како је дозива Бранислав, све жене које су се бориле за слободу у Другом светском рату, историја и истина. Морала је сазнати шта се заиста дешава. Понудила је алпинистима позамашну своту новца који је имала на рачуну и они су пристали да јој продају опрему. Пребацила им је паре путем апликације и навукла шлем. Крајичком ока осмотрила је и купалиште. Базен, смештен у средишњем делу, био је огроман. Вода је блистала под светлошћу дворедних неонки. Око њега налазиле су се лежаљке. Неколико тинејџера уживало је у пливању и опуштању.

Пошто је кошуљу притегла опасачем, прескочила је ограду и упутила се низ литицу у подземље. Стигавши до дна откачила је сигурносни конопач и скинула са себе све сем шлема. Тумарајући по полутами, схватила је да је Субтера много више од обичног подземног града. Наишла је неосветљени пролаз и ушла у тунел на који су је упутили алпинисти. Док је напредовала, послушкујући звуке воде која капље са свода, осетила је како се све око ње мења. Ваздух је постајао влажнији и тежи, а одједи корака одједном су утихнули. Док је пролазила кроз тмину, саплела се о нешто и једва одржала равнотежу.

Одоздо, са пода просторије, зачуло се једно слабашно „ааахх”. Занемарила је звук, заобишла препреку и наставила да корача.

Није се освртала. После неколико корака, изнова је у нешто ударила. И овога пута зачула је неки притајени уздах. Сагнувши се ка извору звука, Даринка је напипала нешто меко и хладно. Инстинктивно је клекнула како би боље осветлила оно на шта је набасала. На поду је угледала полускрупчано тело. Био је то мушкарац; лице му је било прекривено блатом и крвљу. У близини је, изгледа, било још тела, али се нису мицала. Наједном, као да га је препознала. Да ли је то био он?

„Браниславе”, ословила га је тихо. Није имао снаге да јој одговори, само је тихо зајечао. „Откуд ти овде?”, наставила је придржавајући му лице длановима и привијајући га уз себе како би га угрејала. „Браниславе”, једва чујно је поновила.

И овога пута остала је без одговора. Даринка је под прстима осећала хладну кожу. Размишљала је како да их обоје извуче из тунела. Њен Бранислав био је жив и то је било најважније.

„Не брини, мили”, шапнула је нежно. „Изаћи ћемо из овога заједно. Издржи још мало. Молим те.” Покушала је да подигне његово мршава тело, али није успела. И поред тога што је био готово кост и кожа, имала је утисак да тежи скоро тону. Пошто је схватила да не може да га помери, скинула је јакну; ушуткала га је, а затим пољубила у чело и похитала по помоћ. Жустро се узвекрала уз литицу и докопала базена.

А шта ако он у међувремену умре, упитала се док је погледом тражила алпинисте. Већ у следећем тренутку, запитала се да ли је све то био само сан, привид настао из жарке жеље да још једном види покојног мужа. Дешавало се. Ненадано призовеш слику покојника и укаже ти се као дух или холограм. Ипак, могао је то заиста бити и он. Колебала се. Откуд тела у том тунелу? Да нису неки заробљеници? Похватани и остављени да умру? Ко их ту држи и зашто? Тунел је вероватно користила војска, а пролаз је тренутно, ко зна из ког разлога, био отворен.

Овога пута, поред базена била је распоређена група војника. Високи официр нешто им је говорио, љутито машући рукама. Даринка је таман помислила да им приђе и потражи помоћ, али је, пошто се приближила, приметила нешто необично. На дну базена биле су урезане бројке и слова који чине препознатљив тактички код. Биле су то шифроване поруке дизајниране као комбинација вертикалних и хоризонталних линија које чине различите облике

и симболику борбе. Људска тела приказана су кроз укрштања линија. Живи су били представљени тачкама и словима у покрету. Читава слика борби у тунелу била је приказана векторски, помоћу ознака карактеристичних за шифрарнике које је виђала у дебелим војним енциклопедијама и које јој је Бранислав, у неколико прилика, до детаља објашњавао.

Наравно, тактички код био је замишљен тако да цивилима изгледа допадљиво, али нејасно, као апстрактни узорак. Даринка је у њему препознала правилност, схвативши да је пресликавао војне операције од којих се једна одвијала баш у тунелу. Символика бројки, слова и линија говорила је и о ширим ратним сукобима у подземљу и освајањима од стране војске која је изгубила у Другом светском рату, консолидовала се и покорила град, при чему су браниоци, очито, побацани у тунел, скривени дубоко под земљом, од погледа становништва.

Пошто је дешифровала поруку, Даринка је схватила да јој нема повратка, осим уколико је страна војска силом не одвуче доле. Избезумљена, скочила је у воду и храбро запливала. Два војника муњевито су кренула за њом. Стигавши до средине базена, зауставила се над линијама и тачкама у покрету, пливајући у месту. Збуњени, пратиоци су такође застали у ишчекивању њених потеза.

Тамо где је замишљала да лежи Бранислав, Даринка је левим стопалом правила кругове под водом, као да му масира срце. Потом је чула команду која се разлегла простором.

Дубоко је удахнула и заронила.

СЛАВИЦА ГАРОЊА

БРОНЗАНО ЛИЦЕ У ШЛЕМУ КРСТАША

Поштовани њосиногине,

*У харџијама моје баба-џеџке џронаџла сам и овај заџис коџи
би моџао биџи од инџереса за Ваџ часоџис. Доносим џа у целосџи,
само сам му ја дала наслов.*

Срдечно, Диди

* * *

Боже, како си био леп!

Застајала сам крадом док си радио за писањим столом, понекад у пролазу (некад и намерно смишљајући разлог да прођем), само да бих те гледала, ма и овлаш – то озбиљно, паметно, високо чело, нагнуто над папиром, спуштене, па потом начас подигнуте сањалачке очи, покрет руке, док су се мисли мастилом из пера изливале на папир... Боже, као да нам је у кући био празник док си био овде!

Можда сам само ја тебе и мене видела тако – тебе, тих тако чудесних, мистичних зеленкастих очију, из којих је избијао невероватан жар идеје о којој си ми причао на течном енглеском (кад си га научио, у тој твојој далекој земљи несреће и сталних ратова?!), а из целог твог изнуреног али тако продуховљеног лица исијавала таква снага и енергија, да сам одмах хтела да га пренесем за себе, у бронзу – што сам касније и учинила – боље речено, искористила прилику када си прихватио љубазан позив моје мајке и сестре, да у приземљу наше куће отвориш привремену канцеларију за ту велику српску мисију, како си је назвао и због које си и дошао овде, преко океана.

Поштовала сам твоју искрену родољубиву акцију због које си се упутио на тако далек пут, твоју личну жртву и жртву твог народа, гутала твоје приче о непојмљивим патњама, а фотографије које си донео, ма колико биле документовани ужаси тог рата о којем се овде мало знало, или готово ништа – дале су ми једну нову димензију живота, као да сам до сада живела један лажни живот и било ме је пред тобом скоро срамота.

Помагале смо ти колико смо могле и ти си исказивао пуну захвалност, увек, али с мером, са тим ужагреним сјајем у очима у којима је горело нешто више од нас, који смо били око тебе; причао си о уједињену твог народа, племена која никада до тада нису имала своју државу, и били поданици у три царства... Заиста си умео занимљиво да причаш, а посебно запаљиво да говориш на митинзима где сам те пратила, да нас све понесеш и ја прихватам да у томе нас, жене, ниси ни видео. Ипак, да знаш (сада признајем, тек сад!), колико су ми то били часови светлости у мом пространом дому, у салону, док си код нас боравио (скривала сам од саме себе, дабоме, и од мајке, док смо седели у твојој соби, разговарали о свему, или о било чему, ишли заједно на агитацију)... озбиљно ме обузео тај живот, стваран, и тај рад, и једино такав, с тобом, који је могао и начас ме чак одвојио и од моје уметности!

Као савршени центлмен, иако дошавши из предела пакла, заокупљао си не само моју уобразиљу већ и моје срце, али сам се чувала свим силама да се не одам (можда је то била основна грешка?).

Шта ћу, обожавам хероје, а један од њих си био ти, први мој херој у животу. Толико да сам пожелела да што пре пођем за тобом и видим ту твоју малу, необичну земљу, и тај јуначки, напаћени народ. И ниси ти случајно од те расе (већ ме очаравао и ваш уметник Мештровић, са сличног простора које не умем да запамтим, и оне његове чудесне скулптуре – сама сила и снага – настале из тих ваших необичних народних песама, које морам да потражим и прочитам у преводу на енглески).

Дуго сам гледала у фотографију коју си ми показао. Мало је било рећи да ме је потресла до сржи – у њој сам видела цео твој страдални народ и одједном ми је било јасно све: ко си, одакле си. Заволела сам те!

- Могу ли да је понесем и пресликам за себе, рекла сам. Наравно, осмехнуо си ми се први пут, мада је призор на слици био најмање за осмех, штавише страشان (у гомили лешева спремних за „плаву гробницу” у Јонском мору, један младић завијене главе из које је пробила скорена крв, са очима упртим у шта... у небеса, у спасење и смирај у последњем часу, отворених уста, са зубима који су се истицали, што ће све за

који час покрити таласи мора као њихово вечно почивалиште).
Ужас! И то колико хиљада тих страдалника је завршило у дубинама грчког мора, после свих патњи...

А ја сам те баш тад заволела, због тог осмеха, тако скупоцебног, који сам ти измамила.

Код мене је остао траг тог заноса у мом делу – израз лица оног несрећника са острва Вида пренела сам у бисту Св. Фрање Асишког, као једну од најупечатљивих експресивних фигура нашег времена, како је писала критика. А тај мој плакат SERBIA NEEDS YOUR HELP, штампан у хиљадама примерака кажу, мобилисао је милионе за помоћ да сазнају праву истину о малој Србији.

Тако фасцинантан, наочит (да ли су сви мушкарци из твоје земље такви?), десет година старији од мене (таман, по мени идеална разлика за мушкарца и жену у пару), рекао си ми да имаш још три брата, и да су сви много страдали у тамницама Аустроугарске због ваше велике идеје о уједињењу свих Јужних Словена.

У теби сам видела нешто... што нисам у први мах могла да искажем речима (увек то боље радим цртежом), нешто древно, што је, могуће, оставио и мој отац дошавши из Европе овде да почне нови живот, али и нешто још дубље, мистичније, старије, мора бити из те твоје земље мени потпуно непознате, за коју до рата нисам ни чула – и та мушка лепота, чврста уста и снажна брада, и та фаталност и измученост на лицу, толико су ме потресале да сам, знаш, замолила да ми (у паузама, када ниси морао да радиш те хиљаде дописа и припрема говора за митинге и окупљање добровољаца) позираш, али тако да те ја нисам ни видела у садашњем облику и овом нашем времену, већ као лик из витешких бајки, од пре више стотина година, претворивши те у средњовековног крсташа (који су ми били једино познати, мада си ми ти причао и о богатој традицији ваших витезова из истог или још старијег времена), са челичном мрежом која је уоквиравала читаву главу, спуштала се низ врат и штитила груди, из које је изницало само то твоје, изнурено и уморно, већ тад, била сам свесна, обожавано лице... Ко зна, можда сам већ и тад слутила, још док си позирао, да ће то бити једино од тебе, што ће заувек остати, сада већ чувено моје дело у Метрополитену.

А кад си у шетњи док смо се враћали са (још једног успешног) митинга подигао те своје продорне зелене очи и одједном ми рекао: – Да ли би дошла да све то и сама видиш изблиза и доживиш... Не знам да ли је то био позив упућен нашој заједничкој ствари (која је у међувремену постала и моја) или мени лично, тек пригушујући наврела осећања, само сам одговорила: – Зашто да не?

Претпостављам да би за мене то било једно велико, ново искуство. Да желела бих... И доћи ћу...

Осмехнуо си се оним меланхоличним осмехом, који је био тако чаробан.

Наравно, тог тренутка, усред рата у који је тад ушла и Америка, било је то за мене немогуће. А ти, отишао си – и ништа, ни у назнаци, није те могло зауставити. Нарочито једна жена. Пламен твоје агитације, идеализма, био је толико заразан – прикупио си десет хиљада добровољаца и нестао из мог видокруга, али не и из срца.

* * *

И ето, испунила сам наш договор. Првом приликом, већ 1919, чим се завршио рат, у још несређена времена, кад је још било тешко и ризично за путовање, отиснула сам се бродом преко океана – у униформи Црвеног крста Америке (морам признати, униформа ми је омилела, захваљујући теби). Понела сам фото-апарат и мноштво скиценблокова. Хтела сам да доживим твоју земљу у потпуности. А кроз њу и тебе и твој загонетни и харизматични лик.

Ишла сам и са пригушеним осећајима – да проверим да ли смо ти и ја, били само моја илузија, да ли сам ја само све умислила, да ли је било стварно све онако као код моје куће у Њујорку, или ми се све само причинило. Да, то је, што да кријем, био мој тајни, себични, женски циљ (наум) – требало је то да буде разрешење две судбине – па у неку руку је и било. Да ли је оно све код мене била само илузија (или је она само била моја?) – требало је да проверим то сада и да видим где смо.

Уосталом, имала сам тад – неки кажу цинично, „последњи воз” за удају.

Дочекао си ме на перону железничке станице вашег малог града (кажу, главног), али сви градови су за мене овде мали – исти, тих и озбиљан, са смешком. А први сусрет – какав парадокс – ја у униформи, а ти у цивилу, рекавши ми успут да више ниси могао да останеш у војсци, и уопште, показујући сад, након рата и свих патњи које су остале иза тебе, неко као опште разочарање, клонулост, иако су управо све твоје жеље и жеље добровољаца којима си онако ватрено говорио биле – бар колико сам споља видела – испуњене: велика, пространа држава свих вас, Јужних Словена, сличног језика и имена, много већа од претходне мале, Краљевине Србије. Додуше, какав хаос влада у тој новој држави и сама сам се уверила – у возовима од Солуна, у блату и незамисливом сиромаштву, са толико сирочади и инвалида који просе...

Дочекао си ме, нема шта, центлеменски ми потпуно посвећен и на услузи. Водио си ме где год сам пожелела и био невероватно предусретљив, гостољубив, али онај жар који је исијавао из твојих очију, и нашег рада тамо, у мојој кући, овде се није поновио (или сам ја само све умислила).

Да, сад сам била ту, али сам већ поодавно схватила, у ствари, постајала убеђена, да од нас двоје неће бити ништа.

Боже, гледала сам на све стране, дуплим очима – толико новог и непознатог, типова физиономија за моје вајање и амбијената за сликање – добро је да сам понела моје скиценблокове, толико овде има инспирације! Свуда су ме дочекивали с нескривеним симпатијама, као представницу велике, савезничке, победничке Америке – примио ме и његов брат, сада министар, у салону једне зграде усред још ратом разрушеног Београда. Договорили смо шта је најхитније овде потребно и телеграфисала сам господину Фронтигаму брзојавом.

Одсела сам у скромном хотелу, али који је био бајка према оном што сам видела на југу земље, долазећи из Солуна.

Увек ме је чекао тачно у договорено време, у ресторану, уз турску кафу, коју сам и ја научила да пијем уз њега.

Причао ми је како је овде дошао као млад човек. (У Њујорку није имао времена за личне приче). Отац није имао новца да их све школује, па је њега, рођеног близу Загреба, послао у аустроугарску официрску школу у Грацу, где је провео годину дана. Ту је било доста и Срба и Хрвата, ту се и зачела идеја о уједињењу. Томе је припао свим срцем. Осетивши да не може више да служи туђег цара и буде против својих уверења, у средини где се форсирао католицизам, као православац, после годину дана решио је да пређе у српско поданство, у малу Краљевину Србију – где је одмах добио висок чин (чини ми се, пуковник). После су кренули сви ратови и мисије... одмахнуо је руком...

Нисам га питала и то је остало на врху усана – а да ли је постојала негде нека жена у томе свему, нека, можда, неостварена љубав... прекинута ратом... Или се заувек везао, да не кажем, венчао, са том својом идејом.

Уместо тога, наставио је, да је сит рата, политике, да би хтео да се коначно скраси, смири (уздрхтала сам, очекивала ону једну, судбоносну реч) и рекао... да га је одувек привлачило писање, литература и да мисли би се сад могао посветити томе. (У моменту сам све прекрила подразумевајућим осмехом и благим климањем главе – и та ми је маска на лицу дуго остала.)

После смо, у слободном времену, дуго шетали, од људи често заустављани, по лепом београдском обичају поздрављани, по сунцу које је блистало.

Ја сам поново постајала она стара, снажна, неприкосновена и непоткупљива госпођица Хофман.

Вратиле су ми се и моје шале, на које је он често одговарао осмехом и дужим погледом. И испратио до хотела. То је било све.

Тек кад ме је пратио на станицу, ону исту, одакле ће ме Оријент експрес одвести за Париз (хтела сам да обиђем свој атеље након рата) и натраг у мој живот, у један мах је проговорио:

- Знаш, дуго сам размишљао, у ком правцу да кренем, сад после демобилизације... (пажљиво сам га слушала, са рукама у свиленим рукавицама, скрштеним на грудима)... и одлучио: Краљ даје земљу на Косову свим добровољцима. И ми смо се у старом завичају бавили пољопривредом и знамо све о томе – најмлађи брат и ја смо одлучили да идемо доле – то је наша света земља, то нас је још мајка научила, казујући нам народне песме. Ето прилике да коначно сад помогнемо, просветимо и унапредимо тај народ и тај крај који је много пропатио вековима под Турцима и Арнаутима. У слободно време ћу писати...

Слегнула сам раменима. Шта сам друго могла? Чак ни у те своје нове снове и фантазије није увукао мене... Није ни питао... Да ли би и ти хтела... Не. Ништа. Онда сам схватила да је то сасвим особен сој људи. И да је готово све – пре но што је и почело, наравно... Да ли су они, од толиких историјских патњи, постали имуни на љубав и не знају за то? Могуће. Само, схватила сам да се овде све завршило и за мене.

Штавише, једино што сам препознавала у том тренутку био је онај исти занос и жар у његовим зеленкастим очима, исти онај као када је боравио код нас у Њујорку. Иако ми је и тад узнесено причао о тој њиховој Косовској бици, па сам, и сама тим понета, све учинила да се достојно обележи и *Kossovo Day* широм Америке, ово ми није личило на рационално решење и начин живота након рата, у које се ја баш никако нисам уклапала, али је оно објашњавало и њега у потпуности, коначно сам схватила, личило на њега – да је био (као и његова браћа) и сви мушкарци овде, пре свега, човек идеала, идеја, које изгледа тако обилато ничу на овом тлу, често нерационалних, утопијских, и у чије планове се ретко може умешати и нека жена. Било ми је потребно да дођем чак овамо, да то видим у том његовом, аутентичном амбијенту, и да схватим све ово, па сам му и на томе била захвална.

Званично, моја мисија Црвеног крста је уродила плодом, али моја лична мисија се завршила крахом. Уз све његове изразе захвалности што сам дошла, за све што сам учинила за Србију, за његов боравак у мом дому, на све, љубазно сам се насмешила и пружиола му пријатељски руку. Знала сам да је ово растанак заувек.

А да си ме позвао, тад, и на то Косово, била бих спремна и ја да пођем за тобом.

И док је са жирадо шеширом у рукама стајао на перону, све док Оријент експрес није кренуо, гледајући у мене и у мој прозор, и ја сам се трудила да упијем, запамтим његов лик, лик мушкарца који ме је покренуо као ниједан до тада и најдуже ме држао у том заносу, да не кажем опсео. Откинула сам поглед с прозора, где одавно није било њега, схвативши да се сад морам добро организовати и вратити у себе – али не ону од пре, већ једну сасвим нову личност.

Чекали су ме многи послови. Е, па у реду, сад барем знам како ћу им се (без остатка) посветити – у ствари, препрека више није било! Чекало ме је моје дело, моје бројне идеје које су биле нереализоване, које су само куљале након овог путовања у Европу, са толиких нових искустава. Да, он ми је ипак помогао – са њим, у његовој земљи, кроз неописиву патњу, спознала сам шта је живот, у свом лицу и наличју, а не само припадање онај лажи и сјају Париза и Менхетна. Постала сам бољи човек, захваљујући њему. Љубав постоји, само преобликована. И гле! Сину ми, од чега поскочих. Ту љубав, јер то је несумњиво била, преточићу, пратиће ме кроз моја дела, и он ће, заправо, увек бити са мном! Већ сам имала инспирацију – да, урадићу ону његову главу у бронзи. И све са овог путовања, из његове лепе а несрећне земље биће ми подстрек.

И лик оног страдалника са Крфа, те очи, уградићу у Светог Фрању Асишког. Живеће та љубав кроз моју бронзу, моје руке. И ми се, заправо, једном спојени током оних вечери у мом салону у Њујорку, никада више нећемо раставити.

Живнула сам и наместила се боље и удобније гледајући кроз прозор. Била сам сама у купеу и спокојна. На следећој станици ове чудне земље, већ ће ући неко.

Али ја сам сад чврсто гледала испред себе, као ослобођена нечег, са јасно усмереним погледом на детаље његових црта лица. Лица које ћу обликовати у бронзи, у којој ће овековечена заувек остати и моја љубав.

Онда помислих. А да ли бих ја и могла да га пратим у тим његовим идеалима и да ме је позвао? У тамо некој забити Косова? Сигурно не, или... Боље је овако. Идем у свој свет на који сам навикла. Где имам шта да кажем и урадим. Сувише је компликовано било од почетка. Да му напишем писмо? Чему? После свега. Нека остане овако.

Срешћемо се ми, ако Бог тако буде хтео, некад и негде. Свакако на небу. Важно је да сам била овде, да сам учинила за своју душу све што је било до мене – идем сад у своју уметност и слободу – обогаћена, уз једну напрслину у срцу.

* * *

Некако кристално чиста (обогаћена великим искуством, али и скицама), враћала сам се у своју земљу и свој живот, свесна, од сада, да ћу живети само за своју уметност.

Нешто се дубоко завршило у мени и мом животу, али зачудо, нисам била тужна и знала сам тачно куда ћу даље! (Још ми је мој отац говорио: Бојим се да ћеш постати уметница.) Ако је то био избор, ево, ово мало (у ствари велико) искушење ме је прошло.

Да, бићу само уметница, али обогаћена за једно велико осећање срца и искуство без кога би моја уметност била знатно сиромашнија, мање продуктивна, личила би на остале, а ово ће бити само моје – мој печат духа.

(Још је и Роден, када сам упорно наваљивала да ме прими, са жељом да ме подучава – наравно, уз добру надокнаду мог оца – а он ме три пута одбијао, са реченицом преносиоцу те поруке: – Доста ми је тих младих, zgodних вајарки, које ме само узнемиравају и ометају у мом раду! Нисам тад ни знала за његову љубавну аферу са Камииј Клодел, у ствари њену трагичну причу, која се увек лоше заврши по жене.)

Сувише слободна и самосвесна, јер су ми родитељи све пружили, можда се не бисмо, сад тек размишљам, ни уклопили – он ни тада ни најмање није показивао жељу да живи у Њујорку, нити у амбијенту моје куће... Ништа налик на дивљење, нити намеру да ту остане није показивао, или барем ја нисам видела, сем у тим очима занесењака, тако зеленкастим и продорним, само те циљеве његове несрећне земље и напаћеног народа. Штета! А да ми је, ма и поменом, предложио останак сада, у његовој земљи, за коју је његова генерација дала толике жртве, сагорела у том идеалу (и где је, колико сам чула, могао да бира, поред брата министра, место у дипломатији, или фотелу народног посланика, а све је одбио), питање је и моје, сада видим – да ли бих сав тај поратни хаос, јад и беду ја могла да поднесем. Овако је боље, размишљала сам конформистички, на палуби брода, враћајући се у Америку.

Да, остало је и неколико наших заједничких фотографија са тог мог боравка у његовој земљи, али њих сада не могу да гледам.

* * *

Онда сам се потпуно предала својој уметности. Пропутовала свет. И са тог путовања створила 105 биста и фигура из целог света, инспирирана физиономијама и типовима овог великог и дивног земљиног шара – имала сам добру потпору Фондације и у

бронзи остварила тај свој наум, свесна да сам учинила заиста нешто велико. То су ми, уосталом, сви признали, назвавши је „Изложбом века” – тако су писали.

Не знам да ли је ишта од тих вести о мом раду стигло до њега, уколико још није био у оној својој забити на Косову, где је, како сам чула, ипак ускоро након нашег разјашања отишао.

Осетила сам се испуњеном, оствареном у уметности, за шта сам и рођена. Али имала сам четрдесет година и мачку Кики. Радила сам неуморно, а поруцбине су само стизале, неке сам морала и да одбијем.

Све тако док до мене није стигла вест да је он – умро. Онако леп, крхак и болешљив, лек је изгледа потражио у Швајцарској, тамо је и умро. У Монтреу. Помислила сам да поново одем у Европу и посетим његов гроб. Онда сам чула да је један од преостале браће пренео његово тело у Београд. Урадила сам копију оне његове (већ чувене) главе крсташа и послала је бродом, са писменом жељом да краси његов надгробни споменик. Жеља ми је услешена – послата ми је и фотографија споменика са мојим делом. Онда сам села и написала књигу о свему.

Наравно, нисам смела бити искрена, само сам формално описала тај наш сусрет, овде у Америци, и тамо. Поново се пробудио Он и био тако жив у мени, када је почео нови светски рат.

Овог пута, нападнута, Америка се одмах укључила, а ја сам поново обукла униформу. Боже, како сам се осећала подмлађено!

Тако обучена, похитала сам у Црвени крст, у сектор помоћи за Југославију, са г-ђом Лозанић-Фротингам, паковала, слала помоћ, одговарала на писма, а његов дух је све време лебдео са мном, истим улицама Мехнетна. Тамо су се поново дешавале ратне патње, незамисливо горе него први пут, а земља за коју се толико борио са својим нараштајем распала се у парампарчад, са много супротстављених војски, од којих су највише страдавали најневинији – жене и деца.

Сад ме нико није звао да помогнем, ни за какав плакат, Србе чак нико није ни спомињао (ваљда зато, што су српски краљ и влада напустили земљу и отишли у Енглеску, а неке друге вође су водиле борбе). Јесте, земља је после рата остала са истим именом, Југославија, али се режим променио. Чак су ускоро отоплили и односи Америке и тог новог, комунистичког режима. Но, мене више нико није имао да зове.

А тако сам чезнутљиво пожелела још једном да одем, да видим да ли је моја биста још на његовом спомен-обележју, или је, можда, нетрагом нестала у ратном метежу.

Стара сам и сад пишем последњу књигу – и поново о њему. Док ми мачка седи у крилу, у истој соби у родитељском стану на Менхетну, где је седео и он, приводем крају овај свој спис – нека остане иза мене све оно што никад није (било) изречено. И док пишем, поглед ми стално пада на његово бронзано лице у крсташком шлему. Барем је ту онај наш тренутак препознавања, и мој усхит њим, сачуван сада у бронзи, заувек.

7. јануар 2024.

РАША ПЕРИЋ

ДАН И БРОЈ

НЕДЕЉА

Храм. Недеља. Светлина.
Дечја душа – Небеса!
Око: плавет, ведрина.
Звоно слова истреса.

Из олтара Азбука
врца певну родину.
Срце – искон-јабука.
Свечи чине годину

својом судбом што нија
невен-поље, Долину.
Дух из Цркве ћарлија

да подмлади Земнину,
и да Живаљ процвета.
Храм је – душа Детета!

БЛАГОСТ НЕДЕЉЕ

Откуда је души благод од Недеље:
из рођајне љуљке ил с Часне Трпезе,
ил' од искон-зрака, што глуву доб меље
и демонске силе приводи под резе?

У сестри-Недељи зраче слике душе
из чељади кућне, кад милосно зборе
о чудеству Творца што злобце из тмуше
гони словом табле с Мојсијеве горе.

Тај Недељин осмех девичанског лика
тело шкropи духом... и светлицом цели
од греха, од муке и злоснога крика.

А путир приноси усни Анђел бели
који причест даје... и ка себи збраја
Шестице из мрака у Седмицу сјаја.

СПАСОВДАНСКА ЛИТИЈА

Бејах дечак у литији Спасовданској
бејах дечак са иконом на грудима
оком тражих лик на небу, лик с Голготе
а у снима милосницу младој души

Бејах дечак испод храста записнога
Рекох мајци: бејах с Богом, и веровах
јер небесник-Сведржитељ куд би другде
но у душу Анђел-дечју, у црквицу

Грејала ме иконица испред лица
миловао барјак с Крстом... понад главе
мамила ми дечје око слика Спаса
та милота отварала небне двери

Кад изиђох из литије, из детињства
и кад уђох у кут века... у ад земни...
што ми наду, што ми веру сумњом мути
ја бих опет у сан дечји, у сан свети

ГОВОР СРЦА

О срцу, кажеш, би да сазнаш причу
а срце, зна се, јабука је самка
у којој зраци с небнине се стичу
и која стрепи од мразног уранка.

Шкољка је љубве, и Бога – такође,
и животића – ког свети сок диже.
Христосна мисо кад из њега пође
за белим крилом у Почело стиже

где бризак чини зимзелен оазу,
где земно чедо небеснику личи.
Озарна милост у Божјем је казу

а мржња – тема некој другој причи.
Искона зрака свету је суштаство,
срце је веку и век срцу јаство.

СВЕТО ТРОЈСТВО

Јутро, свето јутро, напуни ми пехар
што ми демон ноћни исцрпио до дна
нек по мени тролист падне као бехар
који воћка стреса да постане родна

Чему млада липа ако цвет не носи
и врч грозда чему без причесна пића
чему тресак грома ако дажд не роси
и чему ми душа без светог открића

Врцни капљо духа, врцни насушнице
да с језика бризне од азбуке смиље
што призива пчеле трмке-небеснице

Јутро, свето јутро, буди невен-биље
уроди ме Духом, божанственим леком
гушим се, о гушим и светом и веком

МАРТИН ПРЕБУЋИЛА

СУСРЕТ С МАДАМ БАРИЛИ

СУСРЕТ С МАДАМ БАРИЛИ

*Милени Павловић Барили
(5. 11. 1909, Пожаревац – 6. 3. 1945, Њујорк)*

С чудесном сликарком мадам Барили
чак два пута сам се срео
једном у сну
кад је дошла изненада
незнана и незвана
помало дивља
али драгоценна и драга
а други пут на јави
када смо заједно гледали
на најлепши залазак сунца
из њене авлије у Пожаревцу

њен немирни дух
стално је паковао кофере
сама се пробијала на свом путу
тражила је свој идентитет
доживљавала је успех и апотеозу
али њено слабо срце није издржало
још док је била жива говорило се
о њених осам агонија

и у сновима и на јави
недостајала нам је

слика родног краја
топлина породичног дома
преци и потомци

као и све добре ствари на овој земљи
тако и највеће љубави
пре или касније ће скончати

тако и наши црвени макови овог пролећа
пре су увели него процветали

још пре њеног одласка
и у првом и у другом случају
знао сам
да је једно од нас овде сувишно
како је дошла тако је и отишла
попут олује
мадам Милена је изненада нестала
и из сна и из наше авлије
где смо имали најлепши поглед
у ноћно небо

у једно заборављено јутро дуго сам стајао
испред њеног закључаног атељеа
са мучним питањем
да ли је Милена заиста личила на своје слике

недеља
23. 7. 2023.

ТВОЈА ЉУБАВ

Марији Вислави Ани Шимборској
(2. 7. 1923 – 1. 2. 2012)

Твоја љубав није одржала обећање
да ће бити врела и верна
поверљива пре свега
а не да ћеш
као морнар без светионика
да луташ валовитим морем
наших двеју уморних душа

на први поглед се ништа необично
није дешавало
седели смо за тим дугачким столом
док су најзаслужнијима
додељивали признања
мало смо се шалили
мало пијуцкали
у једном тренутку
наша тела су се дотакла
више се ослонила
погледи се срели
кад сам те скоро питао
знаш ли ти девојко да бугеџ
барем мало мање нагрндана

у том тренутку ништа није наслућивало
да ћеш за неколико дана бити
за мене сјајна звезда
која се на путу до нашег дворишта
већ одавно охладила
угасила
и да ме то само њени нестајући зраци
још мало милују по седој коси
греју моје остарело тело

тада смо се заправо срели
нас двоје
ТИ – илузија
ЈА – илузиониста
наша љубав је
другима изгледала прилично смешна
а ти си била прави мајстор
манипулације
о чему смо се месецима препирали
на крају
твоја љубав није одржала обећање
добро се претварала
насмејаном невиношћу
пред светом
и пред самом собом у огледалу

твоја љубав није одржала обећање
да ће бити врела и верна

поверљива пре свега
тако да данас
ако ме неко случајно тражи
више ни ја нисам
на тој нашој адреси

НЕДЕЉА

*Давиду Албахарију
(15. 3. 1948 – 30. 7. 2023)*

Недеља
најтужнији дан у свих седам
ако је само за једног члана

недеља библијска
недеља Албахаријева
(ко нам је украо недељу...)
недеља Џејева
(све њодсећа на дејињсџво...)
недеља пријатеља
пред скок са 8. спрата
(све ме на њу сећа...)
недеља старих
здробљених
и заборављених
недеља
твоја и моја

недеља од једног члана

LA PIETA

Michelangelus Bonarotus Florentinus Faciebat

Пре тридесет и три године
када смо за 1. мај у Вечном Граду
са балкона хотела *Montecarlo*
нас пар мамурних пријатеља запевали
Avanti popolo bandiera rossa
ни слутили нисмо да ћемо се сутрадан
у Ватикану срести директно с Богом
именом Микеланђело
који је тек малопре утекао
из властите коже
из руку Светог Вартоломеја
пред *Сџрашним судом*
испод свода Сикстинске капеле

како рече наша водичкиња Марија
иначе рођака из суседних Голубинаца
када је маестро сликао *Сџварање Агама*
месец дана није силазио са скеле
високе преко тридесет метара –
и тако у инат папи Јулију II
доврши своје ремек дело
и поред свог личног понижења
био је рођен за најтврђи камен
за огромног *Давида*
и за тиху карарску *La Pietu*
са Исусовог лица
је и тог дана
суза спокојно склизнула
низ усталасану одору Богородице

камен беше његов цео живот и судбина
чак га ни смрт много не наче...

ПУТУЈ, ДРАГА...

Не бих ничим да те повредим
ни тиме
што не могу да те заборавим
не верујем да ми у глави седи
нека досадна врачара
с твојим осмехом
и не верујем да смишља неке нове
подвале и фикције

једноставно не знам
како да се сам ресетујем
и не знам како да заборавим на тренутке
када си ме вратила у живот
научила да поново попијем чашу вина
понекад да се насмејем
и да запевам стари познати рефрен
у изузетним тренуцима с тобом

немам шта да ти приговорим
изабрала си оно што си морала
да би и сама преживела
да би се и ти себи вратила
након свих оних бесаних дана и ноћи
не кривим те ни за ову
поновну пропаст моју

одавно знам да сам све ближе крају
него неком новом почетку
твоја љубав ме је дигла
и подсетила на то како је добро бити
како је добро бити људско биће...

недостајеш
али много више сам
недостајао сам себи
пре тебе...

иди својим путем
драга...

Превео са словачког
Марџин Пребуђила

ФРАНЦУСКИ ПЕСНИЦИ

КЛОД БЕР

СМРТ НИКАДА НИЈЕ КАО

ноћу небо

појединих вечери
лица окренута у правцу ноћи
вребала си комете које пуне заклетви парале су небо
и веровала си у то и ниси с лаковерношћу наде која пристаје на
неразумно иако издају нас богови и звезде
не држећи никаквог се завета то камење доспело из чежње из да-
љине из нас самих исто колико из
очију наших
из којих црпесмо
утеху
тек колико треба знак да да котачу запреге та искри влас од које
у погледу разашива се поруб
на ожилъке

одважно је веровати
да би опет Ориону под браду и Бетелгези под носом могла да оти-
маш чедност детињства што изгара
на мрежници као привид надања
у тој преданости тела која својом се безграничношћу мери
одважности треба
знајући да смртна си

од тих краткотрајних кристала чија се со згушњава у шамар по
раскованом небу

низ падину устрајног времена ко трајну кућу у израчунатој путањи
нестварних хороскопа
и као позни данак духа лишена свега пре но што лишен буде себе
сама
ради лепоте геста
благонаклона ја с наклоношћу гледам
на твоју будност
на то цврчање варница на ту легенду на нашу
на свачију легенду на свачији живот

Изрез 2

Мири парфема и зноја. Неке прошапутане речи. Осебујност времена. А онда, његова огољеност. Покретне степенице миле до у дубину станице. Њихова свечана спорост проноси јурњаву ужурбаних путника с високопарношћу процесије. Успореност их окамењује, ишчезле и мутне по површинама металних плоча. Далека фреска испрекидана станкама. По блештавим и празним трајањима челика. Очигледност у нестајању. Одсутност драме и бола. Кинематографско клизање по непокретном платну времена. Стиснуто између немирног горњег и доњег гажења. Повучено у созерцаније. Бестежинско стање. Фасцинација ангелима и зракопловима. Луксуз беспредметног успења. Без неба и пада. Метафизичка невиност покретних степеница.

ДАНИЈЕЛ БИГА

БИБЛИОТЕКА

Сутоном обасјан
излази из библиотеке
као из храма

скреће са плаве стазе
да не би сметао: сиви голуб
пије из црне баре

скоро па мали брат, фрањевац

РЕЋИ

...ето где поставља се без прекида
то вечито питање
треба ли (могу ли) или не, све рећи?
бестидност једног казује искреност другог
оно што један бесрамно подвргава цензури
за другог је мила слобода
нико наравно не греши нити је у праву
NEMO NESSUNO PESSOA NOBODY
УЛИКС ДЕГЕН НИКО

покора
што није пристојно нит уобичајено рећи
(открити показати исповедити признати...)
пагода капела храм ораториј:
неопходно друштвено оверавање?
Јавно морално одобрење?
за нешто што непристојно јест?
За нешто што утробу нам кида?

ЖОАН ЛИК СОВАИГО

МУМИЈА РАНШЕА

Раншеа мумија лута
око базена
на „Азурној Обали”

(„Ах, одвратног ли назива!”)
Мисли, попут мене, пјаног
мумија Раншеа

Шта још хоћеш да кажеш?

Усред ноћи ове
с том јебеном мумијом Раншеа
Светом Текилом и палмама...

Шта учини од ничанског романтизма?

А шта бих с њим?
Дружи се с мумијом Раншеа
око базена
„French Riviera”

И сви сте званице!

ANTIPOLIS

Бежи ѿсан једнолична
кроз ѿрисијанициѿе Анѿиѿолиса
Љуљају се једрилице
као Црнци у байѿисѿичкој
цркви Каролине
Јуѿо чуѿа дим
из наших лула
Зорба у кожним сандалама
уљем ѿремазан
Требало је ѿада да
ѿриѿиѿомим слободу
да је заѿворим у кавез
да ми не бежи
да буде моја сасвим
Иза, Палача Грималди
Ко сѿари ѿлином оѿирован на Сѿази Госѿа
ѿреѿуѿѿа сунцу
своју косѿ и кожу
утапљача бискупа
Дарежљиву и узвиѿену ѿмилу
сѿаре беле
калдрме

Прево с француског
Борис Лазѿ

КРИСТИНА СТЕВАНОВИЋ

ДВА ФАЕТОНА У БЕОГРАДСКОЈ ЧАРШИЈИ: СТАНИСЛАВ ВИНАВЕР И РАСТКО ПЕТРОВИЋ

САЖЕТАК: У раду се анализирају по-етички сусрети Станислава Винавера и Растка Петровића, те се изучавају стратегије разумевања и одбране авангардне поетике у оквиру полемичког контекста који је обележио двадесете године прошлог века. Фокус истраживања су Винаверови и Петровићеви есеји у којима анализирамо однос према духовном провинцијализму тадашње културне и академске елите. Тематска окосница рада је мотив Фаетона који тумачимо у оквиру фигуре сина/уметника како бисмо расветлили (не)моћ представника једног нараштаја у границама поретка на чије обликовање полажу право неприкосновени носиоци моћи / очеви.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Станислав Винавер, Растко Петровић, побуна, граница, путници, синови, номадизам, цензура

У петом фрагменту *Манифестѝа експресионистѝичке школе*, који је објављен у часопису *Пројрес* 1920. године, Станислав Винавер помиње антропоморфно митско биће из народне бајке – у питању је Баш Челик. Баш Челик је хибридно биће, човек-змај који у себи чува сећање на несазнатљиве силе гвоздених и водених демона. Позитивни јунак у бајци је несумњиво царевић; Баш Челик је *груѝо* мушко биће које симболизује нарастајућу снагу којој се хоће да *разобручи* свет. То је снага која претендује да собом преплави свет јер једино на такав начин може да постоји, будући да са светом (људима и природом) није у хармоничном односу.¹ Његов готово разорни виталистички потенцијал је људима туђ и

¹ У питању је експресионистичко „ја” о коме пише Паул Хатвани у „Есеју о експресионизму” (*Die Aktion*, 1917): „У импресионизму повезали су се свет и ја, спољашње и унутрашње у хармоничан склад. У експресионизму наше „ја”

засоран јер је изван „дозвољеног” знања. Но, да би остварио потенцијал и своју космичку жудњу, те да би полетео у висине, он најпре мора да се ослободи стега (обруча, круга) које га држе заробљеног у свету људи.

Када Винавер премести Баш Челика из света бајке у свет свог *Манифестиа*, он добија готово револуционарну улогу. Треба напоменути да овај упечатљиви (анти)јунак има потенцијал да угрожава успостављени поредак већ самим својим постојањем, чак и без делања, захваљујући својој хибридној природи. У тексту Винаверовог *Манифестиа* Баш Челик постаје симболом надлазеће стихије новог времена. Песници/револуционари, Његошеве „пламене поете”, позвани су да својим деловањем преухитре стихију која је нужна, да ослободи Баш Челика јер свет Новог Човека нестрпљиво чека да буде башчеликовски разобручен.

Овај Винаверов позив био је упућен понајвише оном нараштају српских интелектуалаца који је најнепосредније упознао европске вредности али и присуствовао слому.² Заправо, нема интелектуалца у двадесетом столећу који није, на крилима открића природних наука, филозофије, антропологије и психологије, проблематизовао положај европског човека. Винаверов *Манифестии* је, у ширем теоријском смислу, заправо, синтеза идеја немачких теоретичара експресионизма, понајвише Казимира Едшмида.³ Но, призивање Баш Челика из корпуса фолклорне грађе указује на тежиште Винаверовог трагања које се, према мишљењу Јелене Новаковић, оплођује вером у моћ животне енергије и динамичким начелом које је у основи Бергсонове филозофије.⁴ Одабир Баш Челика указује на специфичну селекцију и употребу баштине. Дакле, требало је напојити Баш Челика свежеом водом, ослободити његову архајску снагу и интуицију, те се на пламеним крилима винути у Космос. Речју, тај *групи*, древни младић оковане снаге, био би уништитељ свих окамењених, овешталих вредности које су, испражњене од значења и крви, и даље доминирале културно-књижевном политиком у Србији и Југославији. На одабраним и препорођеним крилима традиције, поезија би се винула изнад националних, али и европских граница, до Космоса.

преплављује свет. На тај начин не постоји више никакво споља...” (цитирано према књизи З. Константиновића *Експресионизам*, Обод, Цетиње 1967, 145).

² Уп. Милан Кашанин, „Три књижевна нараштаја”, *Лейпциг Мајинце рјиске*, год. СШ, књ. 321, св. 2, август 1929, 165.

³ Уп. Казимир Едшмид, „О песничком експресионизму”, у: *Анџолоија експресионистичке њриповејке*, прир. Срдан Богосављевић, прев. Александра Бајазетов, Срдан Богосављевић, Светови, Нови Сад 1995, 225–234.

⁴ Јелена Новаковић, „Бергсонов динамички принцип у огледалу Винаверове поетике”, *Филолошки ѡрепег*, 41, 1, Београд 2014, 29.

Ипак, авангардна настојања Станислава Винавера, Бошка Токина, Милоша Црњанског, Растка Петровића, Тодора Манојловића, Сиба Миличића и многих других аутора, у јавном мњењу (не мишљењу!) била су, у најмању руку, изложена порузи. Башчеликовска/песничка жеља за разобручењем света изазвала је полемику у јавности и, као лакмус папир, јасно показала подељеност у југословенској интелектуалној средини. У чему се, дакле, огледала та *јерес авангардиста*? Најкраће речено, они су покушали да заузму критичко-дијалогски однос према разумевању и вредновању традиције, како сопствене, националне, тако и европске. У поменутом манифесту, као и у многим другим текстовима, Станислав Винавер од својих сабораца захтева храброст, одлучност и поетичку слободу да се укаже на овешталост канонских вредности које су, заправо, производ деловања снага *злих волшебника*. Ако бисмо Винаверов захтев дефинисали данашњим теоријским појмовима, био би то позив на борбу против производње и деловања доминантног академског и/или идеолошког дискурса. Модернисти и авангардисти су захтевали могућност да се словенство и традиција „схватају ван усвојених канона, да се њима искаже слободна мисао, и напослетку, да се преко њих уметност ослободи своје колективистичке, националне димензије и сведе на индивидуу, аутономног ствараоца који припада универзуму уметничког духа”.⁵ Ти захтеви су, дакако, рачунали на савремена европска струјања која су подразумевала својеврсни обрачун са буржоаским системом вредности, чија је испразност кулминирала током Великог рата.

Критика постојећих система вредности изводила се са позиција аутономног појединца и уметничке праксе као аутономног чина, што је подразумевало слободу опредељења, тачније слободу *избора* културног идентитета која није могла бити остварена у оквирима и условима локалне културе. Српски интелектуалци, једнако као и европски, културу доживљавају као универзалну категорију или као плуралност исказа. Тачније, једна група интелектуалаца, они такозвани млађи. Они старији – опет такозвани, јер је у овој групи конзервативних критичара било разних нараштаја, од академских величина као што је био Богдан Поповић до његовог ученика Милана Богдановића (коме је професор био тада већ покојни Јован Скерлић), сввременог Војислава Јовановића, Бранка Лазаревића, младог Милоша М. Милошевића, Ратка Парожанина... – сматрали су да су јасноћа и хармонија у мислима и изразу идеал коме се мора тежити. У том смислу, страни утицаји су добродошли, али само они одабрани, проверени и одобрени од

⁵ Бранка Прпа, *Српски интелектуалци и Југославија 1918–1929*, Клио, Београд 2018, 344.

то јест, опет једна врста паланчана, који разумеју само своју паланку: Париз.

Има нешто веће и ближе: Космос.⁷

Укратко, послератну генерацију песника не занимају начела јасности, естетичизма и прагматизма. Они желе управо „Мутне Симболе” и питају се колика је и каква вредност Видовданске етике данас, после велике кланице светског рата. Да је у том тренутку било више воље, али и културне и читалачке компетенције, сукоб се могао избећи. Инсистирање на службеној, традиционалној и хомогеној књижевној политици која се, једном етаблирана, намеће као непромењива, спречавало је „старе” да увиде аналогију са појавама које су се већ догађале у историји српске књижевности. Савремена теоријска сазнања указују на чињеницу да службена истина није истина генеалогичке; њена слика је општа и део је пројекта испуњења утилитарног плана.⁸

У одбрану ауторитета критике као својеврсног гласа разума који претендује на то да „заштити” традиционалне и националне културне интересе од „духовне неуравнотежености” и „анархије” коју промовишу млади песници, Марко Цар 1921. године у часопису *Мисао* објављује студију под називом „Авангардска поезија и авангардска критика”:

Да бисмо изашли из умног и моралног хаоса у који нас је бацио рат и револуционарна пропаганда која је за њим дошла, потребно је, дакле, да и ми у васпитавању будућих нараштаја, поново дамо предност идеалу моралног усавршавања над идеалом материјалне силе и богатства; потребно је да и ми нашим људима поново у срце усадимо љубав за јасне идеје и несложене осећаје; потребно је, нарочито, да њихове мозгове поново спријатељимо с тиме: да има нека *граница* коју људска воља и људски разум не може да прекорачи (подвукла К. С.).⁹

Путници/номади/граница

Управо је појам границе или појам прага/лимена кључан за наше разумевање Винаверове поетике и културног модела који је

⁷ Станислав Винавер, „Совјети здраваго јестетства: Књижевни утуци”, *Пројес*, I/124, 17. IX 1920, 2–3, *Зли волшебници*, 132–133. Овај текст је реакција на чланак „Експресионизам” Драгана Бублића, који је објављен у загребачкој *Критици* бр. 1, 1920. године.

⁸ Никола Петковић, *Идентичеј и граница: Хибридној и језик, култура и трајанство XXI столећа*, Наклада Јасенски и Турк, Загреб 2010, 246.

⁹ Марко Цар, „Авангардска поезија и авангардска критика”, *Мисао*, III, књ. VIII/45, I. XI 1921, 367–374, *Зли волшебници*, 239.

заговарао. Аљоша Пужар, један од оснивача ријечких студија културе, у својој студији *У ѿтамни вилајей*, полазећи у начелу од конструктивистичких епистемолошких ставова када је у питању тумачење (ид)ентитета, покушава да покаже и докаже у којој мери разумевање идентитета зависи од феномена трансгресије, маргиналности и коначно, лименолошког искуства. У оквиру студија културе Пужарево истраживање открива један нови свет идентификацијских процеса који делује субверзивно јер се унапред рачуна на аномалију у односу на структуру, и то на аномалију која то и жели да остане. Та „сива зона” неприпадања, која обезбеђује корак према Другом или Другачијем, или Себи као Другом, представља феномен који је у самом темељу проучавања идентитета. У корпус тзв. *In-between* феномена улазе и трансгресија, хибридикација, маргиналност и лиминалност.¹⁰

Према нашем мишљењу, овом би се регистру могао прикључити још један феномен – номадизам. Но, када говоримо о номадизму, морамо имати на уму чињеницу да постоји неколико парадигми у оквиру којих сагледавамо питање номадизма.¹¹ Уколико номадизам схватимо као *привремено* присвајање простора и времена, као *привремено* ре-креирање властитог дома које се увек изнова предузима афирмишући етику неприпадања, онда он доводи у питање целокупну структуру мишљења линеарног развоја историје. Код свих наведених, медијалних или, како их Аљоша Пужар назива, „међутних феномена”, у питању је недостатак структуре. Истовремено, номадизам, као и лиминалност и маргинализација, садржи у себи идеју кршења границе. Међутим, треба имати у виду разлику између *сврхе* и *смисла* путовања:

Смисао као циљ (мета) онога камо се путује није унапред дан.

Посриједи је исконска отвореност као слобода појављивања божанскога, битка и битка бића на путу. Сврха је, напротив, нешто коначно и једнократно.¹²

Будући Бергсонов ђак, Винавер је веровао да је песник живо оличење *филозофије бојаћења*, слободе као вечитог колебања; да је систем његов гроб, а систематичари, сви без разлике, његови највећи гробари.¹³ Неизражено обиље, та страшна енергија, то

¹⁰ Уп. Аљоша Пужар, *У ѿтамни вилајей: Културални сѿудији лиминалности*, Издања Антибарбарус, Загреб 2007, 17.

¹¹ Више о овој теми видети у: Жарко Паић, „Земљовиди за луталице: номадизам и caos краја повијести”, *Сарајевске свеске*, 23/24, 2009, 107–126.

¹² Исто, 117.

¹³ Радомир Константиновић, „Винаверова минђуша”, *Српска књижевности у књижевној кријици*, прир. Светлана Велмар-Јанковић, Нолит, Београд 1972, 217.

јесу ситости које су преплавиле модерног човека/песника. О њима говори Винаверов безвремени сапутник Растко Петровић у својим делима. Обојица су писали и живели грозничаво и у покрету, покушавајући да изразе сам Живот у полемици са злим волшебницима. Књижевни корпуси Растка Петровића и Станислава Винавера, као и њихови животи, илуструју тезу о потенцијалу лиминалног идентитета у остваривању (освајању) уметничке слободе или слободе у конструкцији културног идентитета.

У *Ошкровењу* (1922), првој песничкој збирци Растка Петровића, налази се песма у којој се укрштају различити видови разумевања и испољавања номадизма. То је песма „Путник”,¹⁴ у којој се хоризонтално путовање непрестано прожима са вертикалним „у сталној игри супротности, упоредности и истоветности”.¹⁵ У овој песми лирски субјект је путник који истовремено предузима просторна (ка југу и Деволу) и временска путовања (ка ближеј и даљеј прошлости). У „Путнику” се, такође, репрезентује једна врста лудистичког културолошког номадизма: у питању је распамљено, тренутно присвајање одређених момената у историји људске културе. Јунаци ове песме, којима се лирски субјект обраћа, призивајући их на тај начин у свест читаоца, листом су друмовници, јунаци и пустолови: Потемкин, кочијаш и/или Сибињанин Јанко, Јовановић Ранко, Дмитар Јакшић, Бранко, Наполеон, Каравашо... Те личности, било да долазе из књижевности, митологије или из историје – песник не мари за разлику јер нема граница између фикције и стварности, такође су номади у класичном/изворном смислу, али и у смислу превазилажења *границе* и/или Закона. Они су хероји и хероине, полубожанства, проклети од људи због своје лиминалности и неповиновања земаљским законима, као и јунаци Винаверових *Прича које су изјубиле равношешу* (1913).

Конечно, Растко Петровић је песму „Путник” посветио управо Станиславу Винаверу, великом Путнику кроз културе и човеку који је најлуцидније схватао (Расткову) номадску природу. Разумевајући колики и какав значај има феномен путовања за Расткову поетику и естетику, Винавер је 1954. године записао: „Растко је себе осећао највише као ’путника’. Тај му је симбол био

¹⁴ Прва верзија песме „Путник” објављена је у загребачком часопису *Криџика* 1921. године, у завршном двоброју. Годину дана касније у *Ошкровењу* је наново објављена у измењеном облику. Прва, часописна верзија имала је пет строфа и осамдесет стихова, док је друга верзија имала осам строфа и деведесет шест стихова. Више о овоме видети: Александар Јовановић, „Древно-експресионистички друмовник”, *Песник Раско Петровић*, зборник, ур. Новица Петковић, Институт за књижевност и уметност, Београд 1999, 227.

¹⁵ Исто, 232.

најдражи. 'Путник' једнако нешто 'открива'. Путник никада није стигао, ни ишта усталио: после пута, опет предстоји – пут".¹⁶

Будући изврстан познавалац европске и југословенске авангарде, особито експресионизма,¹⁷ Винавер је *динамизам* и *покрећ* тумачио као исходниште тачке у конструкцији савремене поезије и прозе. Поводом објављивања Винаверове књиге *Громобран Свемира* (1921), Растко је написао есеј који указује на значења и значај употребе *поетичке покреће* којом су сви тадашњи песници-друмовници повезани:

И после очајне буре, живот нам пружа једну већу и јачу своју вредност: та тајна је ношена свим оним што је у покрету а испред дубине огромних хоризоната: зато сви сањамо – јаче него сањамо – о стварима које су у покрету и о себи да смо према њима у покрету. Ниједна ствар закована неће задржати овог песника поглед, јер је на њој шака, интрига злог волшебника.¹⁸

У центру тријаде путник – пут – путовање налази се реч *покрећ*, која је једна од средишњих речи у Растковој и Винавровој поетици и естетици у којој су телесни покрет, писање поезије и путовање изједначени.¹⁹ Наиме, сва три наведена феномена су преступ, отклон од устаљене и стандардне норме живота и језика. Господари норме или *зли волшебници* носиоци су неупитне хегемоније која у процесима које надгледа(ју) уз помоћ институционалног апарата производи *пожељне* субјекте. А пожељан субјект, у смислу подлегања контроли и надзирања, никада није номадски субјект, јер он непрекидно прелази „дозвољене“ границе утврђене неком наредбом, законом или конвенцијом. Радомир Константиновић уочава преступничку и трансгресивну интенцију у Винаверовом поетичком универзуму:

Склоност ка греху, ка преступу, стално се осећа у Винаверовим текстовима. Грех, то је грех према правилу, он је тако рећи садржан

¹⁶ Станислав Винавер, „Растко Петровић, лелујави лик са фреске”, *Критички радови Станислава Винавера*, Институт за књижевност и уметност – Матица српска, Београд – Нови Сад 1975, 399.

¹⁷ Напомињемо да експресионизам у српској књижевности тумачимо као дистинктивни књижевни покрет који је се својим општим одликама укључује у надређени стилско-типолошки комплекс модернизма и авангарде у европским литературама. Више о овој теми видети у: Бојана Стојановић Пантовић, *Српски експресионизам*, Матица српска, Нови Сад 1998, 36–40.

¹⁸ Растко Петровић, „С. Винавер: Громобран свемира”, *Есеји и чланци*, Дела Растка Петровића, књ. VI, Нолит, Београд 1974, 126.

¹⁹ Александар Јовановић, „Древно-експресионистички друмовник: О песми „Путник” Растка Петровића”, *Песник Растко Пејировић*, 231.

у самоме правилу, он је његова дијалектичка суштина, негација коју правило носи у себи као будућност правила. (...) Шта је будућност сваке нормe него њено растурање, њена катастрофа кроз анти-норму?²⁰

Оба ствараоца, и Винавер и Петровић, непрекидно пролазе кроз процесе отклона и бега од оквира који поставља *mainstream* седентарне патријархалне заједнице. Неконтролисано кретање, на које позивају Растко и Винавер у својим поетикама, представља субверзију патрилокалности као једне од основних темеља патријархалне заједнице. Винавер је у *Женигби Врайца Подунавца* (1927) написао: „Ниједна ме катастрофа не може одвући у понор, јер се ја нигде нисам укристалисао.” Дакле, не постоје чврсте и коначне форме, све је у покрету и настајању, како у уметничком делу, тако и у животу. Чини се да је овде реч о антиципацији потпуно савременог разумевања идентитета, који није фиксиран већ је непрекидно изложен трансформацијама.

У есеју „Стварност у нашој и страниј књижевности” (1931) налази се одељак под називом „Они што одлазе”. У овом делу есеја Растко Петровић пише о путницима које проналази међу писцима, сликарима и књижевним јунацима. Све су то представници једног типа „мисаоног човека” који је у стању да напусти све и оде у неизвесност.²¹ Петровић констатује да је потреба за бегом и лутањем постала кључна тема у модерној литератури.²² У питању је једна особита врста трансгресије која се догађа у простору текста. То је лутање међу световима које подразумева стапање емпиријског и имагинативног номадизама. Прелази се граница стварности у намери да се укине сам простор границе, или се пак тај исти гранични простор афирмише. Када је у питању потоњи случај, онда непрекидна афирмација границе задобија функцију којом се потврђује ограничење „жудње за скитњом” и сва узалудност модерног човека у његовом покушају „откидања од савремене стварности”.

Синови/цензура/аутоцензура

Путујући вертикално, ка изворима свога бића, Растко Петровић трага за пореклом, тачније, њега занима очева фигура у одсудном

²⁰ Радомир Константиновић, „Винаверова минђуша”, *Српска књижевности у књижевној кријици*, 236.

²¹ Растко Петровић, „Стварност у нашој и страниј књижевности”, *Есеји, чланци*, 243–248.

²² Исто, 245.

тренутку настајања живота. На самом почетку песме „Ноћ Париза (Са последњег снимка материног)” (1922) лирски субјект грозничаво открива узрок своје егзистенцијалне муке: да ли је његов отац у том (пра)часу, тренутку настајања његовог живота, био „звер”, у смислу неприкосновеног поштовања *морала жеље*, или „само историчар”, у смислу поштовања и придржавања (мало)грађанског морала.²³ Јасно је да лирски субјект прижељкује оца који је „најдивљија, најдивнија звер”, јер само такав отац јесте његов отац.

Борба против очева историчара и систематичара (систем је гроб уметности!), оних који прописују границе сазнања, одвија се у/за пољу културе и уметности. У есеју „Икаров лет. Судбина данашње књижевности” (1936) Винавер се бави табуом (мотивом о забрањеном и недоступном знању): „Јер на крају крајева табу је само једна граница нашега сазнања: дотле, а не даље.”²⁴ Они који се усуде да завирују у непојамно (табуизирано) добијају жиг „фантасте”, „неозбиљног човека”. „Тако је једном немалом броју суштина затворен прилаз под претњом ненаучности и озбиљности.”²⁵ Такође, метафизичари и социолози проширују непрекидно област табуа, легитимишући „забрањене просторе” радом различитих школа које подразумевају системе мишљења: „Ето тако су практичари проналазили границу нашега сазнања, проналазили табуе и држали нас у њиховом кругу.”²⁶

Растко и Винавер су стварали у средини која је, према речима Станислава Винавера

волела, да у име тобожње суморне мушкости и знам ти ја чега, да глуми извесну припросту грубост и тупост, чак утрнуло, извесно одсуство смисла за судбоносне преливе боја и расположења. (Често су те сурове „мушке” особине прокламовали за наш животни позив, и то баш пре свега тупи, невидовити људи, којима су недостајала шира обзорја, који нису умели ништа велико ни мало да наслуће, а на основу знакова и знамења разасутих широм целе наше земље, тако богате свакојаким митовима.)²⁷

Дакле, шта остаје синовима/песницима? По свему судећи, њима је намењено писање на маргинама књига, у простору лимена,

²³ Растко Петровић, *Поезија, Сабиянке*, Дела Растка Петровића, књ. II, Нолит, Београд 1974, 81.

²⁴ Станислав Винавер, „Икаров лет”, *Одбрана њесницива: есеји и кријик-ке о српској књижевности 2*, Дела Станислава Винавера, књ. 4, прир. Гојко Тешић, Службени гласник – Завод за уџбенике, Београд 2012, 22.

²⁵ Исто.

²⁶ Исто, 23.

²⁷ Станислав Винавер, „Растко Петровић, лелујав лик са фреске”, *Одбрана њесницива*, 320–321.

простору који не подлеже надзору и систематизацији, као што то чини наратор у Растковом есеју/причи „Речи и сила развића” (1924). У питању је прича/есеј који је био написан 1923. године, а објављиван је у часопису *Пушјеви* током јуна, јула и августа 1924.²⁸ Будући да текст има палимпсестни потенцијал, можемо га изучавати као наративни корелатив поеме *Вук*. Истовремено, овај жанровски неухватљиви текст има и изразито метанаративну функцију. Он садржи пишчеве аутопоетичке рефлексије и у том смислу може да представља својеврсни поетички *шесџаменџ*, који истовремено има и манифестни карактер јер представља обраћање целој свету²⁹ а особито *синовима* – будућим писцима. Међутим, у самом темељу овога тестаментала налази се негативно одређење према самом процесу говора и писања; сумња у речи, односно, сумња у њихову способност изражавања Живота, која је самом аутору била изузетно важна: „Ове речи, пишући их на ивицама свих књига, које нисам жудео да разумем већ да ме разбуди, нису успеле ништа, ништа да кажу, ништа да значе, никако да изађу ван круга лепоте, подражавања, сликовитости.”³⁰

Интересантно је место на које приповедач смешта своје речи: у питању су *ивице*, тј. *марџине* постојећих књига. Овим чином приповедач ситуира себе и своје креативно биће на маргину написаног/традиције и на самом почетку себи додељује место сина, или место онога ко се још увек није уписао у традиционални поредак. Потврду своје не-ситуираности и свога односа према традицији приповедач показује чином *љубљења* књига, који истовремено означава и нараторово недефинисано, тј. лиминално стање које је на ивици разумног: „Опет проведох три дана у тражењу: између сваког мебла и зида бацао сам негда своје књиге; тек ноћи проводим у једном стању за које не знам да ли је сан или несвест.”³¹

Ипак, у питању је оно што је приповедач *нејга* радио и што сада, у тренутку писања, жели да промени. Постаје јасна његова тежња да се након писања текста легитимише као Отац, као припадник и произвођач традиције. То настојање, међутим, није сасвим

²⁸ Марко Ристић, „Белешке и библиографски подаци”, у: Растко Петровић, *Избор I, 1919–1924*, Српска књижевност у сто књига, ур. Живан Милисавец, Матица српска – СКЗ, Нови Сад – Београд, 1958, 410. У белешци Марка Ристића напоменуто је да нема индикација да овај текст припада *Вуку*. Но, сматрали смо да, услед тематске сродности и хронолошке подударности јер је део поеме *Вук* објављен 1923, постоји потреба да се овај текст посматра у релацији са поемом као једна врста „објашњења” или наративног корелата.

²⁹ Адриан Марино, „Манифест”, прев. Радоман Кордић, *Књижевни жанрови и технике авангарде*, Народна књига – Алфа, Београд 2001, 68.

³⁰ Растко Петровић, „Речи и силе развића”, *Избор I, 1919–1924*, 139.

³¹ Исто, 147.

једноставно, јер сам тренутак писања тестаента представља по-
тврду *дисконтинуитет*:

Тренутак наслеђивања је тренутак који претпоставља дис-
континуитет, нарушавање идеалне геометрије постојећег поретка
или његово укидање трансформацијом у нови модел, управо због
тога што наслеђивање претпоставља упитаност над сопственом
судбином тј. идентитетом, као и над судбином наследника/наслед-
нице, опште.³²

„Речи и сила развића” представљају *шест* *тамен* *тарно* *свего*
чење писца о сопственој борби за успостављање маскулинитета
који би био довољан залог за будућност сина. То је нараторова
прича о сопственом конституисању у родном али и у естетско-по-
етичком и културолошком пољу, која се међусобно пресецају у
различитим временским кординатама. Као коначни исход овога
текста појављује се конструкција алтернативног маскулинитета
у наративном и симболичком простору.

Наратор је амбивалентна и хибридна фигура и његова иден-
титетска оса конституише се око односа отац–син. Наратолошки
легитимитет овој тврдњи даје непрекидна измена и преплитање
перспектива из којих наратор говори. На самом почетку приче,
након ситуирања сопствених речи на маргинама написаних књига,
наратор нам саопштава да се враћа са места где се налазе умрла
Сунца. Он је био на месту на које се не одлази, или где одлазе само
одабрани, и као повратник из оностраног он располаже „тајним
знањем” које не жели да подели са читаоцима. Но, постаје извесно
да га је тај пут трајно обележио носталгијом.³³ Поставља се пита-
ње: да ли је наратор носталгичан у односу на оца/Сунце кога је из-
губио са дванаест година, или је носталгичан у односу на сопстве-
ну жељу да замени оца, тј. да преузме његову функцију? У сваком
случају, он говори из позиције сина који би желео да постане отац,
о чему нам сведочи његова свест о пролазности младићких дана,³⁴
као и иницијацијски пут који је предузео.

Наредни наративни фрагмент представља очигледно најупе-
чатљивије сећање које син/наратор има на свога оца. Успоставља
се аналогија између умрлог Сунца и оца, којој свакако иде у прилог
и константна употреба заменице Он када се говори о Сунцу. Нарат-
тор види оца у старој, гостинској соби пред породичном иконом.³⁵

³² Татјана Росић, *Мий о савршеној биографији. Данило Киш и фигура њи-
сца у српској култури*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2008, 53.

³³ Растко Петровић, „Речи и силе развића”, *Избор I, 1919–1924*, 140.

³⁴ Исто, 139.

³⁵ Исто, 140.

Дакле, и отац је имао обавезу према Богу и прецима и трудио се да је испуни онако како су налагали патријархални закони и чврсто структурисан симболички поредак, иако то није увек бивало без напора.³⁶ Када описује оца и себе како га посматра, приповедач испољава наратолошку амбивалентност јер је у питању приповедачка позиција сина која је обogaћена накнадним сазнањем услед временске дистанце која се налази између времена писања и времена о коме се пише. У истом тренутку, то је и приповедачка позиција оца који сумња у своје знање, мучи се док пише и стога не успева да стекне приповедачки ауторитет.³⁷ Међутим, наратор се ни не труди да сакрије своју несигурност, односно она је интензивирана јер јој потврду даје управо нараторова накнадна свест одраслог човека коју поседује у тренутку писања. Наратор сагледава себе, своје млађе Ја и говори из те перспективе не примењујући наративну рестрикцију. Он, син и отац, не жели ништа да сакрије или „улепша” приликом тумачења односа према своме оцу. Видимо, дакле, да у тексту „Речи и силе развића” Растко Петровић поставља питања о егзистенцијалним и поетичким (не)могућностима генерације синова.

Примењујући увиде из области студија идентитета, критичких студија маскулинитета и наратологије, увидели смо да је у одређеном тренутку заиста дошло до врло драматичне стваралачке и егзистенцијалне кризе у Растковом животу.³⁸ Преломни тренутак који је можда утицао на промену Петровићеве поетичке парадигме догодио се између 1923. и 1924. године. Шта је заиста утицало на младог песника, те је почео интензивније преиспитивати сопствену поетичку парадигму, или можда сумњати у сврховитост своје литерарне визије, можемо само наслућивати. Како је и зашто дошло до малаксалости тог дионизијског младића српске поезије? Да ли су *зли волшебници*, ти „хигијеничари” српске културе и естетике, несамерљивог Растка натерали да се изнова загледа у себе, и да изнова, мучно и крваво, самерава сопствену (не)моћ?

У потрази за одговорима, најпре се морамо подсетити да се током 1922. и 1923. године појавио низ изузетно негативних критика Расткових дела. Српска и југословенска критичка јавност се

³⁶ Исто, 141.

³⁷ Исто, 151.

³⁸ Марко Ристић указује на промену у Растковој поетици, тачније на Растков „опроштај од поезије и правдање тог опроштаја”. Но, Ристић констатује да је до ове промене дошло и због Расткове жеље „да се почне успињати лествицама буржоаске хијерархије” (види: Марко Ристић, „Три мртва песника”, *Присусјива*, Нолит, Београд 1966, 303). Будући да је овај текст написан 1954. године, јасно је да је оваквом Ристићевом оценом Растко Петровић уклоњен са југословенске књижевне сцене.

огрешила најпре о *Бурлеску ѿсѿодина Перуна боѿа ѿрома* (1921),³⁹ а затим је дошло до друштвеног скандала поводом песме „Споменик Путевима”, која је објављена у часопису *Пуѿеви* бр.1, у јануару 1922.⁴⁰ Познаваоци Растковог стваралаштва указују на чињеницу да је млади песник био врло узнемирен због могућности његовог искључења из православне цркве.⁴¹ У прилог овој тврдњи сведочи и Расткова реакција, односно писма која је упутио уреднику *Самоуѿраве* и редакцији *Пуѿева*. Но, тирада „београдске фијакерске чаршије” се наставила.

После објављивања *Оѿкровења*, Петровићеве песничке збирке у коју је занесено веровао, реакција јавности је била подељена. Тачније, неки од новинских написа се заправо и не могу назвати књижевним критикама јер излазе из оквира књижевности, а могли бисмо рећи и пристојности. У том смислу, истиче се чланак Милоша М. Милошевића, који се, како сам аутор тога текста вели, бави „физиолошко психолошком биографијом” Растка Петровића.⁴² Ова критика је дубоко потресла Петровића, особито јер је била споменута и његова породична лоза – прецизније, Милошевић пише да је Р. Петровић „по свој прилици младић оптерећеног наслеђа, један од данас тако многобројних ’наследних дегенерика’...”⁴³

Исте године, у новембру, Растко је објавио део поеме *Вук* у часопису *Пуѿеви*. Према мишљењу Марка Ристића, „*Вук* је замишљен као замашан и сложен еп у стиху и прози”⁴⁴ У светлу нашег истраживања намеће се претпоставка да је *Вук* замишљен као песников одговор. Међутим, коме је одговор намењен? Критичарима, традицији, хегемомом маскулинитету или себи и својој поезији? Тешко је на ова питања дати егзактан одговор, из више разлога, од којих је један врло објективне нарави. *Вук*, поема у којој

³⁹ О раној рецепцији *Бурлеске* видети у: Здравко Петровић, *Креативни хаос Бурлеске ѿсѿодина Перуна боѿа ѿрома*, Службени гласник, Београд 2011, 27–58.

⁴⁰ Афера је избила када је у дневном листу *Самоуѿрава* (26. II 1922, бр. 43, 1) анонимни новинар објавио текст „Код Њ. С. Патријарха”. У тексту је представљен интервју са патријархом Димитријем, те се, између осталог, говори о модерној литератури и о Растку Петровићу, који „у фаланги г. Винавера, С. Стефановића и Црњанског заузима једно од најугледнијих места”. Анонимни новинар извештава да је од патријарха добио уверење да ће Петровићев случај бити представљен у Синоду, који ће даље решавати о овом случају који се сматра „повредом јавног морала”.

⁴¹ Уп. Ђ. Ј. Јањић „Растко Петровић и хришћанство”, *Књижевно дело Растка Петровића*, ур. Ђорђе Вуковић, ИКУМ, Београд 1989, 332–336.

⁴² Милош Милошевић, „Растко Петровић”, *Нови лист*, I/265, 28. I 1923, 2–3. Видети у: *Зли волшебници*, 317–320.

⁴³ Исто, 318.

⁴⁴ Уп. Марко Ристић, „Белешке и библиографски подаци”, у: Растко Петровић, *Избор I, 1919–1924*, 409.

је Петровић можда најинтензивније певао о односу очева/ауторитета/Сунца и синова/песника/вукова, никада није завршен.

Намеће се још једна дилема: није ли је у питању била својеврсна аутоцензура? У већ поменутом есеју „Икаров лет. Судбина данашње књижевности” Винавер вели:

Опасност је не да уметника убију – него да уметник сам не убије себе. Опасност је не од тога да секташи и догматичари забране уметнику прави уметнички рад. Уметник би ипак преко свих забрана умео да створи уметност. Него је опасност да уметник сам не постане догматичар, фанатик и сектант.⁴⁵

Растко Петровић засигурно није постао догматичар, нити фанатик, о чему понајбоље говоре његова дела настала у периоду након 1924. године. Остао је (непризнати) син који је умео да створи Уметност, али и слободне ритмове који, према Винаверовим речима, „хоће да понесу у мутну Марицу чак и патријархални морал предака”.⁴⁶

Генерација синова врхуни се у мотиву Фаетона (сина Сола, Феба) који у сунчаним кочијама стреми ка Космосу, ка непознатом, жуђеном и недопуштеном. Мотив лета и пада сина/Фаетона био је инспирација Станиславу Винаверу на самом почетку књижевног рада, у поеми „Фаетон”,⁴⁷ док је Петровић о Фаетону писао у есеју „На раскршћу двеју судбина: Микеланђело и Коређо”, који је први пут објављен на енглеском језику, 27. јуна 1945. године. Фокус Петровићевог интересовања, или централни мотив око кога се образује прича, представља један цртеж чије ауторство се не може засигурно утврдити. У питању је мушко тело које је приказано у вертикалном падању, при чему је фигура обавијена велом.⁴⁸ Претпоставка да је младић са анонимног цртежа можда издвојени део Микеланђелове композиције у којој је приказан пад Фаетона из Сунчевих кочија његовог оца Феба говори у прилог чињеници да је *пад сина* мотив који је Микеланђело, као и Петровић, желео да истакне у својој поетици и стваралачкој биографији.⁴⁹ Мушко

⁴⁵ Станислав Винавер, „Икаров лет. Судбина данашње књижевности”, *Одбрана њеснищйва*, 34.

⁴⁶ Станислав Винавер, „Растко Петровић, лелујави лик са фреске”, *Одбрана њеснищйва*, 321.

⁴⁷ Уп. Станислав Винавер, *Рани радови*, Дела Станислава Винавера, књ. I, прир. Гојко Тешић, Службени гласник, Београд 2012, 68–71.

⁴⁸ Растко Петровић, „На раскршћу двеју судбина: Микеланђело и Коређо”, *Есеји и чланци*, 79–80.

⁴⁹ Коришћењем екфразе Петровић маестрално дочарава атмосферу мистериозног цртежа који ће му послужити као доказ за тврдњу да се то дело може

тело, узлет и пад сина, Сунце, усамљеност, уметност као место престапа, то су тежишта овог есеја о животу два или три уметника, јер је Растко испричао и своју причу. Репрезентација те страшне мушке драме веома се разликује од кликтаја младих, распуштених богова из ране Расткове стваралачке фазе. И овај есеј нас упућује да размишљамо о Петровићевом саморазумевању судбине писца који је имао намеру да све око себе начини поезијом. Да ли је Растко временом почео да „забрањује себи да дође до себе“?⁵⁰ Проблем аутоцензура је особито сложен јер је у питању процес који представља транзицију деловања спољашње моћи ка унутрашњем конституисању бића. Доминантни дискурс намеће границе субјектима, субјекти се опирају, али се у том амбивалентном процесу конституише биће. Дакле, друштвене норме се неминовно интернализују, а биће (про)изводи своју моћ управо из моћи којој се опире.⁵¹ Аутоцензура свакако не можемо сматрати „привилегијом“ уметника, али је разговор о њој од пресудне важности када је уметност посредник. Управо Винавер упозорава да аутоцензура спречава лет уметника и уметности. Стога се намеће питање: да ли уметност има воштана крила? Тачније, да ли су крила оног Баш Челика с почетка наше, односно Винаверове и Расткове приче, ипак била воштана?

Др Кристина И. Стевановић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за компаративну књижевност
kristinastevanovic70@yahoo.com

приписати и Микеланђелу и Коређу, јер су се у једном периоду налазили у потпуно истој животној ситуацији.

⁵⁰ Винавер даје Брехтов пример када говори о уметницима који сами себе уништавају, себи копају очи као Едип „када забрањује себи да дође до себе“ (види: Станислав Винавер, „Икаров лет. Судбина данашње књижевности“, 35).

⁵¹ Уп. Џудит Батлер, *Психички животи моћи: теорије њиховања*, прев. Весна Богојевић, Тања Поповић, Теодора Табачки, Центар за медије комуникације – Факултет за медије и комуникације – Универзитет Сингидунум, Београд 2012, 22.

СТЕФАН СИНАНОВИЋ

**ЕНТРОПИЈА И АНТИДЕТЕКЦИЈА
НА ПРИМЈЕРУ РОМАНА *СКРИВЕНА МАНА*
ТОМАСА ПИНЧОНА И ИСТОИМЕНЕ
ФИЛМСКЕ АДАПТАЦИЈЕ
ПОЛА ТОМАСА АНДЕРСОНА**

САЖЕТАК: Полазећи од Клаузијусовог појма¹ „ентропија” – физички схваћеног као мјера нереда² или неорганизованости, једног од доминантних поетичких обиљежја прозе Томаса Пинчона – роман *Скривена мана* смо читали у кључу специфичног културолошког конфигурирања овог базичног Пинчоновог својства. Дијалектика ентропије као стања нереда, у *Скривеној мани*, дјелу за Пинчона раритетне приповједачке позиције тзв. линеарне нарације, атипично за постмодернизам у цјелости, темељи се више на семантичком (видјећемо, и на нивоу збивања) него на текстолошком нивоу. Детекцију његовог јунака Дока Спортела тумачили смо као (1) пародирање *hard-boiled* прозе и превредновање типских холивудских конвенција и сижеа; али и као (2) покушај деконструкције социокултурног хаоса у једном деликатном историјском периоду америчке историје друге половине XX вијека – на бази Пинчоновог текста у компаративној анализи са филмском поставком Пола Томаса Андерсона. Филм *Скривена мана* – на плану сложених интертекстуалних релација са богатом традицијом свеколиког Холивуда, нарочито детективног, па и *noir* жанра – посједује кремениту покултурну димензију којом поетици творца своје приче, тј. свом књижевном предлошку, вишеструко пристаје и одговара и на овај

¹ *Речник књижевних термина*, Нолит, Београд 1986, 170.

² Младен Кнежевић, *Појам ентропије и његово значење у теорији пракси социјалног рада у Љевојоис социјалног рада* (бр. 1), Правни факултет Свеучилишта у Загребу, Београд 1996, 112.

начин. Дакле, у том погледу, читању Пинчоновог романа смо приступили и у контексту концизне компаративне анализе са Андерсоновом истоименом филмском адаптацијом.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: ентропија, популарна култура, детекција, антидетекција, Пинчон, *hard-boiled*, филм, параноја, *neo-noir*, детективски жанр, фикција, Лос Анђелес, музика, историја, Америка, пародија, лавиринт, маниристички ризом, *noir*, „Златни очњак”, мегалополис, вртоглавица

1. Увод

На редефинисање социокултурних парадигми америчких шездесетих, артикулисано кроз својеврсну „пародију форме криминалистичког романа”³ у дјелу *Објава броја 49*, Пинчон се ефектно надовезује варијацијом детективног жанра у *Скривеној мани*, која захвата у Лос Анђелес седамдесетих година XX вијека. У том смислу, Пинчонов Док Спортело, централни лик *Скривене мане*, у извјесном контексту упоредив са Едипом Мас, јунакињом *Објаве броја 49*, покушава да дешифрира нејасну и неухватљиву суштину сложеног поретка који, у великој мјери, превазилази домете немоћног појединца и огољава његову скромну природу. Спортелово кретање кроз Лос Анђелес, покушај да се одгонетне мистерија енигматичног „Златног очњака”, нестанка милијардера Микија Вулфмана и дјевојке Шасте Феј Хепворт, претвара се у својеврсну панораму популарне културе Калифорније седамдесетих година XX вијека и прераста у пролазак кроз енциклопедијски згуснут низ симбола, али и смјерница на оновремену кинематографију, телевизију, музику, свијет маркетинга, моду итд.

Ипак, посматрано у контексту Пинчоновог дјела у цјелости, наративна поставка *Скривене мане* се чини релативно симплификованијом од остатка његове прозе, отуда је роман подложнији различитим адаптацијама и отворен за вишеструке интерпретације.

*

Детективска фикција, дуго спада у ред најзаступљенијих књижевних жанрова, штавише познате су процјене различитих тумача књижевности по којима је „(...) популарност детективног жанра толика да се може рећи како је то један од најзаступљенијих жанрова, не само у књижевности него, у XX вијеку, у филму,

³ Давид Албахари (превод и поговор), у: Томас Пинчон, *Објава броја 49*, Светови – Рад, Нови Сад – Београд 1992, 176.

стрипу, на телевизији, у популарној култури уопште, дакле у свим облицима приповиједања”⁴ Особито је, у Америци након тридесетих година XX вијека, важан тзв. *hard-boiled* субжанр детективске прозе. Заправо, *hard-boiled* фикција представља „аутентичну америчку интерпретацију детективног жанра”⁵ чије је основно дистинктивно својство – у односу на преовлађујућу енглеску традицију – управо у протагонисти, па се за „(...) америчку верзију наводи да говори о окорјелом детективу, док је у енглеској верзији заступљен детектив интелектуалац; класични детектив је џентлмен, док се амерички бори против свеопће корупције па мора бити и судач и – најбитније – амерички детектив сам себи прописује свој морални кодекс и не бира средства у истрази”⁶ Ту је и низ других разликовних обиљежја *hard-boiled* фикције у односу на класичну детективку, од којих је, вјероватно, још једна централна значајка овог жанра хронотопско репозиционирање из руралног амбијента забачених локалитета, приградских пребивалишта или сеоске периферије, у својеврсни Мегалополис – у „(...) непрегледан велеград, простор егзотичних и романтичних пустоловина”⁷ Истовремено, Пинчонава поставка Лос Анђелеса, која, видимо, такође одговара формалним конвенцијама *hard-boiled* прозе, блиска је познатом Владушићевом тумачењу Мегалополиса, према коме овај термин означава „(...) простор који заснива један посебан тип идентитета који не може бити поистовећен са националним идентитетом као и један посебан тип урбане свести који одређује однос између људи и према људима, однос према простору и изван њега (...) а та урбана свест је истовремено и ознака једног (негативног) односа према традиционалном склопу хуманистичких вредности”⁸ Феномен ентропије код Томаса Пинчона, у том смислу, у *locus*-у Мегалополиса, у овим дјелима налази одговарајућу формалну претпоставку, а функционише, тј. материјализује се, између осталог, кроз попултурне референце, али и концепт *урбане свијести*.

Ту је и, уопште за Пинчонову дјело у цјелости, прилично важна тема пресека историје. Тематизована епоха, видјећемо, сама по себи одговара „ентропичким принципима”, међутим, чак

⁴ Горан Радоњић, „Детективски жанр, метафизичка детекција, читање”, у: *Лешојис Мајице српске*, год. 191, књ. 496, св. 4, октобар 2015, 394.

⁵ Дејан Милутиновић, „Историјска поетика детективске приче” (докторска дисертација), Филозофски факултет Универзитета у Нишу, Ниш 2012, 432.

⁶ Данијела Шаркањ, „Сувремени криминалистички роман на примјерима Горана Трибусона, Павла Павличића и Милорада Стојевића” (мастер рад), Свеучилиште Јурја Добриле у Пули, Пула 2017, 32.

⁷ Исто.

⁸ Слободан Владушић, *Црњански, Мегалополис*, Службени гласник, Београд 2012, 23.

и летимичан преглед књижевноисторијских кретања показује како су шездесете и седамдесете године XX вијека својом природом и суштином примамљиве савременим ауторима:

То је период снажног напретка у свим сферама – тада је дошло до подизања животног стандарда, мијењања навика, ширења еколошке свијести, развоја феминизма. На глобалном плану, то је и доба до тада неслућених достигнућа, као што је одлазак човјека у свемир, на Мјесец. Но, исто тако, то је и период борбе за људска права, за еманципацију нација и појединаца, али и доба Хладног рата, трке у наоружавању, кубанске кризе, рата у Вијетнаму, вријеме када постоји страх од уништења људске врсте (...) то је доба када је убијен амерички предсједник Кенеди, а затим и његов брат Роберт, тада кандидат за предсједника, доба када Мартин Лутер Кинг добија Нобелову награду за мир, а затим и сам бива убијен. То је, дакле, и доба страха, зебње, неповјерења у систем, у коме истовремено постоје и вјеровање у прогрес и неповјерење у њега.⁹

Осјећање страха, отуђености и параноје, типично за Пинчонов опус у цјелости, па и за његову калифорнијску трилогију,¹⁰ произлази, дакле, и из духа епохе. Донекле позитивистички посматрано, период између тзв. „Дана кад је музика умрла” (3. фебруар 1959, кад су у авионској несрећи погинули Бади Холи, Ричи Валенс и Џајлс „Биг Бопер” Ричардсон) и атентата на Мартина Лутера Кинга (4. април 1968), могу се читати као граничне културноисторијске позиције овог специфичног раздобља. Међутим, за *Скривену ману* гранична позиција се понешто помјера, па је за овај роман нарочито значајна и сјенка трагичних догађаја 1969. године, кад су припадници тзв. „Породице” Чарлса Менсона извршили серију убиства у Лос Анђелесу (укључујући и убиство познате глумице Шерон Тејт), штавише и у самом дјелу се детерминанта *џосџменсоновски*¹¹ више пута користи за овај временски пресјек. Дакле, у контексту духа епохе омеђене значајним историјским дешавањима, читали смо *Скривену ману* као култоролошки пастиш чинилаца релевантних не само за Пинчово дјело већ и за ову епоху у њеној цјелини.

⁹ Горан Радоњић, *Фикција, мейџафикција, нефикција*, Службени гласник, Београд 2016, 15–16.

¹⁰ Danielle Bukowski, *Paranoia and schizophrenia in postmodern literature: Pynchon and DeLillo* (senior capstone project), Vassar College, Poughkeepsie, NY 2014, 7–8.

¹¹ Томас Пинчон, *Скривена мана*, прев. Нина Муждека, Чаробна књига, Београд 2011, 206.

2. *Скривена мана* и обриси (анти)детективског жанра

Када говори о природи детективске прозе, Умберто Еко – који се и сам бавио овом врстом фикције – у контексту свог познатог романа *Име руже*, али и уопште, уводи концепт „лабиринта” и дефинише три врсте овог појма:

(1) Један је грчки, онај Тезејев, који никоме не допушта да се изгуби: уђеш и стигнеш до средишта, а онда од средишта до излаза. Стога се у средишту налази Минотаур (...) затим (2) постоји маниристички лабиринт: око њега развијеш, у рукама ће ти се наћи нека врста дрвета, структура с коренима и многим ћорсокацима. Излаз је само један, али можеш да погрешиш, да се не би изгубио потребан ти је некакав Аријаднин конац. И коначно (3) постоји мрежа, то јест оно што Делез и Гватари називају ризомом. Ризом је саздан тако да свака стаза може да поведе до неке друге. Нема средишта, нема периферије, нема излаза, пошто је потенцијално бесконачан.¹²

„Потенцијално бесконачна” ентропија Томаса Пинчона функционише тако да његови наративни проседеи махом сабирају формалне особености сва три члана Ековог триптихона, али ипак, чини се, доминантно другог и трећег. У том смислу, мада дјелује да су ови појмови дијаметрални, можемо говорити о „маниристичком ризому” у *Скривеној мани* – једној врсти допунског значења, плану на коме се својства Екових лавирината у извјесној мјери преливају. Приватни детектив, Док Спортело, покушава да пронађе нестали милијардера Микија Вулфмана и своју бившу романтичну партнерку, Шасту Феј Хепворт – на том свом путу он среће низ од пар десетина јунака којима природно, у духу конвенција крими жанра по којима су „(...) елементарни поступци потраге испитивање и анализа”¹³ – поставља питања. Међутим, одговори које Спортело од својих испитаника добија по правилу не рјешавају енигму него се рачвају у различитим правцима, продубљују мистерију и проузрокују, на овај начин, још других питања. Читав овај манир у великој мјери, осим детективског и криминалистичког, подсећа и на атмосферу *noir* жанра у кинематографији, нарочито на наслове засноване на прози Дашијела Хамета и Рејмонда Чендлера – поступак детекције функционише као једначина са

¹² Умберто Еко, *Име руже*, прев. Милана Пилетић, Вулкан, Београд 2014, 524–525.

¹³ Д. Милутиновић, нав. дело, 165.

више непознатих. У том контексту егземпларан је филм *Дубоки сан* (1946) Хауарда Хокса, позната екранизација истоименог Чендлеровог романа чији је јунак, Филип Марлоу, једна врста прототипа свих *hard-boiled* детектива,¹⁴ па и Хјустонов *Малтјешки соко* (1941), који се најчешће узима за *први прави филм noir*¹⁵ и чијег детектива, Сема Спејда, Пинчон такође „зазива” својим јунаком:

„Приватни детективи су осуђени на пропаст, човече”, наставио је Док своју пређашњу мисао, „годинама се могло видети да се то спрема, у филмовима, на телевизији. Некад су постојали сви ти стари велики приватни детективи – Филип Марлоу, Сем Спејд, детектив над детективима Џони Стакато, увек паметнији и професионалнији од пандура, увек на крају реше злочин, а полицајци прате погрешан траг и само им сметају.”¹⁶

На *noir* амбијент али и атмосферу конфузије, неријешених загонетки и параноје успјешно се надовезује и Пол Томас Андерсон. У његовој екранизацији Пинчоновог романа Док Спортело нешто раније успијева да пронађе Која Харлингена – „рок музичара и зависника од хероина који је принуђен да лажира сопствену смрт како би спасао породицу”¹⁷ – него у књижевном предлошку. Особито је, у њиховом односу, занимљива магловита сцена на доковима Лос Анђелеса кад Спортело, од Која, по први пут сазнаје о „Златном очњаку”:

DOC
Ever heard of the Golden fang?
COY
Sure. It's a boat. A big schooner, somebody said.
Brings stuff in and out of the country but nobody wants to talk about
it...
DOC
Because?
COY turns and look out over his shoulder in the HARBOR. It's
foggy... DOC squints throught stoned eyes... COY turns back to him:
COY
That was it.

¹⁴ Исто, 440.

¹⁵ Winfried Fluck, *Crime, Guilt, and Subjectivity in Film Noir*, Winter, Heidelberg 2001, 387.

¹⁶ Т. Пинчон, *Скривена мана*, 113.

¹⁷ Неда М. Мандић, „Егзистенцијално трагање, апсурд и херменеутика наде у прозном делу Томаса Пинчона” (докторска дисертација), Филолошки факултет Универзитета у Београду, Београд 2017, 195.

DOC
 How do you know?
 COY
 Saw its sail in. Got here the same time I did tonight.
 DOC
 I don't know what I just saw.
 COY
 Me neither. Fact, I don't even want to know.
 DOC blinks and like that... Coy's gone. DOC is left standing alone,
 very confused, very paranoid.¹⁸

Док, који остаје у лосанђелеској луци сам, *веома збуњен и веома параноичан*, испуњава неколико кључних дистинктивних својстава и детективске фикције и цјелокупног стваралаштва Томаса Пинчона. У контексту Спортелових познатих претходника – Спејда или Марлоуа – „интровертна и интелектуална одбрана одређује се као компензација параноидном страху и комплексу мање вредности”¹⁹ у домену Пинчоновог опуса „(...) мотивско-тематски комплекси Пинчонових романа имплицирају трагање за метафизичким смислом егзистенције у безличном просеку свакидашњице и дехуманизованом друштву које карактерише економско отуђење, параболе потрошачког капитализма, егзистенцијални страх, параноја и осећање историјске напуштености.”²⁰ Заправо, мотив параноје у Пинчоновим дјелима врло често је нераскидиво везан управо за популарну културу у најширем смислу, до те мјере да се ова два стална мотива Пинчонове прозе, по неким интерпретацијама и тумачењима, не само пореде већ и готово изједначавају:

За Пинчона је параноја својеврсна поп култура, она која противуречи самој себи, она која представља буђење из учмалости и отупелости свакодневног живота, она која рађа бунт и жељу да се ослободимо окова капиталистичког друштва којима владају моћни, они који држе све konce у рукама, доминирају и поигравају се животима потчињених.²¹

¹⁸ Thomas Paul Anderson, *Inherent Vice* (screenplay), Warner bros. Studios Burbank, LA 2013, 41–42.

¹⁹ Д. Милутиновић, нав. дело, 494.

²⁰ Н. М. Мандић, нав. дело, 1.

²¹ Ана Б. Мандић Ивковић, „Популарна култура као чин отпора цензури личних слобода у постмодернистичком свету романа 'Бела бука' Дона ДеЛила и 'Објава броја 49' Томаса Пинчона”, у: *Наука и слобода – филолошке науке*, зборник, Филозофски факултет Универзитета у Источном Сарајеву, Пале 2015, 882.

И мада су *Скривену ману* више пута и дефинисали као *hard-boiled thriller*²² па и наглашавали како „(...) обилује обрасцима петпарачких детективских прозних облика”,²³ Пинчон темељна начела овог жанра изокреће, па и његов Док Спортело, за разлику од типизираниог *hard-boiled* јунака, представља готово карневалски изокренуту слику холивудског прототипа. Не само да је неугледан, запуштен, припадник хипи покрета и конзумент опојних средстава, већ и егзистира у периоду разградње доминантне фигуре јунака детектива и преласка на друге тривијалне књижевне и филмске жанрове:

Аха, али данас можеш да видиш само полицајце, телевизија је презасићена тим силним полицијским серијама, о томе како су сви они само обични момци, како само покушавају да раде свој посао, народе, не представљају већу претњу ни по чију слободу од неког просечног оца породице из ситкома. Баш. Циљна публика почне толико да обожава полицајце да они могу мирно да их приводе. Збогом Џони Стакато, добро дошао, Стиве Макгарете, и кад си већ при послу, слободно ми развали улазна врата. У међувремену, овде у стварном свету, ми приватна њушкала махом не можемо да зарадимо ни за станарину.²⁴

На сличан начин – везано за *hard-boiled* литературу – можемо читати и имена Пинчонових јунака која упућују на овај поджанр. Наиме, осим што је у америчкој популарној култури друге половине XX вијека тзв. *catchphrase* Душка Дугушка – *What's up, Doc?* – имала широку распрострањеност и била фреквентан сленг, па и семантички хуморно одговара питањима која се могу поставити приватном детективу попут Спортела – „Шта има, Док?” – име је, само по себи, слично варијантама познатих „Дикова” из петпарачке *hard-boiled* фикције:

Жестока школа обухвата период од тридесетих до шездесетих година XX века, односно остварења настала касније по угледу на њих. Она почива на причи о детективу који разоткрива злочин, с тим да је, за разлику од класичног, жестоки детектив, Дик (од eng. жаргонски „dick”, пенис, односно скраћеница за детектива) знатно

²² Stephen Marks, „*Falling Away from What Is Human:*” *Thomas Pynchon and the Posthuman Gothic*, La Trobe University, Victoria, Australia 2020, 26.

²³ Сергеј Ј. Мацура, „Приповједни поступци у дјелима Томаса Пинчона” (докторска дисертација), Филолошки факултет Универзитета у Београду, Београд 2016, 301.

²⁴ Т. Пинчон, *Скривена мана*, 113.

ослоњенији на своју снагу, шаку или пиштољ, неголи на интелигенцију.²⁵

А сама одредница има везе са еволуцијом жанра, тј. са гуљењем потребе за детективом-интелектуалцем чији смисао, у ери грубе силе и доминације голе снаге над интелектом, такође почиње да се губи:

Одушевљење науком карактеристично за класичну школу замењено је разочарањем, док је рационализам попустио пред Фројдовом теоријом и схватањем да разумом управљају ирационалне силе подсвести. Зато се *hard-boiled* детектив окреће примордијалној (архетипској) мушкој одредници и постаје фалус. Та веза није приметна само у ерективној моћи која одликује ове детективе и коју они непрестано доказују у борби, пићу и сексуалним авантурама, већ и у називу који је постао њихова колоквијална одредница – *dick* (пенис).²⁶

Пинчоново пародирање и деконструкција жанра функционише, видимо, и кроз називе јунака – уз истовремени хуморно-иронијски отклон према суштини „жестоке школе”: Дик/Док Спортело, није онај који туче (већ који добија батине) и који је, будући „хипик” – пацифиста. „Они који туку” – и у контексту Спортелове опсервације у вези са полицајцима који потискују популарне детективе – и који на себе, фројдовски тумачено, преузимају фалусну симболику, јесу *LAPD* инспектори попут Бигфута Бјорнсена, Спортеловог антипода који мањак интелекта компензује насиљем и који, као у популарним полицијским филмовима шездесетих година, врата отвара типски, разбијајући их ногом (оличавајући тако тврду силу): „Попут многих лосанђелеских полицајаца, Бигфут, који је надимак добио по својој одабраној методи отварања врата (...)”, и, нешто касније: „То је Бигфут Бјорнсен. Зашто ми једноставно није развалио врата ногом као обично?”²⁷

Међутим, не само надимак већ и презиме Спортеловог супарника и прогонитеља – Бјорнсен, у духу Пинчонове културолошки кремените поетике, посједује своју латентну симболику. Наиме, како је период објављивања *Скривене мане* истовремено и епоха доминације скандинавских аутора детективског и полицијског жанра (попут Стига Лашона, Карин Фосум, Хенинга Манкела или Јуа Несбеа), Пинчон својим јунаком Бјорнсеном (дакле Шве-

²⁵ Д. Милутиновић, нав. дело, 698.

²⁶ Исто, 426.

²⁷ Т. Пинчон, *Скривена мана*, 17, 21.

ђанином), по неким тумачима, указује на ову специфичну школу крими и *noir* (или макар *neo-noir*) фикције:

The second crucial year is 2009, the year in which *Inherent Vice* was published, and it is a florid year for what concerns worldwide noir production. Among the main characters of this time there are many Scandinavian noir writers (most of them are Swedish), such as Henning Mankell, David Lagercrantz, and Camilla Lackberg (...) it is not a mere coincidence that in a period in which the detective fiction speaks mostly Swedish, Pynchon decides to say goodbye to the traditional mystery genre by calling his policeman character Christian Bjornsen. At first sight his name could be one of the Swedish policemen of popular contemporary novels, such as Mankell's Chief Wallander, also considering his dubious morality. It is very likely that Pynchon chose for Bjornsen the nickname „Renaissance detective”, alluding to the renaissance of the mystery genre policeman in a new noir guise. In fact, in *Inherent Vice*, Bigfoot, as a co-star in the novel, represents for Pynchon a passage from the hard-boiled tradition to the new mystery frontiers.²⁸

Renaissance detective – или, на филму, *renaissance cop*²⁹ – који презире супкултурне покрете (па и хипике), који више пута туче Дока Спортела (*BIGFOOT: I've decided I'm going to kick Mr. Sportello*)³⁰ – овако посматрано представља отјелотворење идеје разрачунавања једног, најчешће тривијалног, жанра са другим, оличавајући тако доминацију полицијског романа над класичном детективком.

Још једна важна мотивско-тематска формална претпоставка жанра тиче се феномена порочности. Наиме, за детективку уопште, али особито за *hard-boiled*, важи начело да типски јунак мора бити склон пороцима – најчешће сексу и алкохолу – који дефинишу његову „отпадничку” природу:

Из тог аспекта проистиче још једна одлика полицијског детектива који потпада под ексцентричност, а то је склоност алкохолу³¹ и (...) за *hard-boiled* детективке секс је само још један од порока, попут алкохола, којима се доказује мушкост и који не може бити није утицати на самог виновника, иако одређује његове авантуре.³²

²⁸ Antonio Di Vilio, „*Inherent Vice* – Thomas Pynchon beyond the Postmodern Fiction and Anti-Detective Novel”, *Bibliotekarz Podlaski. Ogólnopolskie Naukowe Pismo Bibliotekoznawcze i Bibliologiczn*, Vol. 47, No. 2, 2020, 286–287.

²⁹ T. Anderson, нав. дело.

³⁰ Исто.

³¹ Д. Милутиновић, нав. дело, 521.

³² Исто, 444.

Пинчон класичну формулу „жестокe школе” премоделује увођењем супституције за алкохол и то, поново у духу епохе, наркотицима. Одабир овог мотивског материјала не само да одговара социологији Лос Анђелеса и „урбаној свијести” на размеђу шездесетих и седамдесетих, већ је и једна врста мијешања конвенција жанрова, тј. традиција. Наиме, како Спортело често своје случајеве рјешава уз помоћ марихуане, ово подсјећа на енглеску традицију детективске фикције, која се такође експлицитно помиње у *Скривеној мани*:

„Дефиниши ’добра’”, промрмљао је Док. „Лупам главу толико да ће ми мозак експлодирати.” Фриц поче да се смеје: „Аха, приватни детективи би заправо требало да се клоне дроге, сви ти други светови само додатно компликују посао.”

„Али шта је са Шерлоком Холмсом, он је све време био на коки, човече, то му је помагало да реши случајеве.”³³

Особености енглеске традиције имплементиране у роман који настоји да буде варијација америчке „жестокe школе” могу значити подривање *hard-boiled* фикције или њено проширивање:

In addition, following his hippie lifestyle, Doc uses marijuana, acid and other drugs, continuing the long tradition of drug addict detectives, from Sherlock Holmes – who used cocaine – to Marlowe, who shows, like many hard-boiled characters, his alcohol dependence.³⁴

Док Спортело, међутим, наглашава како Шерлок Холмс случајеве не рјешава упркос, него уз помоћ наркотика. У постмодернистичком лавиринту Тезејевог типа – који Умберто Еко назива маниристичким – јунак успијева да савлада препреке уз помоћ инструментарија: бјекство од стварности уз помоћ дрога лајтмотивски варирају књижевници, музичари па и бројни режисери у годинама које тематски обухвата *Скривена мана*. Марихуана или пилуле које користи Док Спортело функционишу као нека врста „Аријадниног конца”, а његово кретање кроз Калифорнију као пикареско превредновање сижера витешких романа:

На догађајном плану *hard-boiled* се везује за сиче путовања и открића, односно потраге за изгубљеним објектима/особама, речју – истином. Попут витезова, детективи се на том путу суоча-

³³ Т. Пинчон, *Скривена мана*, 111–112.

³⁴ Di Vilio, нав. дело, 228.

вају са физичким, моралним, материјалним и сексуалним опасностима, изазовима и искушењима, а привремени поразни саставни су део потраге. Остваривање подухвата зависи од поседовања специјалних знања и способности, или од покровитељства моћног ментора коме су детективи подређени.³⁵

На овом нивоу важна је још једна димензија – Пинчон у своју поетику имплементира и конвенције витешког жанра (којим се бавио још у својој најранијој фази, када је, под псеудонимима Боско или Роско Стајн, писао алегоризоване пародије на витезове Округлог стола.³⁶ Наиме, не само да је контекст субјективног времена Докових авантура оно што бисмо *par excellence* могли да разумијемо као „(...) авантуристичко време које се распада на низ одрезака-авантура унутар којих је организовано апстрактно-технички, а његова веза са простором такође је техничка”³⁷ већ се ова повезница остварује и увођењем јунака партнера (што је, истина, такође важно за детективску прозу (познати парови Шерлок Холмс – доктор Вотсон, Херкул Поаро – капетан Хејстингс; или на телевизији: Молдер Фокс – Дејна Скали, Раст Кол – Марти Харт итд.)). Јер, у извјесној мјери, жанр витешког романа и подсјећа на праформу детективске приче: јунак нарочитих способности се отискује у непознато да би, заобилазећи потешкоће, ријешити одређени проблем, тј. најчешће спасио даму у невољи, често – као у прамиту о Тезеју и критском владару Миноју, претходно савладавши чудовиште (у контексту Пинчоновог романа овом члану „формуле” одговара „Златни очњак”, чији сам назив евоцира „чудовишне” конотације, док је дама коју треба спасити Докова љубав – Шаста Феј Хепворт). Уз то витез/детектив има и свог помагача – штитоношу/партнера, због чега је – у контексту тумачења *Скривене мане* – важан јунак Сончо Смајлекс (кога у филму Пола Томаса Андерсона тумачи Бенисио дел Торо), Спортелов адвокат који му – често на комичне начине – асистира у истрази. Другим ријечима, поново својом типском карактеристиком, тј. избором имена – Пинчон реминисцира два јунака који су међу најпознатијим ликовима не само витешког жанра него и свјетске књижевности уопште: Дон Кихота и Санча Пансу (у оба случаја, разлика у именима је само у једном гласу/слову: Дон/Док и Санчо/Сончо). Штавише, комичне особености Дон Кихотовог познатог штитоноше су до те мјере инкорпорирани у његов осавремењени пандан да

³⁵ Д. Милутиновић, нав. дело, 445.

³⁶ С. Л. Мацура, нав. дело, 12.

³⁷ Михаил Бахтин, „Витешки роман”, прев. Александар Бадњаревић, *Поља*, Нови Сад, год. 32, бр. 332, октобар 1986, 388.

адвокат Сончо и вози застарјело и покварено плажно возило које наликује на магарца Санча Пансе (чак је и модел аутомобила ипиликативан – мустанг – који упућује на животињу из рода коња):

Наредног јутра, док је чекао да се кафа филтрира, Док је случајно погледао кроз прозор и спазио Сонча Смајлекса у његовом старом возилу за вожњу по плажи, кестењастом „мустангу 298” с тапацирунгом од црног најлона и лаганим, спорим брекетањем издувне цеви.³⁸

Као што Санчо Панса помаже Дон Кихоту у невољама и пустиловинама на његовом путовању, тако и Сончо асистира Доку Спортелу, више пута му помаже да избјегне хапшење, чак и да разријешу мистерију „Златног очњака” итд. Другим ријечима, Пинчонов роман убира у себе дугу књижевну традицију постмодернистички премрежену вишезначним указивањима на различите жанровске компоненте да би оне, премоделоване и осавремењене, могле да функционишу као својеврсна поставка за пародију једног доминантног књижевног жанра какав је, како и данас али нарочито тих година, био детективски.

Аутор се на овај начин служи обрисима типских карактеристика различитих жанрова не нарушавајући тиме примарну тенденцију да *Скривена мана* остане не само пародија већ и својеврсни омаж петпарачкој детективској фикцији. Полазећи од позорнице – Лос Анђелеса – града чије су контуре обиљежиле богату детективску фикцију на филму (од *Кинеске четврти* Романа Поланског до Хансоновог модерног класика *Повјерљиво из Л. А.*) али и у књижевности – посебно код Рејмонда Чендлера и Дашијела Хамета, Пинчон конструише посвету овој традицији, задржавајући њен стил да би из њега створио високу умјетност. Пинчорова магла и лосанђелески смог, чести у калифорнијској трилогији, у том контексту нису само еманација духа епохе у којој се губи неснађени појединац већ и стални мотивски прибор који су користили ранији аутори. Узмимо Чендлера и његов можда најпознатији роман *Дуго оцрашћање*:

Време је било вруће и лепљиво, и јетки смог је допузао на север чак до Беверли Хилса. Са врха Малхоланд Драјва могли сте да га видите полеглог широм града, попут приземне магле. Када бисте се у њему нашли, имао је укус и мирис и штисао је за очи. Сви су били опседнути њиме. У Пасадени, где су се гадљиви милионери

³⁸ Т. Пинчон, *Скривена мана*, 137.

сакрили када су им филмације поквариле Беверли Хилс, градски оци су врштали од беса. Смог је био крив за све.³⁹

А онда, сличан – један од бројних – пасаж из *Скривене мане*:

Како се Док приближавао центру Лос Анђелеса, смог је постајао све гушћи, све док се видљивост није смањила толико да није могао да види ни до краја блока. Сви су упалили фарове и он се сети да је негде иза њега, тамо натраг на плажи, био још један уобичајени дан пун калифорнијског сунца.⁴⁰

На симболичком нивоу – видљивост која се смањује што је детектив дубље у причи релативно је проста и ефикасна алегорија појачавања интензитета мистерије која би требало да се ријеша; на плану књижевне традиције – Пинчон рачуна на рецепцију обликовану утицајима аутора попут Чендлера и Хамета:

The echo of the Chandler's novels, especially 'The Long Goodbye' and 'Farevell, my lovely', is clear not only for what concerns location (Venice Bay above all), but also for the obscure atmosphere that lies beneath the intricate puzzle of narration, weighing down the sequence of events.⁴¹

Аутор на овај начин креира својеврсни пастиш, а *Скривену ману* су, и у том контексту, доминантно повезивали са Чендлером и Хаметом:

Intertextuality with other writers of crime fiction emphasizes the link between the model and the imitation. As mentioned before, pastiche usually imitates the older forms of a genre, which is why I will focus on the imitation of the work of Hammett and Chandler⁴²

– нарочито са романима који, видјели смо, тематски третирају Лос Анђелес.

У питању је, дакле, и пастиш, сума жанрова, на неким мјестима до нивоа трагедије изокренута, готово антидетективска,

³⁹ Рејмонд Чендлер, *Дуго оштрацање*, прев. Александар Марковић, Чаробна књига, Београд 2021, 198.

⁴⁰ Т. Пинчон, *Скривена мана*, 356.

⁴¹ Di Vilio, нав. дело, 288.

⁴² Lindsay Indeherberg, *What You Cannot Avoid: Thomas Pynchon's Inherent Vice as a Pastiche of Hard-boiled Detective Fiction*, Universiteit Antwerpen, Antwerpen 2014–2015, 16.

тематско-мотивска парадигма из које, пародирањем петпарачких књижевних образаца (проширених традицијом енглеске детективске школе или витешког жанра али и бројним културолошким референцама и сигналима) – настаје ипак висока и лијепа литература.

3. Ентропија и популарна култура

Већ смо нагласили како је, за Пинчонов опус у цјелости, једно од доминантних поетичких особености инкорпорирање популарних чинилаца у шири значењски оквир. Аутор из већ постојеће социокултурне парадигме изузима партикуларне обрасце, интегрише их у ширу симболичку поставку, неријетко их трансформишући и/или им обогаћујући значење. Оваква Пинчорова доктрина важи и за његову *Калифорнијску трилогију*, која, уколико дјела сортирамо у односу на њихову унутарњу хронологију (дакле, у контексту епохе коју третирају), функционише тако да *Скривена мана*, иако написана посљедња (2009. године), долази након *Објаве броја 49* (у одређеним аспектима се, видјећемо, можда и надовезује на њу), а прије *Вајленда*. Штавише, *Скривена мана* се, у извјесном смислу, може читати и као тематски наставак *Објаве броја 49* јер је и то роман који бројни теоретичари, за разлику од Албахарија, узимају за пародију детективске фикције:

Thomas Pynchon's second novel, *The Crying of Lot 49* (1967), pertains to a parodic detectivesque genre, though this time the detective-protagonist is not a man but, significantly, a woman (...) the whole plot revolves about how the parodic female detective tries to find out whether she is target of a postmodern hoax or whether there is a such a thing as the Trystero postal system.⁴³

Употреба елемената популарне културе у овим дјелима важи вишезначно:

Након детаљне анализе, може се рећи да Пинчорова „Објава броја 49” обилује елементима популарне културе, који се могу наћи на скоро свакој страни романа. Иначе, навикли смо на чињеницу да смо, у нашем свакодневном животу, стално у додиру са популарном културом (било преко одеће коју носимо, часописа које читамо, филмова и емисија које гледамо итд.) па њеним елементима и не придајемо неки значај и не тражимо њихова скривена

⁴³ Maria del Carmen Perez-Llantada Auria, „The Escaping Presence of the Female in the Novels of Thomas Pynchon”, *Cadernos de Investigacion Filologica*, Vol. 25, No. 1, 1999, 242.

значења. Међутим, када се сви ти елементи нађу у једном књижевном делу, аутоматски постају сигнал неког дубљег значења, неке поруке до које морамо доћи.⁴⁴

Пинчон, који се обилато служи филмским, музичким, телевизијским или бројним другим културолошким референцама, указује на сложени систем знакова и симбола који су до те мјере истакнути да често „проговарају” умјесто јунака или самог приповједача. Без познавања оваквих интертекстуалних натукница његово дјело постоје херметично, а наративна поставка, на многим мјестима, готово недокучива. Узмимо пасаж из шестог поглавља *Скривене мане*:

Куки и Хоакин су се појавили баш кад је бенд прелазео на живахну верзију песме „People Are Strange (When You’re a Stranger)” Дорса, носећи панама-шешире широког обода, копије наочара са потписом светски познатих креатора и бела цивилна конфекцијска одела која су купили негде у Кајзер естејтсу у Каулуну.⁴⁵

Дакако, култна пјесма Цима Морисона доприноси карактерологији приказаних јунака који су, сами по себи, „чудни/необични”, али то је и пјесма о отуђености, о друштву које је отуђено, о људима који су, истовремено и (а ово је опште мјесто Пинчонове поетике) – „страни”.

With ‘People Are Strange’ (*Strange Days*, track 7), one may easily switch from a reflection on the fact that these are strange days, which we found in the song ‘Strange Days’, to a consideration of the strangeness of society in general.⁴⁶

На ширем нивоу „People are strange” осликава атмосферичност *Скривене мане*, а та је позната пјесма Дорса тек једна од више десетина музичких референци у роману. У том смислу занимљива је сцена, из истог поглавља, кад Док Спортело пјева познату пјесму Френка Синатре:

Док се запути ван пуцкетајући прстима и певушећи четири такта песме „Fly Me to the Moon”, мање-више у тону.⁴⁷

⁴⁴ Јована М. Срећковић, „Елементи популарне културе у роману Томаса Пинчона ‘Објава броја 49’”, *Анали филолошкој факултету*, Београд, књ. 28, св. 1, 2016, 81.

⁴⁵ Т. Пинчон, *Скривена мана*, 95.

⁴⁶ Alberto Nones, „Behind the Doors: Perceptions of Reality”, in: *Music and Politics*, Michigan, Vol. 10, No. 1, 2016, 4.

⁴⁷ Т. Пинчон, *Скривена мана*, 88.

И без навођења текста, аутор рачуна на опште познавање Синатриног хита чији је и сам наслов такав да, из перспективе Дока Спортела, може значити уживање у лаким наркотицима. Или, у дијелу коме приватни детектив разговара са још једном својом љубавницом – Пени Кимбел, када јој пјевуши познату мелодију Бич бојса: „Најромантичније што је могао, док јој тихо отпева неколико фалш тактова 'Woudn't It Be Nice'⁴⁸ и, нешто касније, кад у један плажни клуб уђе вођен мелодијом Херба Олберта из бенда Тихуана брас:

Док прислони шаку уз ухо и окрену главу у правцу клуба. „Учинио ми се да неко свира 'This Guy's in Love with You', па сам пожурио да дођем. Не свирају? Шта ћу ја онда овде? Како сте ви девојке вечерас?“⁴⁹

Успутно се помињу и бројни други славни музичари – попут Ричарда Рајта, легендарног клавијатуристе Пинк Флојда, али и они мање познати, попут цез саксофониста Лија Алена, Стена Геца, Ерла Бостика⁵⁰ или пјевача Пета Буна; ту су и британски бендови Бонзо дог бенд, Тандерклеп Њуман, Херманс Хермитс; амерички психоделични састави Блу чир или Електрик прунс; затим бенд Сурфарис, чији су чланови изводили тзв. сурферски рок типичан и важан за *Скривену ману* итд. Сви ови састави, текстови њихових пјесама и поменути наслови, егзистирају истовремено као коментар, одраз духа једне епохе, али прилог ентропији – „нереду“ који настаје из једне врсте преоптерећења културолошким компонентама. Истовремено – како је још једна од одлика Пинчонове књижевности кременитост филмским референцама,⁵¹ ово важи и за седму умјетност – не само да су наслови попут романтичне драме *На раскршћу* (1942) са Бети Дејвис, мјузикла *Мала ѿсојођица Бродвеј* (1938) са Ширли Темпл, *noir*-а *Шампион* (1949) са Кирком Дагласом или адаптације авантуристичког романа Џека Лондона – *Морски вук* (1941) са Едвардом Џи Робинсоном – у директној компарацији са бројним епизодама романа⁵² или моменти када Док дословно користи одијело које је Џон Гарфилд носио у *noir* класику *Поштар увијек звони двајути* (1946) – већ се и скривени смисао дјела често доводи у везу са бројним другим познатим

⁴⁸ Исто, 84.

⁴⁹ Исто, 180.

⁵⁰ Исто, 47.

⁵¹ Нина Муждека, „'Све је повезано': Парабола, мандала и изневерено обећање спасења у Пинчоновој 'Дуги гравитације'“ (превод и поговор), у: Томас Пинчон, *Дуга гравитације*, Дерета, Београд 2019, 909.

⁵² Т. Пинчон, *Скривена мана*, 170, 405, 379, 401.

холивудским остварењима. Важна је и, у том смислу, егземпларна, сцена када Сончо на примјеру култног *Чаробњака из Оза* (1939) објашњава Спортелу скривени смисао њихових живота:

Сончо је био ту, но духом тренутно није био присутан, будући да је пре неку ноћ први пут гледао *Чаробњака из Оза* на телевизору у боји. „Да ли си знао да филм почиње као црно-бели”, обавестио је Дока помало узнемирено, „али затим прелази у филм у боји! Схваташ ли шта то значи?” „Сонч...” Није вредело. „(...) свет у којем Дороти живи на почетку филма јесте црн, заправо смеђ, и бео, само што *она мисли* да га види у боји – у истим оним свакодневним бојама у којима ми видимо сопствене животе. Затим је односи ураган (...) и она излази напоље, и одједном *ми* видимо како се црно-бело претвара у техникolor. Али ако је то оно што *ми* видимо, шта се дешава са Дороти? У шта се мењају њене 'нормалне' канзаске боје?”⁵³

Оно што почиње као обезбојена прича о дјевојчици из Канзаса добија свој колорит преласком из условне реалности у свијет пустоловине. У контексту приче о Доку Спортелу – обојеност (смисао) његовог живота, по оваквом тумачењу, читамо у контексту интензитета којим јунак улази у поље авантуре. Његово дјеловање је неповратно, што је јунак „дубље” у мистерији то се више, и интензивније, развија и усложњава ентропичност приче. Поред, поново, више десетина филмских алузија, важан је и пасаж који усмјерава на Хичкокову кинематографију, у коме се посебно напомиње како „(...) Џејмс Стујарт, полудео од љубави, прати Ким Новак у филму 'Вртоглавица' (1958)”.⁵⁴ Како аутор и овдје рачуна на филмски образованог реципијента, јасно је да би Док Спортело требало да одговара Џону „Скотију” Фергусону (Џејмс Стујарт), који у филму трага – и, све вријеме патећи од акрофобије и вртоглавице, покушава да ријеш мистерију загонетне Медлин Елстер/Џуди Бартон (Ким Новак), којој у роману одговара Шаста Феј. Вртоглавица, својеврсни поремећај оријентације (не само у простору већ и у времену), може бити хипостаза ентропије или њена својеврсна реперкусија. Док Спортело, на плану приче, дјелује у конфузно, магловитом, хронотопу – у стању отежане оријентације и кретања – налик на читаоца који, такође позван да ријеш мистерију, на нивоу текста, типично за постмодернизам, дјелује у условима отежаног и често непроходног искуства.

Богата књижевно-филмска традиција иницијално форматира Пинчонове јунаке – Док Спортело у једном тренутку и експли-

⁵³ Исто, 324.

⁵⁴ Исто, 337.

цитно наглашава како је посредством ових утицаја и сам постао постао детектив: „(...) због тог филма сам данас оно што јесам, тај приватни детектив кога глуми Берк Стоџер, човече, увек сам хтео да будем он”.⁵⁵ Штавише, његово дјело се често до те мјере ослања на свијет седме умјетности да ова постаје један вид ескапизма, али и критике нефиктивне збиље:

For as David Cowart writes, Pynchon uses film as a critique of life, insisting that one is not more or less real than the other (...) Pynchon’s work demonstrates that film has become a permanent frame of reference to our past, present and future.⁵⁶

Међутим, осим доминантних утицаја, књижевности и филма, аутор непрестаним низом мотива упућује и на лаке телевизијске сапунице, робне марке, „ток шоу” програме, тривијалну забаву, комичаре (попут Чича и Чонга) или стрипове (попут *Лугој мачка*⁵⁷), ТВ серије, маркетинг, брендове, брзу храну, фотографије, чак и на познате слогане и натписе са регистарских таблица.⁵⁸ На овај начин се постиже својеврсно замешатељство предмета, ознака и елемената, чијом се спрегом остварује семантичка ентропија културолошког типа – детектив не пролази само кроз скучене ћорсокаке Лос Анђелеса већ и кроз хаотичан и шаренолик, често непрозиран социокултурни систем. Овако посматрано, мотив трагања, једна од кривних тема Пинчонове књижевности, наликује на потрагу за смислом, отвара идентитетска питања у ери хаоса. Пишући – и прије изласка *Скривене мане* (2009) – свој чувени есеј „Од мита до мистерије”, Ричард Лехан примјеђује везу између постмодерног града и лавиринта:

Томас Пинчон је централна фигура у тим културним и књижевним променама: он систематски подрива митске, историјске, естетске и моралне елементе модернизма, стварајући низ скицираних ликова којима недостаје субјективност, а чија прошлост не садржи ништа осим шаблонизованог значења. У његовим романима потрага по пустој земљи одвија се по ентропијском пејзажу. У његовим романима *В.* и *Објава броја 49* свест се губи у нерешивом лавиринту који постаје постмодерни град.⁵⁹

⁵⁵ Исто, 349.

⁵⁶ Ralph Clare, „Thomas Pynchon and film in post-celluloid era”, in: *The New Pynchon studies*, Cambridge University Press, Cambridge 2019, 13.

⁵⁷ Т. Пинчон, *Скривена мана*, 112–113.

⁵⁸ Исто, 91.

⁵⁹ Ричард Лехан, „Од мита до мистерије” прев. Викторија Кромхолц, *Поља*, Нови Сад, год. 53, бр. 453, септембар–октобар 2008, 90.

На исти начин тумачимо и епилошку границу текста – Док Спортело се, у свом старом аутомобилу, након разријешеног (?) случаја, креће завојитим и споредним улицама Гордите, Лонг Бича, Хоторна, Артезије, све до Сан Дијега, као кроз постмодерни лавиринт – кроз маглу у којој „(...) више нико не би могао да каже ко је Мексиканац, а ко није, нити ко је ко уопште”,⁶⁰ јер се у Мегалополису ова својства губе и растачу. Ту је поново и музика – нимало случајно, опет као унутарњи коментар, запитаност над животом и над смислом, Док у војњи опет пјевуши Бич бојсе и заједно са њима, у духу свога случаја, констатује – „God Only Knows”.⁶¹

4. Закључак

Варирајући општа мјеста, елементе популарне културе и тематско-мотивски инструментариј, па и пародирање књижевног израза познатих аутора детективног жанра (али и бројних других књижевних врста), у непрестаној кореспонденцији са духом епохе, Томас Пинчон у својој *Скривеној мани* развија концепт ентропије артикулисан кроз сложени свијет сугестија и сигнала. Дакако, и адаптација Пола Томаса Андерсона се може посматрати партикуларно у односу на богато холивудско наслеђе детективске фикције, међутим и она је у великој мјери одређена интертекстуалним везама са традицијом и без ње се пуни смисао овог дјела тешко може до краја сагледати, расвијетлити и оцијенити. Искуство читања *Скривене мане* позив је да се, у епохи нереда, пронађе и разоткрије скривена есенција XX вијека али и установи „поредак” у времену растакања и дезинтеграције пређашњих митова и система. За прозу Томаса Пинчона је већ наглашено како она „(...) у великој мери одређује атмосферу општег хаоса. У таквом хаотичном и дезоријентисаном свету губи се дистинкција између стварности и имагинације, истине и лажи, човека и аутомата. Другим речима, то је свет у коме је немогуће поставити било какву референтну тачку или оријентир, те су и сами ликови налик честицама које се хаотично крећу кроз непотпуне информације и полуистине у потрази за самоодређењем и истином која им константно измиче”.⁶² У том смислу и претпоследњи Пинчонов роман манифестује амбијент конфузије и параноје у коме граничне позиције између (неухватљиве) истине и лажи често ишчезавају у постмо-

⁶⁰ Т. Пинчон, *Скривена мана*, 415.

⁶¹ Исто, 414.

⁶² Бојана Јаковљевић, „Механички и неживи свет у Пинчоновом роману В. – будућност људске врсте или спознаја истинске природе човека”, *Култура*, Нови Сад, бр. 157, 2017, 50.

дернистичком лавиринту, немилосрдној логици Мегалополиса која поништава збуњеног појединца, или, на концу, у магли и смогу друге половине XX вијека. На овај начин се постиже једна врста калеидоскопа – не само да су Пинчонови јунаци заробљени у оваквом хронотопу већ се и њихова позиција додатно усложњава везаношћу за сваковрсне друге свјетове које махом продукује доминантна култура, агенси социјализације или епоха у цјелости:

Комплетна атмосфера Топанге имплицира зависност света хипи културе од телевизије, музичке индустрије и дрога. Под утицајем те три силе, становници Топанге, стварају и одређени вид параноје, који Док уочава као висок степен узнемирености и страха у свакој особи коју сретне.⁶³

Видјели смо и како пародирањем сижеа, конвенционалних постулата, тема и мотива једног тривијалног правца какав је детективски *hard-boiled* – нарочито на бази текстова Рејмонда Чендлера и Дашијела Хамета – аутор моделује свјежији доживљај протеклих књижевних кретања, стварајући, из њихове основе, високу прозу XXI вијека. Тежина историзма у дјелима Томаса Пинчона третирана је из угла маргинализованих поткултурних покрета, а културни пресјек (тј. његове филмске или музичке екстензије, на које смо се у раду особито осврнули) датиране епохе истовремено функционише и као својеврсни друштвени коментар. Историја се не даје само као контекст минулог времена већ јој се културолошком интерпретацијом тог времена придодају „митска” начела, а ова је особеност, поново, важна за постмодернистичку литературу: „Историја ће, у том случају, попримити митолошки карактер, који се најјасније испољава у домену фикције и чини основну концептуалну структуру историје”.⁶⁴ Другим ријечима, Пинчонава литература мистификује историју, али и проговара кроз њену културу – *Чаробњака из Оза* или хитове Бич бојса, не само у контексту херметичне архитектонике књижевног свијета већ је она и једна врста елабората о специфичној, вањској култури и важним америчким друштвеним питањима (попут тема расне сегрегације, капитализма, полицијске бруталности, политичких криза *et cetera*). И мада *Скривена мана* – за разлику од неких ранијих Пинчонових проза – синхронијски обухвата нешто краћи период америчке историје, она се, у извјесној мјери, универзализује и постаје тако

⁶³ Н. М. Мандић, нав. дело, 205.

⁶⁴ Кристофер Батлер, *Посймодернизам – сасвим крајњак увод*, прев. Пре-драг Мирчетић, Службени гласник, Београд 2012, 47.

релевантна и за данашњицу. Уосталом, ово њено својство својим филмом (2014) успјешно раби, понегдје и проширује, и Пол Томас Андерсон, отварајући нека од ових важних питања и за контекст наше савремености. Наиме, како у књижевном предлошку, тако и на филму, *Скривена мана* обилује комбинованим утицајима – од „ридерс дајцеста” до петпарачких проза из малопродаје – што је заправо једно од кључних обиљежја у сложеном односу популарне културе и свеколиког постмодернизма јер:

(...) постмодернизам се у култури појављује као једна врста естетског популизма. Он има једну карактеристику заједничку свим постмодернизмима, а то је брисање граница између високе и популарне културе. Све ово праћено је појављивањем текстова прожетих формама и категоријама већ постојећих стилова. Џејмсон тврди да су постмодернизми фасцинирани деградираним призорима кича и неукуса. То је култура трећеразредних ТВ серија, реклама, Б холивудских филмова, аеродромске јефтине књиге и популарне биографије. У новонасталим друштвеним околностима, када нестаје модерни субјекат, модернистички стилови постају само цитатни делови постмодернистичких остварења. Савремена постмодернистичка цивилизација оставља нас у пољу стилистичке и дискурзивне хетерогености без норме.⁶⁵

Другим ријечима, способност да из већ постојеће грађе, било она ниских или високих вриједности, моделује нове свјетове, имплементирајући у ту грађу особености властитог израза, значења и стила, важно је поетичко исходиште постмодернистичког писца. У савременој америчкој књижевности, мада је овај манир важан за читав низ аутора, од Пола Остера до Дејвида Фостера Воласа итд. – Томас Пинчон се јавља као, можда, најегземпларнији репрезент овакве типске постмодерне литерарне доктрине. Комбинујући овакву технику са својим сталним књижевним феноменом – ентропијом – аутор, иначе и сам једна од најенигматичнијих фигура савремене књижевности, своје текстове завршава такође енигматски.

Иако Пинчон не нуди одговор, читалац ипак осећа наговештај открочења. Неће умети да каже шта је то, али знаће да зна нешто што никада није знао.⁶⁶

⁶⁵ Љубомир Маширевић, *Популарна култура*, Висока школа струковних студија – Београдска политехника, Београд 2020, 70.

⁶⁶ Д. Албахари, нав. дело, 172.

Онтологија велике Пинчонове пометње, на крају, подразумева да се – чак и ако унутарња мистерија случаја буде ријешена – одговори на фундаментална и конститутивна питања (а то су увијек она о животу и смислу) тенденциозно остављају недорјеченим. Читалац постоји суочен са текстом, попут Дока Спортела у магли Лос Анђелеса, и његово је да одгонетне координате у свијету чије непрестано убрзање, токови историје, социологија, политика и (популарна) култура изнова продукују нова, разноврснија и сложенија питања.

Мср Стефан Р. Синановић
Народна библиотека „Радосав Љумовић”, Подгорица
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Докторске студије (књижевност)
sinanovicstefan@gmail.com

МИРАН ЈАРЦ

ФРАНЦ КАФКА¹

Један енглески критичар је изјавио да је сва овогодишња енглеска књижевна продукција прилично просечна и да је међу свим тим делима само једно, и то толико изнад свих других да га уопште није могуће уврстити у уобичајену лепу књижевност, наиме, реч је о енглеском преводу романа *Замак* (*Das Schloss*), који је током 1919/1920. године написао аустријски писац *Франц Кафка*.²

Кафкино име се појавило у јавности 1917. године после издања Курта Волфа у збирци *Der jüngste Tag* (Најмлађи дан), који је објавио и прва дела Ф. Верфла, В. Хазенклевера, Г. Тракла, Г. Бена и других. Ту је објављено и неколико свезака Кафкиних новела и прича, као што су *Ложач* (*Der Heizer*), *Преображај* (*Der Verwandlung*), *Пресуђа* (*Das Urteil*). Његова књижевна заоставштина садржи међу примерима разних покушаја, нацрта, афоризама и одломака и три велика фрагмента недовршених романа, који су језгро Кафкиног стваралаштва, романе *Процес*, *Замак* и *Америка*.

Кафка се родио 1883. године у Прагу, неколико година био је чиновник осигуравајућег друштва, касније је живео у Берлину, где му се обновила туберкулоза од које је још раније оболео. Умро је у Бечу 1924. године.

¹ Миран Јарц (1900–1942), „Franz Kafka”, есеј објављен у љубљанском часопису *Dom in svet* 1931. године, први је осврт на великог писца у југословенским књижевностима. Јарц, као истакнути међуратни словеначки песник, приповедач, есејиста, критичар и преводилац, изврстан познавалац светских књижевности, а посебно српске и хрватске, један је од зачетника експресионистичког покрета у словеначком и југословенском контексту. Неки његови ставови о Кафки имају и значење аутопоетичких исказа. – Прим. прев.

² *Franz Kafka: Das Schloss*: Roman. Kurt Wolff Verlag. Berlin 1923. – *Der Prozess*. Roman. Verlag Schmiede. Berlin, 1925. – *Beim Bau der chinesischen Mauer*. Verlag Kiepenheuer. Potsdam, 1931.

„Умро је заправо још сасвим млад”, како пише В. Хас (W. Haas), „као Новалис, због исте болести као Новалис, и морамо га уврстити у исти круг као тог великог романтичара, јер су се обојица удубљивала у подсвесне лавиринте унутрашњег живота, да им не преостане ниједно друго светло осим светла смрти, која је такође једна врста светлости...”

Самотан, какав је био, он је у својој сензибилности изоштрио знање до те мере да је у страху за потпуну тежину своје речи и сумње у довршеност формалног израза одредио у тестаменту да наследници морају уништити сву његову песничку оставштину и уопште све његове рукописе, и ако сада имамо пред собом приближно целокупно Кафкино дело, за то морамо захвалити писцу Максу Броду, који не само да је био извршилац пишчеве последње воље већ је чак припремио све, неке крајње фрагментарно сачуване рукописе за издање сабраних Кафкиних дела.

Кафку је у књижевноисторијском смислу суштински немогуће одредити, иако га неки – као Мархолц (Mahrholz), убрајају у експресионисте. Он је у тој мери експресиониста колико је иначе сва уметност експресионистичка – експресивна у том смислу да је *израз* одговор човека, који осећа повезаност (*re-ligia*) између себе и вишег у космосу, одговор човека на наметнуту му заповест од давнина.

Човек и апсолутна празнина која вреба над њим – основни је покретач Кафкиних активности, есхатолошке усмерености и тако су „*res ultimaе*” свет његових самосвојних епова, који га по духовном стремљењу постављају у кружну раван два највећа мислиоца хришћанства – Блеза Паскала и Серена Кјеркегора. Паскал, који се загледа у вребање без простора и ускликне: „Човек је ништа у поређењу с бесконачношћу и све у поређењу с ништавилем, средина између ништавила и свега. Од обе крајности је бесконачно удаљен и његово бивствовање је исто тако далеко од ништавила из ког се изродио, као и од бесконачности која ће га примити у себе” (*Мисли*, IV, 1) – и Кјеркегор са спознањем: „Чим првобитнији је човек, тим дубљи је страх.” Непотпуност самочовечанског се у тој фази духовног доживљавања сусреће с Кафком, који се од њих разликује управо на тој раскрсници. Да се Кафка много кретао у Паскаловом свету сведочи нам и причица коју је записао В. Хас и која је такође карактеристична за Кафкину темељност. Када га је Хас после дугог периода растанка срео и питао шта да чита, Кафка му је одвратио: „Још увек ону исту књигу коју сте ми последњи пут препоручили – Паскалове *Мисли*.” Али последњи пут је било пре седам година. Кафкино невероватно пластично сећање је као знање, израз је његовог етоса, његове религије. Паскал, као

и Кјеркегор и Кафка, јесу једно у основном религиозном мотиву: човек је пред Богом увек крив. Али Кафка се од оба велика мислиоца суштински разликује у томе да не жртвује временскост за бесконачност, да дакле не доживљава оштар дуализам између материје и духа, већ доживљава материју као отеловљени дух и дух као крајње дисоцирану материју. – Кафка стога доживљава и приказује живот као *миџ*.

Миџови су његови велики романи у којима се преплићу, преливају и прожимају реалност и надреалност. Сваки предмет, свака појава, човек и ствар живе чудно видовито у међусобној повезаности (*re-ligial!*), у атмосфери вековног усуда. *Пракривица*, која им онемогућава да живе у статисти равнотеже, даје им динамику, која је уједно садржај тих митских (не само симболичких) повести. А динамика је подвојена у два правца пасивног проживљавања наспрам најтајновитијег средишта: приближаваш се као покајник који прихвата *милосџ*, или као грешник коме следи *казна* и стиже га *џројасџ*, *џоџубљење*. Али то *средџиџте*, то најтајанственије жарште које изазива немир и несигурност, није код Кафке негде изван граница људског као у Фаусту, коме се отима крик:

Drum hab' ich mich der Magie ergeben,
Dass ich erkenne, was die Welt
Inm innerste, zausammenhalt,
Schau' alle Wirkenshaft und Samen...³

Ако се Фауст трза из оклопа оне усредсређености у којој живе милиони и у свом прометејском нагону везује се за магичне силе да би постао бог, тада се у загонетном Кафкином јунаку К. одиграва управо супротно: К. стреми свим својим жељама ка томе да га укључе у колектив, да би од највише власти добио – „легитимацију” с којом би пред људима могао да оправда своје – бивствовање, још више: своје рођење. Тражење те „легитимације” је Кафкин прамотив, који има извор у најдубљем немиру који доживљава посебно човек који се осећа као изопштеник. Несумњиво је на настанак тог мотива првобитно утицало целовито, стално настојање уметничког творца, и тако је Кафкин проблем уједно и проблем песникове личности у односу према друштву. И за осветљавање лавиринта и нерешивих замршености у делању и негацији уметничких генија, тада је за психолошко „проучавање” такве личности Кафкин однос према свету драгоцен материјал.

³ Зато сам се предао магији / да бих спознао шта свет / у својој унутрашњости садржи / погледај све учинке и семена.

Већ је фабула *Замка* (Das Schloss. Roman. K. Wolff Verlag) веома необична, тајанствена прича о неком путнику К., који се зауставља у усамљеном селу, над којим влада могућа власт из оближњег замка. Странац К. би радо отишао до замка да би тамо добио држављанство за живот у селу, пошто је његова жеља да као и други људи живи у границама реда и уређености. Али упркос свим покушајима и упркос истрајном труду да добије ту „легитимацију”, читав труд К. је безуспешан. Године и године пролазе у нестрпљивом очекивању, све су молбе одбијене, К. не успева да реализује ниједан добро осмишљен план – нико га не може и не сме одвести пред највишег чиновника, живот му вене у бесплодном беспосличарењу.

У једном у штампи испуштеном фрагменту (Протокол сеоског секретара Мома) имамо Кафкин оригинални пример К-овог деловања и престанка деловања:

Геометар К. је испрва морао жудети за тим да се устали у селу. То није било лако, јер ником нису биле потребне његове радне способности и нико га није хтео примити осим гостионичара, кога је К. запањено својим изненадним доласком. Такође се нико није побринуо за њега, уколико изузмемо неку чиновничку господу с њиховим шаловитим опаскама. Тако се К. наизглед бесциљно вртео уруг и својим присуством само квариио мир тог тихог краја. У стварности је био веома запослен јер је стално вребао прилику, коју је ускоро и нашао. Фрида, млада шанкерица у господском дворцу му је поверовала и подала му се... Из најпрљавије прорачунатости се К. приближио Фриди, коју не би напустио све дотада док га напаја још искрица наде да му се рачуни слажу. Мислио је, наиме, да је Фрида љубавница господина начелника и њом је хтео да придобије трофеј који би наравно продао по највишој цени...

Роман је остао величанствени одломак. М. Брод приповеда да је Кафка намеравао да закључи К-ово немирно лутање тиме што ће непосредно пред смрт добити дозволу за остатак у селу. То значи да је читав К-ов живот протекао само у борби за стицање те дозволе, која му је баш на крају оправдала његово бивствовање од рођења до смрти. Не можда *сјасење* (Фауст, основа Вагнерових опера), већ само *ојравдање живоиша* – то је једна од основних идеја Кафкине поезије.

Простор у ком се одигравају ти врло чудни догађаји је сасвим сањарски, али опет сањарски у посебном смислу. Под „сањарским” у просеку и као по неком договору увек замишљамо нешто нестварно, нешто нејасно. Предмети, које видимо у сновима, особе

које у том чудном свету срећемо, догађаји које доживљавамо када смо ослобођени контроле оног разума који омогућава меру и ред – све то заживи у крајње личном односу према нама, као да зна за све наше намере и мисли, као да је потпуно поособљење наше душе. Нека суштинска разлика постоји између сањарске атмосфере насупрот дневном законитом, примереном и премереном свету. Ова разлика не постоји можда само у тој антитези, срећемо је и још понегде, сасвим другачије. „Свет по дану” одређен хиљадугодишњим учењем и навиком посматрања се, наиме, одмах претвара у „ноћни, сањарски свет”, чим се десило нешто што је суштински супротно законитости у коју верујемо после хиљадугодишње навике и научног посматрања. Чим напустимо тло које је подлога наше животне оријентације на пет чула, деси се то: чим се из нас удаљи „*principium individuationis*” (Шопенхауер), одмах се потпуно мења уобичајена слика света. Сваки предмет губи своју присност, опасно и непомично гледа у нас својим загонетним ликом скривених деструктивних сила – све је добило страни израз страве и вребања, све је прожето неким злонамерним флуидом тајне уроте против нас. Канцеларија, телефон, писаћа машина, кола, светиљка, степенице – укратко, сваки предмет који нам је служио попут слуге се осамосталио и само чека када ће нас уништити. Овај страх, који је елементарни страх пред хаосом, наравно се само привремено удаљио од цивилизације, која је осветлила уски исечак живота, овај страх непрестано гори испод танког слоја вештачке сигурности и изнова зграби сваког оног ко се дрзне да скине тај „танки слој вештачке сигурности” и погледа у вечно лице света с друге стране. Такав је поглед Достојевског, Кјеркегора и свих оних које страсно пече питање смрти и живота, крилице и кајања, казне и помиловања; такав је и Кафкин поглед.

Такво гледање је наложило Кафки и тако својствен облик изражавања, у ком се сваки предмет приказује у сневаној слици: до крајности реалистичан, толико да започиње да живи свој властити живот. У Кафкиним приповестима не сусрећемо неке измишљене пределе, дантеовске ровове, а такође нас не изненађују окултне приказе какве познајемо у делима Мејринка, Поа, Хофмана, него наш дневни свет у устострученој снази и важности, да нас пред њим обузме страва. Свет прашњавих и мрачних бироа, канцеларија и чекаоница, где владају немилосрдни, загонетно ћутљиви или варљиво причљиви, злобни чиновници свих врста, слепи у служби невидљивог поглавара. Тај невидљиви поглавар, који има потпуну власт над људима, у *Замку* (Schloss) се зове *помиловање*, које бескућник К. узалуд тражи читав свој живот, у другом Кафкином роману *Процес* назива се *закон*. Као и *Замак*,

и *Процес* је величанствен фрагмент, чудна прича о процесу, где не сазнајемо ништа о садржају кривице. Изненада стиже судбина К., непознатог банкарског чиновника, који је дотада мирно живео у датим околностима. К. је оптужен. Мора на суд. Судије су непознате, суд је распарчан по прашњавим поткровљима, у ниским и тамним чекаоницама, по свим деловима загонетног места. К. трчи од канцеларије до канцеларије, процес постаје све сложенији, за К. нема више решења. Невидљива сила га задржава да не побегне. Каткада се чини да би могао само замахнути руком па би распршио ту злокобну маглу пресуде која виси над њим, али баш то да му је рука као у сновима одрвенела, баш то је можда узрок да ће му судити и да ће га стићи судбина. Како је код Кафке реалност ноћу стварнија него дању, тако је и логика доведена до крајње законитости, али ни таква логика не утиче на појмовно-апстрактно, већ жари и реже, да осећаш месо. То је она последња изоштреност мисли која је згуснута на тако дубок степен хладноће пред ничим, да тај мраз делује једнако као усијана врућина страсти. По тој логици невидљивог судије се прогањани К. све више заплиће у концентричне кругове, док га не заустави смрт.

У Кафкиним делима човек је поданик или милости или судије. Изненада га усред мирног живота судбина помакне с површине. Сва његова преиспитивања о узроку су узалудна, пошто су то „*ta eshata*” – последње речи. У вечном поретку је одлучено у ком правцу и колико се високо можеш успињати. Онако како Св. апостол Павле каже (I Коринћанима): „Свако треба да живи како му је подарио Господ, како је кога позвао” и „Различита су дела а исти је Бог, који дела у свима... Све то чини један те исти Дух, који свакоме удељује како хоће.” У страшној зависности живе бића.

С тим у вези морам се дотаћи и слике *жене* како је приказује Кафка. Све те сељанке, девојчуре, слушкиње (*Замак*), чиновнице, жене писара и чувара (*Процес*) су у власти небројених господара. Телесно, оне морају сваки трен бити покорне раскаланим властодршцима и као да саме у себи носе неку закониту послушност, јер се те жене добровољно подају.

За ту чудну појаву Макс Брод тражи разлоге у прамитским и праисторијским слутњама, које су упућивале Кафку на такав однос жене према заповеднику. В. Хас каже:

Кафка је отелотворење и представник свог семитског народа у најтамнијим и заборављеним дубинама... С гвозденим доследношћу се тај телесно-еротски мотив стално враћа у свим Кафкиним књигама, а то је доказ да су се давно заборављени, чак и савременом Јеврејину вероватно неразумљиви узрочни прамитови, изнова

пробудили у овом генију са свом странашћу и окрутношћу. Ко зна откуда, да ли из Вавилона или Асирије, извиру мотиви богу заробљених девојака, мотиви који су нешто најчудније и најтамније у загонетним К. романима.

Између наше Богомиле у Прешерновом *Крштињу*⁴ и Кафкине жене је иста разлика као између европског романтичног света и раног азијског светског схватања. И К. лавиринти подсећају на замршене и компликоване појмовне лавиринте образаца, верских вежби и разјашњења у Талмуду, који је подсвесна основа Кафкиних дела. Као у поменута два главна романа, тако је Кафка сав свој у свом последњем најмањем остварењу, које нам је остало тако недовршено. То је доказ целовитости и уметничке моћи тог својеврсног песника. Одломак „Градње кинеског зида” развија исте мотиве као *Замак*: појединац чезне из своје самоће у свету за укључивањем у рад за читаво човечанство. Рад (изградња кинеског зида) иначе постаје бесциљан, чак безнадежан – у својој непрегледности, вишесмерности и испресецаности, која убија у човеку езотеричне силе, наликује модерној форми дела – ипак, другог излаза данас нема више за човека, јер је тако закључио неки невидљиви вођа. „Далеки цар седи у Пекингу, ништа ближе ни одређеније не знамо о њему, то данас више не можемо знати, али већ *чињеница* да он влада, довољна је да испуњава страхом још тако очајног радника с последњим зраком смисла и надања. Тежак би био живот који је изван савремених правила, да нема упутстава и упозорења која допиру до нас из прадавнине.”

У исти тип спадају и песничко-есејистички састави „Проблем закона”, „Градски грб”, „Мост”, као и обимније „Зидање” које нам због свог аутобиографског карактера осветљава бројне симболе у Кафкиним романима. Такође његова последња претпостављена прича „Истраживања једног пса” открива све његове мотиве: безуспешан напор, сазнање истине о самој себи, жртвовање самога себи је једини исход из бездна блудњи и замена.

Збирке афоризама и крилатица (*О треху, ѿајњи, наги и истинском ѿуѿи*) су сажета жаришта која по својој јеткости и оштрини потцртавају Кафкину неумољиву борбу за вечитом хармонијом, на пример: „Од једне одређене тачке напред престаје сваки повратак. Ту тачку треба достићи.” „Можда је само један смртни грех: нестрпљење.” „Као јесења стаза: таман су је очистили, већ се опет прекрије сувим лишћем.” „Ако би било могуће сазидати вавилон-

⁴ Јарц овде мисли на Богомилу, главну јунакињу Прешерновог романтичког епа *Крштиње на Савици (Krst pri Savici)* из 1836. године. – Прим. прев.

ски стуб, не би се уз њега требало успузати, вероватно би било дозвољено.” „Две могућности: начинити се бесконачно мален, или бити мален. Друга могућност је потпуност, дакле мртвило, прва отпочињање, дакле делање.”

Упркос фрагментарности Кафкине књижевне заоставштине и упркос прераној смрти овог великог ствараоца (коначно је баш смрт већ давно одређен закључак, који припада делу свакога човека), Кафка стоји међу оним ретким песницима који су пронашли нов свет и за своју исповест нови израз. Ново управо у томе да нам је К. обликовао (или бар оставио прве покушаје) хијерархије живота, како га доживљава човек који је достигао раван космичког посматрања. Свака апстракција се прелива у тело, слутња у слику, дах у призор. А кроз све то плови будно васионско знање, као што су осећали још пранароди, на које смо се ми, цивилизовани људи, већ скоро оглушили.⁵

Превела са словеначког
Бојана Ситојановић Панићовић

⁵ Писци као Ф. Верфел, А. Жид, Х. Хесе, Х. Ман, Т. Ман су спознали величину овог космичког самотника у речима: „Све више се открива посебан значај Кафкине личности, било у Немачкој, Енглеској или Француској. Из заоставштине објављени романи су нам у Кафки, коме смо се досада дивили као мајстору избрушене речи и кратке приче, открили романописца кога можемо поредити с највећима, неумољивог мајстора форме и гласника епохе... уједно и строгог и примерног борца у свој дубини његове религиозне свести...”

ЗОРАН ЂЕРИЋ

ПУШКИН И БОГ

Уз преводе религиозних стихова А. С. Пушкина

Александар Сергејевич Пушкин (Москва, 6. јун 1799 – Санкт Петербург, 10. фебруар 1837). Уз овако великог песника могу да стоје и питања, попут оног које су постављали његови савременици, а потом и многи други током XIX и XX века, као и на почетку XXI: Да ли је Пушкин веровао у Бога?

У детињству и у младости Пушкин се осећао као потпуно нерелигиозна особа. Његов отац и мајка имали су велику библиотеку, у којој су доминантно место заузимали представници просветитељства: Волтер (Voltaire) и Дидро (Diderot), али и класицизма – Молијер (Molière, познат, између осталог, по критици лицемерног католичког свештенства). Ова литература, заједно са утицајем његових родитеља (отац, Сергеј Љвович (1767–1848), био је светски досетљивац и песник аматер пореклом од руске породице истакнутог племства која води порекло из 12. века, а његова мајка, Надежда Осиповна Ханибал (1775–1836), Ханибалова унука и преко баке по оцу потомак немачког и скандинавског племства), који су се одликовали тадашњим модерним волтеријанским погледима (Волтеров филозофски став је била борба против религијског фанатизма), нагнала је дечака да размишља о суштини религије. Рано је почео да не верује хришћанским догмама и ритуалима и развио је подругљив став према религији као таквој. Овај процес се наставио у Лицеју (у Царском Селу, поред Санкт Петербурга), који је Пушкин похађао 6 година, од самог отварања, 1811. године. Апогеј Пушкиновог порицања хришћанства достигнут је током његовог јужног изгнанства (у Кишињев и Одесу), када је у Одеси узео лекције из „чистог атеизма” код извесног енглеског филозофа.

Пушкин је много и са задовољством исмевао „свештенике”, посвећујући им оштре епиграме и саркастичне стихове. Хришћански обреди, молитве, смирење – све то млади песник сматра лицемерјем, које прикрива праве и никако узвишене мотиве људског понашања. Пушкин се супротстављао свему, отворено исмејавао све.

Пушкинови односи са представницима црквених власти потпуно су се погоршали. Тада му то уопште није сметало. Уживао је у духу слободе, могућности да ствара, изражава се и страшно протестује против друштва у којем се нашао после Лицеја.

Како су године пролазиле, природна потреба да се протестује против свега постепено је замењена потребом за размишљањем и анализом. Код одраслог Пушкина више нема оних неконтролисаних импулса бескомпромисног порицања. И даље је остао непоправљиви заљубљеник у живот, и даље је волео веселе забаве са пријатељима, „брзо распламсале и исто тако брзо угашене пожаре љубавних веза”, жучне расправе уз чашу шампањца и коцкање, у којем је понекад губио све. Али ово је био другачији Пушкин. У њему се све чешће будила потреба за самоћом, могао је да проведе сате размишљајући о књизи или чланку који га занима. Ако је нешто написао, све више времена је трошио на полирање песничког или прозног дела. Желео је да изрази своје мисли што потпуније, јасније и једноставније.

У Пушкиновој лирици друге половине његовог живота често се налазе песме које се на овај или онај начин дотичу теме вере, смрти и бесмртности. Много је размишљао о смислу људског живота. Вероватно су га питања на која није могао да нађе одговор навела да напише песме „Пустињски оци и непорочне жене”, „Десета заповест” и „Световна моћ”. Њему блиски људи су отишли, смрт је све више корачала поред њега, наговештавајући илузорност и крхкост земаљског постојања и земаљских задовољстава.

Упркос огромном кругу пријатеља и обожавалаца, упркос породици која га је волела, Пушкин је акутно осећао своју усамљеност. Ходао је кроз живот „као затвореник који планира бекство из затвора или као путник који жури да преноћи пред кишу”. Био је заокупљен мислима о крхкости постојања и потреби да се пронађе „врхунац” који су светитељи видели својим унутрашњим погледом.

То не значи да је Пушкин одједном поверовао у Бога. Највероватније је у души остао атеиста, у смислу у ком ми користимо овај концепт, али је постао философ. Он је веома добро познавао Библију, памтио је многе молитве напамет и, према Вјаземском, дивио се њиховој лепоти. Духовна лепота, чистота душе – то га је

сада привукло. Исус разапет на крсту симбол је оскрнављених снова, нада и тежњи. Тако је „одрасли” Пушкин доживљавао хришћанство.

У последњим сатима свог живота, умирући Пушкин је видео свештеника. Био је то отац Петар. Тајна исповести је неприкосновена, па никада нећемо сазнати о чему су говорили прости духовник и „сунце руске поезије”. Али касније је отац Петар рекао Пјотру Вяземском (Пётр Андреевич Вяземский, 1792–1878), Пушкиновом блиском пријатељу, такође песнику, да је Александар Сергејевич у тим тренуцима био испуњен побожношћу. „Сузе су блистале у очима свештеника, који је много тога видео, када се присећао свог разговора са умирућим песником – таквом снагом се узбуђење ове велике душе преносило на оне око њега. Чак и они који су били навикли да причешћују оне који се опраштају од земаљског живота били су шокирани Пушкиновом духовном снагом.”

Можемо ли са сигурношћу рећи да је Пушкин радикално променио своје мишљење о религији у одраслом добу? Наравно, његов однос према хришћанству постао је другачији. Открио је праву лепоту скривену у вери. Сасвим је могуће да је уз њену помоћ успео да реши разна питања која се неминовно постављају пред сваким човеком када достигне духовну зрелост. Није се претворио у безусловно верујућу особу, али је, можда, успео да угледа светлост у својој души и, релативно говорећи, да види управо оно „светло благодати” о коме је сањао Сергије Радоњешки (Сергий Радонежский, 1314–1392), који је био монах и светитељ Руске православне цркве.

Пишући о религиозним идеалима А. С. Пушкина, С. Н. Введенски (Введенский, Сергей Николаевич, 1867–1940) истиче да до краја XIX века питање религиозног елемента у Пушкиновом делу није било предмет посебних истраживања. У обимној литератури о овом песнику (индекс до 1886, који је саставио В. Межов, садржи 4587 бројева; најважнији радови и материјали који су се појавили после овог времена наведени су у Брокхаусовом енциклопедијском речнику, стр. 849–851), само две брошуре су уско везане за ово питање, а то су: В. Николски, *Идеали Пушкина* (Санкт Петербург, 1882. и 1887) и Архиепископ Никанор, *Беседа у недељу блудној сина, ѿг. ѿмен слуге Божијей Александра (ѿесника Пушкина), ѿ-сле ѿдесетѿодушњице његове смртии* (Москва, 1889, 2. издање). Први аутор је, у складу са својим задатком, могао да посвети Пушкиновим религиозним идеалима релативно мали обим свог дела (стр. 47–54), а Високопреосвећени Никанор је почео да пореди

Пушкина и блудног сина, а самим тим и песникови верски ставови на многим местима Беседе добијају не сасвим природно тумачење (С. Н. Введенски, *Православни сабеседник*, 1899).

Почетком века ХХI поново се постављају питања: да ли је Пушкин био религиозна особа? Какав је био његов однос према руском свештенству и православној цркви, као и према хришћанству и вери уопште? Да ли је веровао у бесмртност душе и у Промисао? Проучавање ових питања је оптерећено значајним потешкоћама. Као што је познато, савременици су у Пушкину видели „чистог” песника и, попут Баратинског (Евгений Абрамович Баратынский, 1800–1844), били су изненађени када су у њему нашли не само бриљантног песника већ и дубоког мислиоца. Поред тога, током његовог живота, Пушкинови погледи су се мењали, укључујући и оне на религију. Коначно, у савременим руским условима ова тема добија изузетно осетљив карактер, спречавајући непристрасна, објективна истраживања: као што се то више пута дешавало у прошлости, Пушкин је поново постао предмет идеолошке конфронтације, али ако је раније био виђен као револуционар и атеиста, сада се често претвара у дубоко верујућег православног хришћанина.

Након слома совјетског система у Русији, поново су објављена дела о Пушкину руских религиозних философа и јерараха Православне цркве, појавиле су се десетине књига и чланака, одржане конференције и „читања” чија је сврха била да се докаже да је Пушкин био дубоко религиозан православног песник. На овој позадини издвајају се озбиљна и образложена дела Б. Васиљева, Г. Лескиса, И. Сурата и пре свега бројне књиге и чланци В. Непомњашчег. Чудно је да у совјетско време нема озбиљних студија на тему „Пушкин и религија”.

В. Непомњашчиј (Валентин Семёнович Непомнящий, 1934–2020) признаје да се у проучавању Пушкиновог дела, не може „једно прећутати, друго ретуширати, треће изгурати свом снагом”, што се, нажалост, често среће у делима савремених „православних” пушкиниста. Он такође признаје да „Пушкин има мало декларација прикладних за ’православно новинарство’, а оне које постоје се често могу тумачити, пре, у смислу философске рефлексације или културне позиције него личне исповести. Штавише, Пушкинови ’свакодневни’ и ’теоријски’ судови о хришћанским темама, његовим стваралачким поступцима могу бити, са православне црквене тачке гледишта, чудни, не баш писмени, понекад за осуду”. Ипак, В. Непомњашчиј тврди да се Пушкинов поглед на свет не изражава у овим „пресудама” и „креативним поступцима”, већ у општем „духу” његовог дела...

Несумњиво је, како истиче Феликс Раскољников (Раскољников), да се Пушкинов однос према руском свештенству и цркви, према хришћанству и религији уопште заиста променио последњих година његовог живота, али је Пушкин задржао и елементе античког и романтичног поглед на свет, и није се у потпуности опростио од наслеђа просветитељства. По његовом мишљењу, иако је Пушкин постао руски национални песник, он није одбацио европску културну баштину и постао православни хришћанин.

Црква је коначно прихватила Пушкина као хришћанског песника 1899. године, када је, током прославе стогодишњице његовог рођења, Пушкин званично проглашен за највећег националног песника. То не значи да је концепт Пушкина као „разметног сина“ Цркве заборављен; напротив, усвојили су га и развили и црквени поглавари и руски религиозни филозофи прве половине XX века, али је акценат преуређен и извршене су значајне промене. Нови приступ Цркве у процени личности и дела Пушкина први је формулисао митрополит Антоније (Храповицки) у својој „Беседи пред парастос о Пушкину“, а касније је постао традиционалан. Ако су раније Пушкинови „греси“ истицани, сада су они с правом препознати као не тако озбиљни, поготово што их је касније искупио, а његова младалачка бласфемија и волтеризам почели су да се посматрају као последице штетног утицаја секуларизованог друштва којем је песник припадао.

Напомене уз преведене њесме:

Од 11 песама, колико их је, према сајту *РусСтих* Пушкин посветио религији и Богу, превео сам пет. Прва од њих, „Десета заповест“, настала је 1821, исте године када је написао сатиричну поему *Гаврилијада*, крајње ироничну према религији и Богу. Пушкин се тада налази у прогонству на југу (Кишињев и Одеса). Ту је постао и члан масонске ложе Овидиј. Отуда је ова песма не само неочекивана и неубичајена у његовом тадашњем опусу већ индикативна за његову духовност, потребу за благословом, јер је „у тајности страдао“. С временом је, како то запажају пушкинисти, код њега сазрело уверење (на почетку безнадно трагично) да у свету делују објективни закони које човек није у стању да поколеба, без обзира на то колико су одважне и прекрасне његове намере. С таквим је гледиштем, у истом том прогонству, у Кишињеву, био започет, у мају 1823, роман у стиховима *Јевђениј Оњџин*.

Велики руски песник имао је снажну страст према многим женама. Једно од првих места с правом заузима Е. К. Воронцова

(Јекатарина/Екатарина, 1792–1880), дворска дама, коју је песник упознао током јужног изгнанства. Љубавници су били приморани да сакрију чак и своју преписку. Пушкин је био изузетно носталгичан за женом коју је волео, цртао је њене портрете у албуму и посветио јој песме. Једна од њих је песма „Анђео” (1827).

На први поглед, песма је далеко од љубавне лирике и посвећена је вечној конфронтацији добра и зла. Ова конфронтација поприма за аутора особен карактер. Насупрот устаљеним религиозним идејама, песник допушта извесну снисходљивост према „мрачном демону”. При погледу на „нежног анђела”, чак и паклени гласник доживљава „нежност”. Демон је толико задивљен лепотом и чистотом анђела да се нехотице обраћа њему тражећи опроштај. У насилном изливу покајања, он признаје: „Нисам... све мрзео, нисам... све презирао”. Дакле, код Пушкина добро побеђује зло не као резултат жестоке борбе, већ кроз кротост и смирење, што, у принципу, не противречи хришћанским канонима. „Анђео” је одличан пример дела у коме је љубавна лирика вешто преплетена са религиозним заплетом.

Песму „Пустињски оци и непорочне жене” Пушкин је написао 22. јула 1836. године. Лирско расположење у делима последњих година његовог живота подстиче интересовање читаоца да разуме читав животни и стваралачки пут песника. У песмама овог времена могу се пратити мотиви смрти, што наговештава предсећање трагедије. Главна тема песме „Пустињски оци и непорочне жене...” је важност искрене молитве покајања. Главна идеја коју је Александар Сергејевич желео да пренесе јесте да човек, прошавши патњу и покајање за своје грехе, задобије благодат и да му постану јасне разлике између добра и зла, које су раније биле невидљиве.

Песма „Световна моћ” део је циклуса који је настао на основу утисака жалосних дана Великог поста, који су се за Пушкина поклопили са даном смрти његове мајке. Песма је настала у лето 1836. године. Остало је само неколико месеци до ауторове смрти. Током овог периода песник је живео у дачи у близини Санкт Петербурга. А у пролеће, за време Страсне недеље, умирала му је мајка, умирала је на сам дан Васкрса. Очигледно је тада, на Велики петак 1836. године, песник дошао на богослужење у Казањску катедралу. Тамо је видео два војника, стражара, чији је задатак био да одржавају ред у храму код Покрова (слика Христа на платну). Жанр је религиозна лирика, метар је јампски хексаметар са суседном, парном римом. Нема поделе на строфе, риме су отворене и затворене. Лирски јунак је сам аутор. Композиција је једноделна. Сам наслов песме захтева неко објашњење. Песник почиње препри-

чавањем јеванђељских догађаја: помиње крст („Животворно дрво”), распеће, Марију грешницу (што значи Марију Магдалену), Пресвету Дјеву (Богородицу). Затим се враћа на стварност свог времена: „али у подножју Часног крста сада видимо два стражара”. Песник је огорчен и љутито иронизира: бојите ли се лопова или мишева? Или се можда „плашите да ће вас руља увредити?” Или „зар обичним људима није наређено да буду овде?”

Прво што вам пада у очи је несумњива вера А. С. Пушкина. Без сенке слободоумља, философирања, измишљања амандмана и резерви. Верује једноставно, као и сваки православац. Овај пример религиозне лирике води читаоца у дане Страсне недеље 1836. године.

Песма „Световна моћ” дуго је остала необјављена.

Спорови око Пушкиновог ауторства песме „Оче наш” трају до данас. Песма је први пут објављена у књизи *Нове њесме Пушкина и Шевченка*, коју је објавио И. Г. Головин 1859. године у Лајпцигу. Рукопис ове песме Александра Сергејевича Пушкина није пронађен. Песму, а потом и књигу под истим називом (у којој су објављене „Белкинове и друге приповетке”), на српски су превели Ранко Гојковић и Божидар Ковачевић. Издавач је „Бернар”, Стари Бановци, 2019. Превод који сам сачинио разликује се од претходног, јер је настојао да испоштује риме, а самим тим и ритам ове песме. Оченаш (стгр. Πάτερ ἡμῶν, лат. *Pater noster*, стсл. ⱮⱱⱿ Ɱⱻ Ɱⱷ Ɱⱻ Ɱⱷ Ɱⱻ, О́тъче нашъ, црсл. О́че на́шь), познат и као Молитва Господња, хришћанска је молитва и по Новом завету приповедана је од самог Исуса Христа. Пушкин је незнатно парафразирао, а потом и римовао познати текст молитве.

Ови преводи посвећени су мојој драгој, прерано преминулој пријатељици Тањи Поповић (1963–2020), ауторки изузетне књиге о Пушкину (Таня Попович, *А. С. Пушкин в диалоге с груџим*, Большое Болдино, Издательство Нижегородского госуниверситета, Нижний Новгород 2018) и Радојки Тмушић, мојој професорки руског језика, која ме је заинтересовала за великог руског песника још у средњој школи.

СТОЈАН ВУЈИЧИЋ

ДИГРЕСИЈА ЈЕДНЕ КАРИЈЕРЕ: ЈОВАН ДУЧИЋ У БУДИМПЕШТИ

Из заоставштине Стојана Вујичића (1933–2002)¹

Именовање Јована Дучића за амбасадора у Будимпешти у југословенским дипломатским круговима је изазвало скепсу, и на нивоу уобичајених дипломатских трачева. Његов претходник, амбасадор Радомир Луковић, који је од 1927. службовао у Будимпешти, услед тадашњег стања међудржавних односа две суседне земље није могао да успостави приснију везу између влада двеју земаља. Сам је затражио да се опозове и пензионише, позивајући се и на своје здравствено стање. Министар иностраних послова Војислав Маринковић је почетком 1930. године коначно удовољио његовој молби и вратио га у земљу – заобилазећи чак и привид да је узрок овог потеза, макар и посредно, била уздржана политика мађарске владе према Југославији. Међутим, за замену амбасадора Краљевине Југославије у Будимпешти није постојала одговарајућа особа у Београду, те је дипломатско представљање са југословенске стране на дуже време остало на нивоу привременог отправника послова. И када је коначно – захваљујући и наклоности краља Александра Карађорђевића – избор пао на славног песника Јована Дучића, који је већ више од две деценије био ангажован у југословенској дипломатији, министар иностраних послова је, наводно, у поверењу, на сумњичаво питање једног свог сарадника одговорио: „Господа из Будимпеште нису хтела да воде озбиљне преговоре

¹ Овај текст Стојана Вујичића настао је на мађарском језику 1982. или 1983. године, машинописом. Није био објављен. Српске варијанте нема. Превод је сачињен за ову прилику, за *Лейопис*. О рукописима који се чувају у његовој заоставштини брине и публикује их Маријета Вујичић.

са Луковићем. Сада ће Дука (Јован Дучић) бити тамо. Са њим, чак и кад би то хтели, за то неће имати начина.”

Краљ Александар Карађорђевић је својим декретом од 3. јануара 1932. именовао Јована Дучића за ванредног амбасадора Југославије у Мађарској, и опуномоћеног министра, и Дучић је тиме у дипломатској хијерархији досегао свој циљ: постао је амбасадор. У Будимпешту је стигао 15. фебруара 1932. године, где је у упражњеној амбасади преузео дужности од привременог отправника послова.

Примио га је 25. фебруара регент Миклош Хорти, коме је он, у присуству свих запослених службеника југословенске краљевске амбасаде, предао акредитив. Од стране мађарске владе били су присутни министар спољних послова Лајош Валко и државни секретар Иштван Ураи.

Као да и вести будимпештанске штампе потврђују како је мађарска влада, која је са његовим претходником, пензионисаним амбасадором Радомиром Луковићем, једва хтела да преговара, Дучића дочекала на сасвим другачији начин. Пријем српског песника-амбасадора Дучића у светлу штампе чинио се скоро репрезентативним, и листови су без изузетка пренели саопштење о предаји акредитива, као и његово представљање код регента. Након уобичајених протоколарних говора Дучић је дао изјаву представницима штампе, који су у својим листовима пренели његове речи и своје импресије о новом југословенском амбасадору у Мађарској. Новог југословенског амбасадора у Мађарској штампа је углавном приказала као особу која пре свега жели привредно и културно зближавање две земље. Писали су о њему као о највећем и најталентованијем југословенском песнику, који је већ четврт века у дипломатији, те му је име познато и изван његове домовине, који је својим делом постао највећи српски песник, најмодернији и најистанчанији стваралац српске поезије, а који је у историју књижевности ушао овенчан лоровим венцем, и у коме је присутна целокупна европска култура. Као потврду тога, известили су и о томе, да га је Међународни ПЕН клуб са седиштем у Лондону уврстио међу својих петнаест почасних чланова, непосредно после Рабиндраната Тагореа.

Наведено је да је он члан Српске краљевске академије, те да је његов песнички опус већ био тема једне стране докторске дисертације. Било је речи и о његовом најновијем делу: књизи есејистичке прозе под насловом *Благо цара Радована*, о чему је писано као једном о најмаркантнијих дела југословенске, и уопште модерне књижевности. Новински извештаји обухватили су и набрајање места његове дотадашње дипломатске активности: Софију, Рим,

Атину, Мадрид, Женеу и Каиро, у којима је успешно радио као дипломата.

У својим одговорима Дучић је констатовао да је по први пут у Мађарској, али да добро познаје њену историју па и књижевност, почев од Јаноша Арања и Шандора Петефија – до Ендреа Адија. То су редакције коментарисале на следећи начин: „Узбудљива је и охрабрујућа околност да Југославију у Мађарској представља један такав државник, који познаје и дела мађарског интелекта.”

У изјавама мађарској јавности Дучић је потврдио да је његово настојање на привредном и културном зближавању уједно и политика владе и државе коју представља. У једној својој изјави рекао је и следеће: „Сматрам својом узвишеном обавезом да упознам нама тако близак дух мађарске нације – будући да су нам заједничка поља, реке, и греје нас исто сунце – а облаци који пролазе доносе благослов и оплођавају час мађарску час српску равницу... Свестан сам многобројних културних веза између наших народа. Читаве генерације српских интелектуалаца су ту похађале школе и културно се уздизале у Мађарској – међу њима има и великих имена...” „Видим два правца ка узајамном зближавању наших народа” – рекао је Дучић – „а то су култура и привреда. Ово потоње диктира заједничка беда, која захтева нашу привредну сарадњу, док оно прво не може ничим да се спречи.”

У својој изјави Дучић се осврнуо и на програм успостављања културних веза две земље, нарочито на књижевном плану. О настојању и жељама југословенске владе сведочи и околност да је на Београдском универзитету отворена Катедра за мађарски језик, у духу намере да се и на том пољу унапређују везе са северним суседима те да се оне нормализују. (Додуше, о постојању ове катедре у Београду заиста мало знамо!)

Дучићеве изјаве су изузетно повољно коментарисане, те су и њега самог китили епитетима да је „амбасадор југословенске књижевности у Европи”, да је „писац-дипломата високе културе” и да је „члан књижевне аристократије.”

Углед који је уживао, као и његови задивљујуће леви гестови и наступи у Будимпешти, изазивали су велику пажњу. То потврђују и чланци у тадашњој штампи: „Иако смо енергично против владине политике коју југословенски амбасадор ту заступа” – пише један од листова – „морамо обратити изузетну пажњу на оне његове изјаве које се својом природном непосредношћу немерљиво разликују од уобичајених дипломатских фраза.” Такође су били мишљења да завређује изузетну пажњу то што Југославију на овако важној спољнополитичкој функцији представља један од чланова књижевне елите. Један дописник је и непосредно упитао: „Да ли

је уопште могуће једну земљу на поштенији начин представљати него што то може један његов међународно признати писац?" Други новинар, на кога је сусрет и разговор са писцем дипломатом очигледно оставио дубок утисак, свој интервју са Дучићем завршио је мишљењем: „Зар не би могли песници и писци да доведу у ред оно што су политичари покварили?"

Именовану Јована Дучића за амбасадора у Будимпешти тежину је дала и београдска штампа. Београдска *Политика* је већ 5. јануара 1932. известила о томе, заједно са његовом детаљном биографијом и фотографијом, под насловом „Нови посланици у Будимпешти и Тирани". И *Политика* и *Време* су 4. фебруара писали о опроштајној вечери коју су Дучићеви пријатељи организовали поводом његовог одласка у Будимпешту, у ресторану „Код српског краља", на којој је узело учешћа више академика, научника, професора, уметника, публициста, културних и јавних радника, заједно са председником Српске краљевске академије наука, председником Југословенског парламента, ректором Универзитета, председником Српског ПЕН клуба, директором Народног позоришта, нашим најзначајнијим ликовним уметницима, Томом Росандићем, Јованом Бијелићем, Петром Палавичинијем, а од писаца Драгишом Васићем, Ником Бартуловићем, Миланом Кашанином, Милошом Ђурићем, Густавом Крклецом, Миланом Богдановићем и другима. На опроштајном банкету са око стотину званица изречено је много лепих жеља и здравица. Београд је очигледно указао почаст Јовану Дучићу, који је унапређен за амбасадора, али је имао и очекивања у погледу успешног рада новог југословенског амбасадора.

Након што је заузео своје службено место, у извештавању за будимпештанском није заостајала ни бечка штампа. Непосредно након предаје акредитива, будимпештански дописник журнала *Нојес Винер* објавио је подужи текст под насловом „Амбасадор и песник", у којем је констатовао да се из именовања Дучића, као изузетног песника, може закључити да га је југословенска влада именovala за Будимпешту, као најекспониранije место, будући да је био и врсни дипломата. То поткрепљује и тиме да Дучић веома учтиво избегава свако питање које је – политичког карактера. У извештавању се истиче да се регент након предаје акредитива задржао у дужем разговору са југословенским амбасадором. Последња реченица новинског текста гласи: „Мађарски књижевни кругови имају велика очекивања од активности новог југословенског амбасадора."

Дучићеве симпатије према Мађарима, као и мађарској култури и књижевности, постојале су одраније, и у томе је важну улогу

имала и веза која се, почев од 1927, успоставила између њега и Корнела Сентелекија. Из његове преписке са Младеном Лесковцем са знајемо да се Сентелеки почетком 1927. у Каиру упознао са Дучићем, који је од марта 1926. до лета 1927. тамо био генерални конзул, а потом отправник послова амбасаде, представљајући Краљевину Југославију у Египту. У свом писму из Каира од 9. фебруара 1927. Сентелеки је Лесковца известио: „...данас сам био код Дучића, сутра ћу такође бити код њега на ручку, те ћу тако свакога дана моћи да ћаскам о књижевности; након дугог поста сада следе обилни, јешни дани”. Сентелеки је тада са Јожефом Дебреценијем већ спремао мађарску антологију српских песника *Bazsalikom* (*Босуљак*), у којој је са својих десет песама Јован Дучић добио наглашено, истакнуто место. Младен Лековац се тада бавио превођењем Адијевих песама на српски и бринуо о њиховом издавању, док се Сентелеки залагао за издавање једне књиге о Адију на српском језику. О свему томе су, очигледно, разговарали и са Дучићем. „Дучић ме је примио са толико срдачности” – пише Сентелеки – „коју, мада сам о њему имао најпозитивније мишљење, ипак нисам очекивао. Споменуо сам му и тему антологије, коју је такорећи са одушевљењем подржао, те ће за сутра сам саставити не само своје песме већ и песме осталих које сматра репрезентативним вредностима.” Епизода из Каира, везана за настанак антологије *Bazsalikom* и Дучићево ангажовање у њеном састављању, јединствен је детаљ. „Дучић Адија зна из ваших превода” – наставља своје писмо Сентелеки – „и веома би волео да чита још више превода. Рекао сам да не сматрам немогућим објављивање једне књиге о Адију на српском језику. У више наврата ме је молио, уколико би се та књига заиста издала, да га не заборавим, будући да се већ дуже време озбиљно, искрено и са великом интересовањем односи према Адију, а до сада га је знао само на основу немачких превода.”

Сентелеки, који је увек био спреман за акцију, у свом писму информише и о томе да „о мојим посетама Дучићу и о вођеним дубокоумним, разноврсним и садржајним разговорима, желео бих да известим у једном подужем новинском чланку”. Тај извештај је у форми интервјуа заиста сачињен и објављен у листу *Bácsmegeyi Napló*. У свом писму од 12. марта 1927. послатом из Старог Сивца молио је Лесковца да га преведе на српски јер би желео да га пошаље Дучићу. „Немојте се љутити, драги господине, што толико користим вашу доброту и симпатије, али не могу наћи погодног преводиоца – за Дучића. Не тражим ортодоксију, верност и тачност, већ само течан превод који се лепо одвија, и у којем српски Готје може наћи радост и лепоту” – писао

му је. Интервју Корнела Сентелекија са Дучићем, начињен у Каиру, београдска *Политика* објавила је у броју од 31. августа 1927, уз изненађујућу вест да су будимпештански листови објавили како је мађарска влада дала свој пристанак (*ајреман*, прим. М. В.) за Дучићево именовање за амбасадора у Будимпешти, те да том пригодом објављују разговор са њим из Каира, који је публикован у листу *Бачмеђеи наило*. Интервју је, под насловом „Мађари о Јовану Дучићу” и поднасловом „Посета Јовану Дучићу, највећем српском песнику”, објављен у водећем београдском листу. Као разлози за публиковање овог чланка намећу се две могућности. Једна је да је југословенско министарство иностраних послова већ одраније планирало Дучићево ангажовање у Будимпешти, па је та вест процурила и доспела до штампе, а друга да је мађарски интервју сам Дучић проследио београдској *Политици*, не би ли покренуо и погурао свој случај, будући да је 1927. због једне увреде у министарству спољних послова кажњен, те је две године био на бројном стању, а то се догодило управо 30. августа 1927 – дан пре објављивања београдског чланка! Будући да једно Сентелекијево писмо потврђује да је Младен Лесковац превео интервју и послао га Дучићу, велика је вероватноћа да га је управо Дучић проследио редакцији *Политике*, која га је радо објавила.

Будимпешта је у мају 1932. била место једног значајног међународног књижевног догађаја, недуго пошто је Јован Дучић као амбасадор преузео своје дужности. Заслуга за то што је Међународни ПЕН клуб свој X конгрес одржао управо овде свакако припада Дежеу Костолањију, тадашњем председнику Мађарског ПЕН клуба. Иако је мађарска књижевна јавност, након Костолањијеве оставке на место председника, непосредно пре отварања конгреса била у стању потиснутог врења, те је конгрес протицао у усиљеном, компромисном миру, скупу је присуствовало више великана савремене светске књижевности – међу њима и Јован Дучић, који је и иначе био на функцији у Будимпешти. С обзиром на значај ове међународне манифестације, и часопис *Нугат (Zajag)* је нешто раније прославио двадесетпетогодишњицу свог оснивања, те је своје четвртвековно постојање могао да прослави пред светском писцима. *Нугат* је свој двоброј у мају 1932, за време трајања конгреса, посветио јубилеју, и дајући предност светској књижевности, његови уредници, Жигмонд Мориц и Михаљ Бабиц, већи део броја препустили су страним писцима, који су својим текстовима поздравили тај јубилеј. У свом празничном обраћању Бабиц је, између осталог, написао: „*Нугат* је мађарски часопис и продукује мађарску књижевност. Своје цветове није увозио из иностранства, па је и током двадесет пет година објавио релативно мало превода, а и

то више зарад мађарских остварења него због стране лепоте... И сада нам писци Европе, радници и апостоли ове братске културе, чине част тиме што се прикључују нашој прослави и славе заједно са нама. Насупрот нашим обичајима, доносимо преводе, те од цветова убраних из удаљених предела заједничке баште свијамо цветни венац. Данашњи, свечани број *Nyugat*-а је документ братског заједништва европске књижевности, као и чињенице да то јединство и књижевност наше мале нације прима у свој братски загрљај.”

За јубиларни двоброј Јован Дучић је препоручио своју песму „Ноћ”, која је објављена са посветом „за празник *Nyugat* -а”, као и песме „Сахрана” и „Рефрен”, са посветом „за јубилеј *Nyugat*-а”, објављене у наредном броју. Испод песме „Ноћ” стоји факсимил Дучићевог потписа ћирилицом, назначена је и 1932. година, а часопис је објавио и његову фотографију.

На крају јубиларног броја, вероватно из Бабичевог пера, читамо белешку „Гости *Nyugat*-а”: „Централни део овог јубиларног броја *Nyugat*-а чине текстови наших гостију из иностранства. Поносни смо на оне угледне представнике европског духа који саосећају са нама и учествују у прослави 25-годишњице нашег часописа. Писце великих и малих народа осећамо као браћу која су поред нас.” Била је ту је и следећа примедба: „песма Југословена Јована Дучића је превод Б. М. са француског.” Очигледно су сва три превода Дучићевих песама његово дело. Историја објављивања ових песама у *Nyugat*-у је позната.

Поводом *Nyugat*-овог јубилеја, који се поклопио са Светским конгресом ПЕН клуба, Михаљ Бабич, као један од уредника, и Деже Костолањи, као председник мађарског ПЕН клуба, у заједничком писму упућеном Дучићу затражили су од њега, као и од других великана светске књижевности, фотографију и нов текст за јубиларни двоброј. Дучић је одговорио на молбу Костолањија, који је још 1914. у књизи *Модерни њесници (Modern költők)* објавио његову песму „Женски портрет” („Női portré”), те је *Nyugat*-у препоручио објављивање превода те три песме преведене са француског. Писмо је сачувано у Бабичевој заоставштини, и у преводу на српски гласи:

Будимњештиа, 29. IV. 932

Драћи Госњодине!

Часиј ми је штио вам у њрилоју моју њослаји ѡри своје њесме ѡреведене на француски, у форми слободної сѣиха. Били сѣ ѡлико љубазни, да сѣ ѡд мене заѣражили за објављивање у јубиларном броју ващѣј уљедной часојиса.

*Захваљујући се на вашој љубазној њажњи, којом сїе ми ѡ-
нудили ѡсїољубивостї Nyugat-a, молим Вас да ѡсїодину Бабичу
їренесетїе израз мої ѡсїїїовања, а Ви, драїи Госїодине, їримїїе
моје изузетїно уважавање.*

Ј. Дучић

На Конгресу ПЕН-а у Будимпешти учешће је узело више српских, хрватских и словеначких писаца. Дучића је окруживало посебно поштовање, те је он био замољен да у часопису *Nyugat* репрезентује југословенску књижевност, али је имао и истакнуто место међу страним гостима. Драгу, а можда и једину визуелну успомену овог светског скупа писаца у Будимпешти представља фотографија која је објављена у илустрованом прилогу листа *Пестїи хирлаї* (*Pesti Hirlap*) 19. маја 1932, а настала је на банкету приређеном од престонице Будимпеште у мермерном холу Хотела „Гелерт” („Gellért”). За главним столом седе Антал Радо, Јован Дучић, супруга грофа Иштвана Бетлена, Џон Голсворди, први председник ПЕН клуба, Ференц Рипка, Ђула Пекар, госпођа Голсворти, Жил Ромен, Геза Војновић, Бенжамин Кремије, уредник листа *Нувел реви франсез* (*La Nouvelle Revue Française*) и председник ПЕН клуба, односно Деже Костолањи, Ференц Херцег, Емил Нађ и Шандор Блаха.²

У листу *Pester Lloyd* (*Пестїер Лојд*) је 4. јуна 1932, поводом Међународног ПЕН конгреса, Карољ Шебешћен објавио дужи чланак о Јовану Дучићу и Светиславу Стефановићу, истичући да је ПЕН конгрес за мађарске писце имао изузетно велику корист, будући да су били у могућности да се и лично упознају са угледним писцима из иностранства, међу њима и са југословенским песником Јованом Дучићем, амбасадором Краљевине Југославије у Будимпешти, и др Светиславом Стефановићем, председником Српског ПЕН клуба. (Тај чланак је у броју од 1. августа објавио и београдски *Срїски књижевни їласник*.)

Будимпештанско именовање Јована Дучића – чак и ако није могло да промени тадашње односе две земље, које су карактерисале тензије изазване неповерењем и сумњама – ипак је погодовало поправљању макар културних, а нарочито књижевних веза. Та околност нарочито је погодовала мађарској књижевности у Југославији, чије су представници очигледно искористили ову повољност. Тако је могла да се оствари једна суботичка иницијатива, издавање едиције „Југословенске мађарске библиотеке” („Jugo-

² Ова фотографија се налази уз рукопис, заједно са још две фотографије настале у Дучићевом будимпештанском периоду, у згради амбасаде.

szláviai Magyar Könyvtár”), коју је покренуо и уређивао Денеш Штрелицки. Иако је афирмисала и принцип узајамности, те је наглашавала издавање радова врснијих југословенских књижевника и научника, ипак је првенствено имала намеру да објављује знатнији део духовног стваралаштва југословенских Мађара, како је уредник Денеш Штрелицки у свом предговору, писаном у Суботици у децембру 1932, то и предочио.

Након више од пола века, тај предговор је и данас сабласно поучан:

„Из дана у дан јача уверење да ће се привредни темељи Европе уздрмати, а њена хиљадугодишња култура срушити у прашину, уколико њене народе не обједини искрен мир, хармоничан заједнички рад” – писао је. „Пропаст је неизбежна, ако народи који се органски, међусобно допуњују, не буду радили једни другима у корист већ, подстицани расном и националном љубомором, буду радили једни против других. Данас из непријатеља потиснутог у амбис, или оног који се гуши, избијају смртоносни зраци уништења, који се рефлектују на непријатеља и смртно га рањавају. То је фатална трагедија, када привредни живот државâ и њихово привредно благостање законито зависе једни од других.

На свету не може бити спокоја, просперитетног живота, задовољства, духовног напретка и материјалног благостања уколико се свугде, на хоризонту, жеравицом исцртавају слике бунила.

Као да су превише јаке оне снаге које политика мора савладати како би могла да изнивелише дубоке супротности, те да би, свеобухватним покретима, могла да створи предуслове хармоничне сарадње свих народа” – пише уредник.

„Интерес опстанка Европе је да се у рад, који настоји да прокрчи пут уједињењу и уједначавању свих народа, укључе и чистији ресурси људске делатности. У прве редове треба да се пробију економски грађевински радови, научни напори истраживача, настојања књижевности и уметности да бресе и чисте човека, како би се, на неко време, од политике преузело управљање и успоставило помирљиво заједништво душâ...

Циљ едиције ’Југословенске мађарске библиотеке’ је: поштедно прихватање обавеза у овом поштовања вредном, детаљном раду...

Од узајамног упознавања очекујемо узајамно разумевање, од узајамног разумевања помирење и искрено стапање душâ.

Уколико је међузависност народа Европе неминовна, уверен сам да је за народе Средње Европе фатална.”

Чињеница је да се приликом покретања едиције „Југословенске мађарске библиотеке” рачунало на повољну околност да је Јован

Дучић постао амбасадор у Будимпешти – али је утицало и то што је Дучић, очигледно искрено и са литерарним разумевањем и саосећањем, подржао ту иницијативу. Уредник библиотеке је тако, на крају предговора, с правом могао констатовати:

„Када би публикавањем наших духовних вредности ’Југословенска мађарска библиотека’ макар и мало допринела изградњи свести о међузависности, већ тада би постигла свој циљ. Држим да је од великог значаја да је први том наше библиотеке дело великог југословенског песника и врсног дипломате Јована Дучића, садашњег амбасадора Југославије у Будимпешти. У Дучићу се срећно спојени политичар и песник. То што је политичар уз нас, служи сигурном путу помирења. Песниково срце, које нам је наклоњено, залог је људских осећања која су изнад свега, као и залог сједињења душа.”

Први том „Југословенске мађарске библиотеке” био је књига есеја Јована Дучића *Град снова (Almok városa)*, која је била одабир из његовог тада објављеног дела *Градови и химере*, заправо писма из Париза, Рима, Авиле, са Крфа и из Швајцарске.

Есејистичке путописе уводи леп есеј преводиоца Жежефа Дебреценија Брунера, у којем он даје оцену Дучићеве књижевне величине и његове неспорне западне културе, истичући и његов значај и непристрасност у југословенској и српској књижевности.

Нарочито је потребно истаћи увод који је као „Предговор аутора” објављен испред текстова, а који је Дучић написао новембра 1932, специјално за мађарско издање своје књиге. Тај кратак текст, осим што поздравља покретање „Југословенске мађарске библиотеке”, са пажње вредном информисаношћу сажима и мађарско-српске књижевне и историјске везе. Интересанто је подсетити се на овај заборављени, на српском никада публиковани текст:

„Срдачно поздрављам покренуту ’Југословенску мађарску библиотеку’, те искреним срцем желим овом допадљивом подухвату заслужени велики успех. Сваки циљ који служи идеји зближавања народа сматрам племенитим и вредним подршке. Посвећене вође таквих акција зближавања су, наравно, писци и песници, чији су задаци у садашње време подоста нагомилани, будући да се по свету посвуда оре гласни повици мржње и пристрасности.

’Југословенска мађарска библиотека’ поново оживљава старе добре традиције, и подсећа на срећна времена духовног пријатељства и размене духовних вредности. Пре педесет година југословенска читалачка публика је у преводу Јована Јовановића Змаја уживала у радовима Петефија, Арања и Верешмартија. У мом детињству су још многа Локаијевих дела била популарно штиво југословенске читалачке публике. И сâм сам много и често посезао за

ремек-делима Јокаија, Миксата и великог Мадача. Мађари нам, преводима репрезентативних дела југословенске књижевности, сада само узвраћају стари, леви гест уважавања.

Мађарска и југословенска нација су у многим важним духовним аспектима сличне. Ми, Југословени, дали смо Мађарима Петефија, док ми Мађарима можемо бити захвални за Сибињанин Јанка, кога је и српска Муза опевала, као историјског јунака. Историјско пријатељство Срба и Мађара потекло је из тла светих успомена, основ тога био је рад заједничких хероја и духовних дивова. Хероји и песници су браћа, најплеменитији изданци човечанства, семена из којих цвета све што је лепо и велико.”

Мада није извесно да ће се у заоставштини Јожефа Дебреценија или евентуално Денеша Штрелицког пронаћи оригиналан српски текст овог Дучићевог кратког есеја – то откриће би, свакако, представљало важан допринос животном делу и раду Јована Дучића.

Дучићев увод има и један додатак: писмо преводиоцу, које је Јожеф Дебрецени припојио тексту и публиковао у књизи *Град снова*:

„Дозволите ми да изразим своју искрену захвалност Јожефу Дебреценију за изванредан превод мога рада. Посао на превођењу је можда и због тога био толико успешан јер је пред очима преводиоца лебдела већ поменута лепа идеја, она која је и већа и лепша од мог рада.”

Сентелеки је из Старог Сивца 4. марта 1932. свом пријатељу Ференцу Кендеу написао: „Још не знам када ћу за Пешту, највероватније тада када Дучић буде приредио свој први велики пријем, на који ће бити позвани мађарски писци. Информисаћу те о његовим плановима везаним за културно зближавање, будући да ће, приликом његовог реализовања, можда затребати и ваша изванредна помоћ.”

Од тих планова, као и од договора са Дучићем, није било ништа. Сентелеки, који је иначе хтео и да се лечи у Будимпешти, није добио одсуство, нити дозволу да напусти Југославију – узалудна су биле Дучићеве писмене препоруке, као и његова амбасадорска интервенција. Када је Сентелеки коначно, у мају 1933, стигао у Будим, у Санаторијум „Мартонхеђ” (Mártonhegy), 4. јула 1933. га је посетио Дучић. „Данас у подне је код мене био Дучић са Дебреценијем. Брбљао је скоро два сата” – писао је кратко о томе Золтану Чуки. Дучић се тада већ спремао да напусти Будимпешту. До тада је већ било уздрмано Сентелекијево поверење у Дучића, а нарочито поражавајуће било је његово мишљење не само о оригиналу *Града снова* већ и о Дебреценијевом прилично немарном, слабом и површном преводу. Он се у Дучића разочарао и људски.

То његово уверење је у једном свом писму потврдио и Младен Лесковац. Није желео да пише о Дучићевој књизи, па је наложио Тибору Цакоу да 1933. то уради за фебруарски број часописа *Каланђа* (*Kalangua*), како би избегао отворену критику. Вративши се у Стари Сивац, 20. августа 1933, свега месец и по дана након Дучићеве посете, Сентелеки је преминуо.

Јован Дучић је на свом положају у Будимпешти остао свега до 30. јула 1933. године, потом је отишао на свој редовни, двомесечни годишњи одмор, а вођење амбасаде поверио компетентном службенику у рангу саветника, као привременом отправнику послова (*chargé d'affaires*, прим. М. В.), док су њега већ у августу преместили за амбасадора у Рим. У Будимпешту се више није ни враћао. У његовом одласку имала је улогу и околност да су у вези са војним аташеом амбасаде, с мађарске стране, наводно постојали неосновани приговори, те се размишљало о његовом протеривању.

У вези са Дучићевим службовањем у Будимпешти вредно је помена да је он, због близине Београда, често путовао кући да поднесе извештај – укупно у пет наврата за годину и по дана службе – и био три месеца одсутан због годишњег одмора и свог приватног пута у Беч, потом и због учешћа на XI Конгресу Међународног ПЕН клуба у Дубровнику, који је отпочео 25. маја 1933. године. На њему су узели учешћа и мађарски писци, а међу учесницима београдског ПЕН сентра били су и Амбруш Балаж, Лајош Бардоши, Золтан Чука, Емил Хаваш, Ерне Казмер, Артур Мунк и Имре Радо. По завршетку конгреса, 29. маја, група страних писаца – међу њима и мађарских – посетила је Сарајево и Загреб. На тај излет отпратио их је и Јован Дучић.

Циљ ове студије није оцена дипломатске активности Јована Дучића у Будимпешти. Иако је то био период након говора мађарског регента у Мохачу, који је донекле уливао наду да ће доћи до попуштања напетости у односима две земље, почетком тридесетих година тај однос је био нарочито непријатан. Југословенска страна је за то оптуживала ревизионистичку политику Мађарске, која је подстицана из Италије, наводећи да она подржава хрватски усташки покрет, што је још више повећавало затегнутост између две земље. Тројна настојања Француске, Италије и Немачке конфронтирала су се у борби за хегемонију власти над подунавским земљама. За време Дучићевог службовања, 1. октобра 1932. владу је формирао Ђула Гембеш. У фебруару 1933. регент Хорти је за министра иностраних послова именован Калмана Кању, бившег амбасадора у Берлину, те је отпочела изградња тешњих спољнополитичких веза са фашистичким земљама, након чега су уследили Гембешови сусрети са Мусолинијем и Хитлером – још за време

Дучићевог боравка у Будимпешти. У то време, 30. јануара 1933. Хитлер је именован за канцелара, а у јесен 1934. у Марсељу долази до убиства краља, што ће заувек погоршати мађарско-југословенске односе.

Међу Дучићевим амбасадорским извештајима знамо само за један обимнији сажетак, који је сачинио непосредно пред одлазак из Будимпеште, 13. јула 1932, министру спољних послова Богољубу Јевтићу. Тај извештај – писан необичним, књижевним језиком – свакако сведочи о томе да недоумице у вези са Дучићевим смислом за дипломатију нису биле основане. Основна идеја тог извештаја је приказивање песимизма који је он искусио у Мађарској у погледу оцене ситуације у Југославији, те мишљења да Србију сматрају некултурном. Пажње је вредна дистинкција да по његовом суду Мађари имају другачије мишљење о Југославији него о Југословенима, које сматрају јаким и интелигентним народом, а извештава и о веровању да су према мишљењу Мађара, Југославију створили непријатељи Мађарске, насупрот Мађарима. Свој извештај и сам Дучић назива рефлексима, и сматра га незваничним ставом, више скицом анализе психолошког тренутка, што се са југословенске стране није могло занемарити. Пажњу завређује и завршна мисао: интерес опстанка Југославије је да се у цивилизованој Европи Југословени морају представити као савремена и културна нација.

Занимљива је карактеристика коју је о Дучићу 23. августа 1933 – значи недуго након његовог одласка – својој влади послао Улрих фон Хасел, амбасадор Немачке у Будимпешти. Према Фон Хаселу, током годину и по дана службе у Будимпешти Дучић се ни у дипломатском ни у политичком погледу није истицао. По њему, мађарски званични кругови нису превише ценили његов политички таленат и способност, али су, уопштено, сматрали да има добар карактер. „Једном је и сам изјавио” – пише Фон Хасел – „да му је дипломатија досадила, али да је тим више активан на књижевном плану.” Сматрао га је за најзначајнијег југословенског писца, који је био члан Српске краљевске академије, и који свој премештај у Рим може захвалити томе што је био омиљен у краљевској палати у Београду. Према Фон Хаселовој оцени, одржавао је коректне односе са мађарском владом, а његов премештај није имао везе са наводном афером шпијунаже двојице водећих југословенских дипломата. Држао је да је био близак са француским културним круговима, али је у октобру 1932 – очигледно не Хаселу – изјавио да би волео да оствари контакт и са немачким културним круговима, и будући да су му у Немачкој превели две књиге поезије, намеравао је да замоли Герхарда Хауптмана да напише пред-

говор његовим песмама. „Господин Дучић је искрено настојао, да са немачком амбасадом одржава пријатељске односе” – пише амбасадор. „Теже говори немачки. Рајх га не занима превише, већ и због његових политичких назора. Није ожењен. Ретко се виђа у добром мађарском друштву.” У приложеној, детаљној, тачној биографији он Дучића представља као савременог песника-дипломату. Интересантна је околност да је Хасел ускоро премештен у Београд, потом у Рим, где се као колега поново сусрео са Дучићем. У свом дневнику Дучић га је спомињао са симпатијама.

Јован Дучић преминуо је далеко од своје домовине, 7. априла 1943, док је Други светски рат још увелико трајао. Вест о његовој смрти је са подоста закашњења стигла – ко зна како – и до нас (тј. у Мађарску, прим. М. В). На његову смрт подсетио је Јанош Херцег у печујском часопису Друштва Јанус Панонијус *Sorsunk* (Судбина). „Према писању мађарске дневне штампе ‘пре неколико дана у Енглеској или Америци’ – карактеристично за доба у коме живимо! – умро је Јован Дучић, прослављени песник Срба” – писао је. „Дучић је имао везе и са Мађарима. Неколико година је своју земљу заступао у Будимпешти, и према не једном мађарском писцу везивало га је топло пријатељство, а путем превода Корнела Сентелекија и на мађарском језичком подручју су могли да се диве његовој чистој, савршеној поезији. Смрт негда слављеног песника наступила је у времену када његова домовина није могла на прикладан начин да му ода последњу почаст. Његове племените књижевне претензије промовисале су га као европског песника, а узвишене мисли, које извиру из његових песама, и његов осведочени хуманизам према народима и нацијама, појачавају у нама осећај туге и поштовања, са којим – готово уместо његовог народа – полажемо венац на његов далеки гроб” – завршава некролог Јанош Херцег. Вест о Дучићевој смрти преузео је из штампе. У броју од 13. фебруара 1944 – са великим закашњењем – *Нова йошџа*, српски дневник који је у време поновног припајања излазио у Новом Саду, објавила је вест о њему: „Јован Дучић, песник снова. Поводом смрти српског песника и дипломате.”

Предео с мађарског
Ференц Немей

НЕВЕНА ВИТОШЕВИЋ

ПРЕВОДИЛАЦ С НЕБЕСКОГ ЈЕЗИКА

(О поезији Мирјане Булатовић, поводом књиге
Сви њуџеви воде у небо)

Већ дуги низ година с посебним уживањем пратим песничко стварање Мирјане Булатовић, како за најмлађе, тако и за нас одрасле. Зато сам и пожелела да кажем коју реч о књизи њених изабраних и нових песама *Сви њуџеви воде у небо*, коју је недавно, на 420 страна, објавила новосадска Балканија.

Заиста, дело Мирјане Булатовић од оне је узвишене врсте и несумњиво представља једну од најзначајнијих појава савремене српске књижевности. Владимир Јагличић, пре четврт века, у својој антологији *Када будемо њрава* пише: „После смрти Десанке Максимовић, међу женама предњачи Мирјана Булатовић. Њена, мушки отворена поезија, каткад има лепоту призваног анђела.”

Ево једне илустрације у виду песме – „Посед”:

Ово нису твоје ствари
Ово су ствари Живота,
издвојене за тебе
из његове
светле и тамне раскоши.

Кад му се свиди,
Живот покупи своје ствари
и ти пребројиш што ти је остало –
кости, кожу, крв.

Једном ће неко и по то доћи,
јер ништа није твоје,
осим сунца и звезда.

Мудраци кажу: „Незнање је највећи порок.” Величина Мирјанине поезије је управо у томе што нам она *долази из знања*, из дубине бића, из оног суштаственог, општељудског, а најбитнијег и највеличанственијег. Мирјана не пише о неважном и тривијалном, она увек говори о важном. Но, човек не треба да буде књижевно поткован да би разумео њене песме и да би то препознао, јер се бит препознаје и срцем и душом. Зато њену поезију сматрам *поезијом суштинине*.

Нешто слично песникињи саопштавају и њени читаоци. Ево два лепа примера: „О чему год да пишеш, о којој год појави овог света, ти то чиниш тако да се пред нашим очима отвара – сама суштина, сама истина...”; „У мало речи дотакнеш небо или дно душе.”

Ево како песникиња „дотиче небо”, односно „дно душе”, у песми „Сјај у очима цара јудејскога”:

На језноме путу ка брду Голготи
за тобом су ишли сви наши животи.

Живи и мртви, бивши и будући,
кроз твоје ће ране у небеса ући.

Мирјана је, пре свега, песник христолике љубави. Њена песма „Љубав је гориво будућности” почиње стиховима:

Једнога дана,
када све стане,
мотори света
мораће љубављу
да се хране,
иначе ништа
неће ићи
и нико нигде
неће стићи.

Мирјана мајсторски, често и врло духовито, раскринкава многе стереотипе, па тако и онај о романтичној љубави:

Понеко ме назре
и каже:
Хајдемо нас двоје
да волимо мене.

Или, у краткој песми „Заљубљеност”:

Кад год се
заљубиш у човека,
то се у живот
опет заљубиш,
у Бога што сија
кроз нечије очи.

Иначе, о Мирјаниној духовитости би се могао написати засебан осврт. Занимљиво је да је та врлина на високој цени и у свету душа. Аристотел је пак рекао да је духовитост дрскост која је стекла образовање. Интелигентним хумором обилују многи стихови у књизи *Сви Ђуџеви воде у небо*, као и многе целе песме („Узвишена прељуба”, „Како бих се представила Ванземаљцу”, „Немој да се шалиш са животом”, „Органска поезија”, „За првим зраком ће и други”, „Лепо је бити домаћица”, „Ушао сам у антологију”, „Салон за негу душа”, „Хитна лирска помоћ”...).

Ево како Мирјана Булатовић с лакоћом преваљује пут од уобичајеног, познатог, до оног суштаственог, обрачунавајући се с бујицама свакодневних вести у истоименој песми „Вести”, коју наводим у целини:

Ветар улицама разноси старе вести.
Неколико нових запрепастиће свет.
Ко ће кога видети, чути, срести,
ко ће коме зауставити лет,
у чијој ће земљи да груне несрећа нова,
кога ће потрес да нађе, где ће да гори,
чије ће куће сутра остати без крова
– знаћемо, вест ће одмах да се створи;
али, никад нико јавио не би:
Овим је људима закрчен пут ка себи.

Вековне човекове и, уопште, песничке слутње о бесмртности душе, која се негде сели и преобликован живот наставља, наука нашег доба почиње све више и убедљивије да доказује, а та нова научна мисао о бесмртности човекове душе – у нашем песништву налази свој дубоки израз управо у Мирјаниној поезији. То више није поезија у којој се слути, већ поезија у којој се тврди. Мирјана пева о непојамном не са становишта чежње, утехе или домишљања, како су то чинили песници ранијих епоха, већ из потпуне сигурности, из најдубље уверености. Иако је од својих песничких почетака заокупљена сродним темама, њене позније песме одишу све већом снагом, јасноћом и једноставношћу, као и све изразитијом

и снажнијом мудрошћу, што природно проистиче из дубљих истина до којих је доводе њени животни увиди.

Мирјанина књига изабраних и нових песама не носи случајно назив *Сви њушеви воде у небо*, а једна од песама у књизи „Вера је алатка за рад по бескрају”. У предговору за њену претходну књигу, *Мајстор свејла*, песник Мирослав Алексић пише да „нема песника у нашој савременој поезији чија поезија више одише вером него поезија Мирјане Булатовић”. Као што сам већ нагласила, то скоро да и није вера, него знање.

Неке њене песме могу се доживети и као откровење, рецимо „Мишљење анђела о мојим песмама”, у којој последњи двостих гласи: „Знаш ли када је песми крај: / када цела постане сјај.”

Читаоцу се на тренутак може учинити да је песникиња представник вишег поретка ствари, нека врста Божјег гласника у песничком руху. Стога нису изненађујуће овакве читалачке опсервације: „Волим Вашу поезију! Светли Љубављу Божјом!”, „Христос се рађа, изнова, у твојој Песми.” Или: „Свака реч – проповед! За слепе код очију лекарство! Песме – небеске.”

Готово свака Мирјанина песма је важно небеско саопштење. То ће нам потврдити и једна од најкраћих песама – „Чудна врста”:

Човек је
у ратовима
до сада убио
више стотина
милиона себе.

Од неких њених истина подилази нас језа, као када зачујемо глас необично моћног певача. Тако она у песми: „Фали ми ваздуха” пева:

Дуго сам тражила
човека-биљку,
који удише
угљен-диоксид,
а издише кисеоник.
Најзад увидех
да то мора
бити Бог,
који удише
наше грехе,
а издише
љубав.

Чини се да Мирјани Булатовић ништа није непознато и стра-
но, да је у стању својом душом све да обухвати и разуме, у духу
Ламартинове мисли: „Онолико колико не разумемо, толико не во-
лимо.” Иако никоме не суди, рекло би се да у рукама држи прецизну
космичку вагу и да у њен исказ немамо разлога да сумњамо. О
овоме сведочи и песма „Театар Плава планета”, која се завршава
следећим строфама:

А само треба у свој лик ући
и не чекати аплаузе,
јер права публика, Свемогући,
на сцени види наше сузе.

Из нас их гледа, из срца, крви,
и зна кад се, у страшном болу,
дигнемо и осмехнемо први,
јер сјајно играмо своју ролу.

Као што видимо, и као што и Мирослав Алексић запажа: „Бог
је (...) кључни мотив њеног певања. Други мотив, једнако фреквен-
тан у њеном делу је смрт. Бог као сазнање и истина, и смрт као
заблуда.”

Од раних песничких дана па до најновијих, смрт је чест гост
за овом песничком трпезом. Ево неколико примера: „Читајући
књиге / знам да то Велика Смрт мене листа.” „Роди ме, смрти, на-
покон, / пресеци пупчану врпцу / која ми не да одем од тебе.” „Пе-
сници обично умиру постепено, / стих по стих.” Или: „А ја за смрт
удала се / и сад је варам с тобом.”

Међутим, док је у свом раном опусу песникиња више опсед-
нута самом мистеријом смрти, у каснијим песмама је јасно да је
она смрт коначно ишчитала и да поуздано зна о чему се ту ради.
Тако у песми „Смрт је само затварање прозора” каже:

Човек је прозор
кроз који бескрај
у овај живот гледа.

Кад се затвори прозор,
да ли нестаје бескрај?

Истрајна оданост вишем поретку ствари не среће се често ни
у нашој ни у светској поезији. Карактеристична је за оне највише
духове. Оне који умеју на најједноставнији начин да искажу нај-

дубље истине, баш као што то исказује следећим стиховима Мирјана Булатовић:

И док по животу
тражиш неког свог,
једино те види
до дна срца Бог.

Један од три закона песничког стварања до којих је дошао мој отац, књижевник Драгиша Витошевић, у својој књизи *Смисао сличности у књижевности*, гласи да велика књижевност увек тежи ка апсолуту, ка Богу. Занимљиво је да је готово целокупно дело Мирјане Булатовић потврда ове законитости.

Инспиративна дела, која нас покрећу и уздижу, настала посредством вишњег надахнућа, могу бити и наши учитељи, као и учитељи самог песника, који их из виших димензија спушта на земљу. Таква дела, и нас и песника који их записује, позивају на искорак и надрастање себе. Или, како би Мирјана казала: „Каткад за песмом одлутам превисоко.”

Код Мирјане Булатовић нема раскорака у вертикали мисао – реч – дело. Свака њена креација потписана је властитим животом. Или, како Желидраг Никчевић у поговору овој књизи каже: „Да би се тако пјевало, потребно је владати посебним душевним склопом.”

На ту и такву мудрачку и етичку доследност, која подразумева преузимање одговорности, што је увек и услов за лични развој, песникиња много пута позива у својој поезији. Ево једног примера:

Не гледај небо, облаке тмасте...
Заливај срце љубављу свежом
и посматрај га како расте.

Цео ће мрачни крај да засија
кад се макар на трен упали
поткожна твоја галаксија.

Мирјани је јасно да песника његове речи и те како обавезују, и да је он носилац њихових значења и у песми и ван ње. У њеним стиховима нема места за мрак, јер Бог је „мајстор светла”. Све је пуно истинског оптимизма, Божје љубави и доброте, вере у поезију. Песникиња је, како Никчевић примећује, „небески озарена”. Она је свесна своје мисије, чињенице да је њена поезија њено најсветије задужење. У том духу, у једној песми исписује:

Песник је најважнији преводилац
– са величанственог небеског
на земаљски језик.

Да је она сама такав величанствени преводилац сведоче многе њене песме, које бих могла наводити унедоглед. Зато верујем да ће свако ко прочита књигу Мирјане Булатовић *Сви њуџеви воде у небо* уживати, као ја што сам, у стваралаштву једног истинског, великог песника и изузетног човека, чија су специјалност *џрејеве са величанственог небеског језика*.

БОЈАНА ПЕТРОВ

СВЕТЛО И ВЕДРО, КАКО ВИД ДАНИЦЕ

(*Даница, српски народни илустрирани календар за годину 2024*, год. 31, уредник Бошко Сувајџић, Вукова задужбина, Београд 2024, 404 стр.)

Годишњак *Даница, српски народни илустрирани календар* настао је на традицији романтичарских часописа, Вукове и Даничићеве *Данице*. Поглед на Садржај за 2024. годину наговештава оствареност склада забавног и поучног, сходно Даничићевој замисли забавника (а свакако на трагу Хорацијевог поетичког начела), склада разноликих рубрика и обимног темата о српском језику и писму. У тридесет и првој години трајања, *Даница* је дотакнута двестагодишњицом рођења Бранка Радичевића и годишњицом смрти Милована Витезовића, и обележена новим „ратом” за српски језик и правопис – проблематизовањем Закона о родно осетљивом језику. Годишњак се отвара уводном речју уредника, проф. др Бошка Сувајџића, којом се будући читаоци могу штедро информисати о свим темама и драгоценостима нове *Данице*. Није пропуштено ни упућивање на оно што визуелно оплемењује зборник: фотографије са изложбе „Цркве брвнаре – чувари традиције”, које су од културноисторијске важности, и илустрације Здравка Мићановића.

Очување сталне рубрике „Месеослов за Србе сва три закона” важније је данас више но икад, у време политички мотивисаних конструисања нових језика и језичих пракси. Та рубрика је подсећање на Вуково схватање националног идентитета као нечега што се темељи на језику и опомена да је брига за српски језик управо брига за очување српског националног идентитета. Фрагменти зборника попут „Летописа XXI века” и „Астрономије” дају му печате необичности и разностраниности. Чланак Срђана Саму-

ровића о феномену светлосног загађења могао би бити врло инспиративан за промишљања о погледу на свет савременог човека (и савремене поезије). Довољно је погледати две приложене фотографије (стр. 371) ноћног неба без светлосног загађења и ноћног неба са светлосним загађењем, па закључити да у небо више не гледамо јер се звезде више не виде. Устремимо ли поглед ка горе, дочекује нас црна празнина.

Рубрика врло симболичног наслова „Осветљења” сачињена је из текстова који усмеравају рефлекторе ка важним и, чини се, досад не много истраживаним именима Адама Драгосављевића („заборављеног Вуковог претече”, како исписује Бранко Златковић) и Јована Илића (за којег је дошло „време за заборав” у тексту Катарине Гранате). У чланку „О песнику, делу и времену” Ненад Грујичић доноси кратак преглед историје критике о Бранку Радичевићу, исписујући хвалоспев овом „неумрлом младићу српске поезије”, како га назива. Највећа драгоценост тога текста огледа се у подсећању на свепрожимајуће елементе Бранкове поезије и на његов несумњив значај у историји српске књижевности и књижевног језика.

За рубриком „Осветљења”, пред читаоцима се објављује рубрика „Народна књижевност”, која садржајима захвата шире од научноистраживачког поља књижевности. Одличан текст Бојана Јовановића „О песми и игри у традиционалном српском народном стваралаштву” предочава естетско у народном стваралаштву као оно што чини „душу народа”. Том термину аутор приступа ослањајући се на савремени антрополошки приступ Џејмса Хилмана, о души као нечему што је одређено човековим погледом на свет, и из те претпоставке ничу засебни одељци Јовановићевог рада. Они указују на суштинско у песми и игри нашега народа: „Оличење пркосног отпора”, „Српски играчки гениј” и „Израз слободарског духа”. У чланку Весне Марјановић етнографски се приказују обичаји у вези са зимским циклусом празника. Посебност рада огледа се у приложеним песмама које се изговарају о празницима попут Детињаца, Материца и Очева. Осим наведених празника и неизоставних Бадњег дана и Божића, размотрени су и обичаји повезани са Никољданом, даном Светог Стефана, Васиљевданом и Богојављењем. У наставку рубрике важан је и текст Станише Војиновића, којим се популаризују сакупљачи народних умотворина. Одељак о народној књижевности завршава се чланком Слободана Б. Новокмета „Како је Вук представио неке животиње у *Српском рјечнику*”. Како аутор експлицира, фокус је на оним одредницама *Рјечника* које осим дефиниције садрже и културолошке податке.

Особену дику нове *Данице* представља рубрика „Божу(бо)ри”. Она је с правом издвојена, иако би се тематски могла уклопити у претходну. Ради се о нешто другачијем значају приложеног истраживања, премда Валентина Питулић пише о теренском истраживању усменог наслеђа Срба са Косова и Метохије. Рад доказује да је обредно-обичајна пракса Срба и даље жива на Косову и да је јемац њиховог идентитетског опстанка. Лепотом и изражајношћу издваја се казивање Божане Петровић о игрању *беле виле* и о обредним радњама уз варијанту песме „Паун пасе, трава расте”. Међу теренским записима има етиолошких предања, лирских песама, података о извођењу обреда (славски обред у Грачаници, Беле покладе, Прочка, Васкрс у Великој Хочи, Илиндан, Јовањдан), пратећих фотографија и рецепата за припрему обредне хране (у Бабином Мосту, крај Газиместана). Премда се ради о староштокавским говорима, забележена казивања могу бити и предлошци за евентуална дијалектолошка истраживања и истраживања историје језика.

Након трију књига *Србобранки* (из Црне Горе и Старе Србије, Босне и Херцеговине, из Далмације, Хрватске и Славоније), Дејан Томић је објавио и четврту књигу антологије српских родољубивих песама – из Аустрије, Мађарске и Румуније. У приказу своје антологије у новој *Даници* аутор исписује све важне информације у вези са настанком и наменама збирке. Истичу се порекло наслова, истраживани период (1818–1941) и коришћена грађа (српска периодика у Библиотеци Матице српске), затим тематска и мотивска упоришта песама и разна запажања у вези са појединачним песмама. Према периоду који захвата истраживање може се закључити којих ће се важних догађаја из историје српског народа тицати песме. Као један од циљева рада на антологији аутор наводи прослављање мање познатих српских песника из дијаспоре и очување идеје „србобрањења”. Уз то, врло поетично и истинито закључује да сви покрети српске душе свој израз налазе у песмама. Текстови Валентине Питулић и Дејана Томића у *Даници* образују својеврстан диптих о културном наслеђу Срба на различите начине одвојених од матичне земље.

Као и у романтичарској *Даници*, један део посвећен је објављивању најновијег књижевног стваралаштва. Међу бројним песмама и прозним текстовима, који су пажљиво бирани тако да буду саобразни свему што представљају дух и квалитети *Данице*, на овом месту биће најпре приказано причање недавно преминулог Горана Петровића поводом уручења Награде Вукове задужбине, 17. октобра 2023, под насловом „Приступ у воденицу”. Окосницу радње чини пишчева посета воденици крај манастира Рача, на Дрини, заједно са песником Милосавом Тешићем. Објашњења о

раду воденице преображавају се у причу о речима, и то онако како је само Горан Петровић умео да онеобичи свакодневицу. На трагу симпатичне српске народне изреке „меље као воденица” гради се панегирична алегорија речника као воденице која меље, сипа и „сипка”, не само приче о речима већ и велике приче, о идентитетској самоспознаји. Чини нам се да се међу поезијом у овој рубрици издваја поема „Хоја Леро Долерије” Милана Лукића, по звучању, аутентичности, савремености, одмереним алузијама на канонске песнике и бритком, посве јасном изразу. Раслојавању поменутог поеме могао би се посветити засебан рад.

Рубрика која следи препозната је као једно од књижевних упоришта. Ради се о разнородним студијама посвећеним премрежавањима рада Милована Витезовића и Вука Караџића, а које окупља поднаслов „Милован Витезовић и Вук”, уједно и назив Округлог стола који је организовала Вукова задужбина о годишњици Витезовићевог одласка. У тексту Бошка Сувајџића извештава се о скупу и наводе се бројни и важни разлози да га Вукова задужбина организује. Ђорђе Кадијевић у својој живописној белешци оставља сведочанство о природи рада са Витезовићем на серији *Вук Караџић*, називајући постигнуте резултате „интеграцијом између два неслагасја”. У казивању скромно насловљеном „Милован Витезовић” Жарко Чигоја изриче велику реченицу о књижевнику – да је у њему било нечег вуковског, што му је донело снажну и широку књижевност. У таквом закључку одлично је назначено огледање једног књижевно-језичког посленика у другом. Зоран Аврамовић и Видак Масловарић указали су на друштвенополитичку осенченост књижевниковог стваралаштва и живота. Масловарићев текст представља одличну основу за проучавање Витезовићеве афористике, коју он види као наставак линије сатире Стерија–Домановић–Сремац–Кочић. Неопходно је осврнути се и на текст Ђорђа Д. Сибиновића „Милован Витезовић: мит и језик”, који се чини кривним за ову рубрику. Кроз изоштрену антрополошку оптику, аутор уочава да је Витезовић за собом оставио велику причу о Вуку Караџићу, причу захваљујући којој се остварује самопрепознавање кроз језик.

Излишно је образлагати зашто је темат „Српски језик и ћирилица” најобимнији одељак *Данице*. Темат је понео назив Округлог стола који је организовала Вукова задужбина уочи Дана Ћирила и Методија, 22. маја 2023. године, и у њему су сабрана излагања са поменутог скупа. Кроз низ радова релевантних лингвиста разматра се оно што је највеличанственија Вукова задужбина: српски језик. Најпре се издвајају текстови о напорима домаћих институција у борбама за очување српског језика и ћирилице. У уводној речи Б. Сувајџића такве су активности величанствено назване вуковским

опредељењем. Исидора Бјелаковић пише о активностима и пројектима Матице српске, док Милош Ковачевић истиче стотридесетогодишњу истрајност Српске књижевне задруге у одбрани статуса и достојанства ћирилице и српскога језика. У тексту „Српски језик у Тршићу данас” Александар Милановић предочава готово све манифестације, активности, пројекте и семинаре који се спроводе у Тршићу и Лозници, са циљем очувања српске филологије. Овим текстом је Тршић приказан као један од центара србистике, који окупља све, од основаца до универзитетских професора и научника. У тексту Бошка Сувајцића подсећа се на значај покренуте Иницијативе против урушавања образовања, које се тиче и чланак Рајне Драгићевић „Проблеми науке и наставе српског језика препознати на конгресима Савеза славистичких друштава”. Циљ хронолошког низања проблема дефинисаних на конгресима од 1955. све до данашњих дана јесте уочавање истоветних проблема, који се не решавају деценијама. Чланак се слива у можда најважније питање постављено у оквирима овога темата: Зашто је то тако? Писање Срете Танасића против Закона о родно осетљивом језику обликовано је врло оштрим, полемичким тоном. Усвајање тог закона аутор сматра идеолошким насиљем над језиком и културном окупацијом кроз државне институције. С друге стране, Марина Спасојевић је систематично, прецизно и стамено, кроз анализу граматичких категорија, морфолошких парадигми, моционе творбе и односа опште и референцијалне употребе језика потцртала немогућност Закона о родној осетљивости да унапреди положај жена у Србији и неопходност системских промена окружења како би се тај положај заиста поправио. Дивно рухо ове рубрике сачињавају песме Т. Јовановића и В. Вукашиновића, али и текст Виктора Савића, леп у својој важности и важан у својој лепоти („О Ћирилу и ћирилици: цртице о имену српскога писма и писмовних знакова”). Као и у сваком другом тексту професора Савића, беспрекорност стила и утисак пажљивог и промишљеног бирања сваког слова изазивају древни доживљај чиновна писања и читања као сакралних радњи. Приче о речима *књиџа*, *џисмо*, *ћирилица*, *азбука*, *буквица*, *слово*, *буквар*, *џравоџисање*, *лаџиница* и др. казане су језиком и методама савремених научних истраживања историје језика. Оне осветљују питање порекла имена српског писма као питање трајања српске културне историје.

Рубрика „Први српски устанак” наглашена је обележавањем 220 година од почетка тог знаковитог догађаја из историје српског народа. У овогодишњој *Даници* Српска револуција обележена је ликом Вука Стефановића Караџића. Ослањајући се највише на Срезњевског (*Вук Сџефановић Караџић*) и на Вукова сведочанства

Из историје Првој српској устџанка, Бранко Златковић исписује историјски чланак „Вук Караџић у Српској револуцији (1804–1813)”. Овај текст обилује важним именима, годинама и догађајима, који су посложени хронолошки и тако да Устанак представља позадину на платну на којем се сликају Вук и његово делање од 1804. до 1813. године. Аутор најпре расветљава све прилике и неприлике на Вуковом образовном путу, посветивши се односу Вука и Доситеја. Особеност Златковићевог рада огледа се у ауторским тумачењима и коментарима, који уносе живост у обиље историјских детаља. Осим о овом двојцу, казује се и о Вуковом побратимству са С. М. Сарајлијом и о односу са Вељком Петровићем, али и многим другим чувеним Србима тога времена. На тај начин Златковић Вука слика као надасве активног човека, који је готово непрестано био окружен народом и појединцима, и увек био на разним мисијама демократизације образовања. Један од интересантних детаља је представљање штуде као симбола Вуковог усуда.

„Највећа је задужбина начинити намастир, или цркву, као што су Српски цареви и краљеви градили”, записује Вук уз одредницу „Задужбина”, у *Српском рјечнику* (1818). Текст Славка Вејиновића „Фрушка гора – Српски Атос” тиче се тековина идеје старања о души, а у одељку „Задужбине” овогодишње *Данице* налази се и текст „Књижарство у Шапцу” Душице Матицки. Књижарство би се могло видети као засебан вид старања о души, и то души једнога народа.

На основу приказаних садржаја овогодишње *Данице*, њихових појединости и односа, као и целине коју они творе, изводи се закључак да се ради о скупу текстова који се заиста тиче „Срба свих и свуда”. Теме и рубрике осмишљене су тако да захвате ширину и сложеност питања и проблема очувања српског језика и српске културне баштине, али и са идејом међусобног надовезивања и прожимања, која обезбеђује кохерентност годишњака. Ваљаним одабиром аутора, перспектива и методологије остварене су научна утемељеност и релевантност истраживања, у чему видимо најсветлије квалитете новог броја *Данице*. У доброј намери симболичног мирења вуковске и доситејевске линије, и у контексту указивања на напоре у очувању свега српског, одлучили смо да кључне вредности и императиве годишњака искажемо стихом Доситејевог „Пјесне на инсурекцију Србијанов”.

Бојана Ч. Петров
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Мастер студије српске књижевности
petrovbojana@gmail.com

АЛЕКСАНДАР СЕРГЕЈЕВИЧ ПУШКИН (1799–1837)

(приредио Лазар Милентијевић)

УВОДНА РЕЧ

„ПОБЕДНИКУ УЧЕНИКУ ОД ПОБЕЂЕНОГ УЧИТЕЉА...”

В. Жуковски, као један од највећих песника препушкинске епохе, подарио је Пушкину портрет са речима из наслова, на тај начин *блајословио* Пушкинову поему *Руслан и Људмила* и тиме га уздигао на књижевни Парнас. Пушкин је први руски национални песник, родоначелник и идејно исходиште многих тековина које ће преокупирати не само руску књижевност већ и руско друштво 19, 20, па чак и 21. века. Његов стваралачки развој се одвијао вртоглаво, али је, притом, Пушкин увек јасно разазнавао домете свог стваралаштва. Његово стваралаштво обележила су два појма: хармонија и јединство. Пушкинова хармонија не представља искључиво лајтмотив стваралаштва, већ одражава песников светоназор и сензибилитет доживљаја универзума и међуљудских веза као његовог минорног дела. Јединство Пушкиновог стваралаштва се ослања и на жанровску разгранатост. Иако се Пушкин често доживљава као песник, у његовом стваралаштву истакнуто место заузимају проза и драматургија, готово од првих до последњих књижевних подухвата. У тој *жанровској йоливалентности* увиђамо да су жанрови увек били у тесној вези и узајамном прожимању, што је анулирало њихову строгу хијерархију и постало предуслов Пушкинове динамике.

Имајући у виду да се ове године навршава 225 година од Пушкиновог рођења, у прилици смо да понудимо блок који ће бити посвећен различитим аспектима вишеликог стваралаштва руског писца. Блок се састоји од рада доц. др Николе Миљковића под насловом „Александар Пушкин и Борис Поплавски: надреализам у руској књижевности”, рада доц. др Лазара Милентијевића под насловом „Пушкин очима Достојевског”, као и чланка Сергеја Денисенка „’Од суздржавања муза мре...’ Пушкинова еротика” у преводу Јоване Ковачевић и Сузане Паљић.

НИКОЛА МИЉКОВИЋ

АЛЕКСАНДАР ПУШКИН И БОРИС ПОПЛАВСКИ: НАДРЕАЛИЗАМ У РУСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

САЖЕТАК: Питање постојања надреализма у руској књижевности није од оних питања која се често постављају, а могући утицај стваралаштва Александра Пушкина на формирање надреалистичке поетике код руских песника још је интригантнија мисао. У поезији Бориса Поплавског, припадника „првог таласа” руске емиграције, поред многобројних литерарних и ванлитерарних утицаја, посебно место заузима књижевно наслеђе „сунца руске поезије” – Пушкина. У овом раду се покушава осветлити само један (мањи) део тих непосредних утицаја великог романтичара на Поплавског и то у домену формирања специфичне надреалистичке поетике.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Александар Пушкин, Борис Поплавски, класика, емиграција, надреализам

I

Већ у самом наслову рада појављује се двострука контроверза. Најпре се проблематизује питање постојања надреализма у руској књижевности, а још више питање односа стваралаштва највећег руског романтичара – Александра Сергејевича Пушкина – према поетици (руског) надреализма. Одговор на прво питање би такође могао бити двозначан: надреализма у руској књижевности и јесте и није било; јесте га било, уколико се он схвати као врло специфична надградња онога што је Андре Бретон у манифесту из 1924. године прокламовао, и уколико се руска књижевност, која се након двадесетих година XX века развија на два

фронта (у матици и у емиграцији), посматра као јединствен процес. Надреализма пак у руској књижевности није било, уколико се књижевност која се развијала у емиграцији двадесетих и тридесетих година прошлог столећа посматра као засебан феномен. Присталица и првог и другог гледишта било је увек, па је стога Ефим Еткинд сковао појам „бифуркација”, како би описао распопућеност књижевности након егзодуса великог броја писаца после большевичких погрома. Код решавања тог питања не помаже увек ни теза песника и критичара Владислава Ходасевича, према коме се националност књижевности не одређује територијом на којој се одвија њен живот, нити свакодневицом која се у њој приказује, већ се она одређује језиком на којем је написана и њеним духом,¹ јер је било писаца попут Владимира Набокова, мада није једини, који су писали и на другим језицима. Из овог разлога је доста дуго у руској науци о књижевности остављано по страни оно што се дешавало изван „гвоздене завесе”, а понајпре све што се тицало руске књижевности у емиграцији. Ретке појаве, попут доделе Нобелове награде за књижевност Ивану Буњину 1933, скренуле би накратко пажњу Совјета на њихове некадашње сународнике.

Припадници „првог таласа” руске емиграције, међу којима је било и немало писаца у повоју, у великим европским центрима попут Париза, Берлина, Прага и др., нашли су се двадесетих година минулог века на изворима авангардних поетика, у првом реду дадаизма и надреализма. Истовремено, они су из своје матице понели авангардне „мирисе” које су оставили за собом будућњани (футуристи у Русији), заумници, имажинисти, акмеисти и др., али пре свега и изнад свега, они су домовину напустили задојени руском класичном књижевношћу. Руски мигранти, нарочито они у Паризу, осећаће своје изгнанство као *мисију* (Дмитриј Мерешковски), а време у којем живе је мистични тренутак, који се одвија на стогодишњицу постојања руског златног века, времена деловања руских романтичара на челу са Александром Пушкином. Место на којем су се они обрели додатно мистификује атмосферу: „Монпарнас нам се чинио као митолошки свети ’пупак земље’, где се сустичу пакао, земља и небо.”² Из таквог специфичног судара класике и руске авангарде почетка века, с једне стране, и радикалних авангардних струјања у новој домовини, с друге стране, настаће специфична атмосфера у књижевности, која ће дати многе прозаике и песнике. Иако ће неки из редова самих писаца

¹ Према: Владислав Ходасевич „Литература в изгнании”, *Собрание сочинений: в 4 тт. Т. 2*, Согласие, Москва 1996, 257.

² Владимир Варшавский, *Незамеченное поколение*, Дом русского зарубежья имени А. Солженицына, Русский путь, Москва 2010, 152.

рећи да је емиграција дала „само једног прозног писца – Набокова, и једног песника – Поплавског”,³ или још оштрије „да ће од мигрантске књижевности остати само Набоковљева проза и поезија Поплавског”,⁴ неправедно би било занемарити велика имена попут Владимира Варшавског, Довида Кнута, Сергеја Шаршуна, Ирине Одојевцеве, Валентина Парнаха и многих других. Но, наш фокус ће овде бити на том „једином песнику” руске емиграције, како је то формулисао Гајто Газданов, а тај је песник Борис Поплавски, човек трагичне судбине, један од многих „непримећених” и једини надреалиста у руској књижевности.

II

Борис Јулијанович Поплавски (1903–1935), тај „непознати војник руске књижевности” (Светлана Семјонова), припадао је првом таласу емиграције, која је Русију напустила након пораза Врангелове армије на Криму. Највећи део свог не тако дугог живота Поплавски ће (уз кратко задржавање у Истанбулу 1921. и боравак у Берлину 1922–1924. године) провести у Паризу. Време проведено у библиотекама, тавернама, на часовима сликања и бокса, у књижевним кружоцима, на предавањима мистичара попут Петра Успенског, те познанство са највећим именима из света књижевности и уметности тих година, условиће да Борис Поплавски постане једно од првих, али и најконтроверзнијих имена тог „непримећеног поколења” (Владимир Варшавски). Тешка нарав, урођеност у мистику, те велики радикализам у ставовима, уз огромну ерудицију, изазваће неприхватање и завист савременика. Његова прва и једина за живота објављена песничка збирка *Заставе* изазваће бурне реакције, па ће Владимир Набоков изрећи оштру критику у којој одзивањају увреде: „крајње површно знање руског језика”, или „не-руска синтакса”, или „сиромашан вокабулар и обрти”⁵ итд. Убрзо ће се и сам Набоков „покајати” због изреченог, па ће након песникове смрти чак истицати непоновљиви лиризам његових стихова.

Посмртно ће бити објављено још неколико песничких збирки Поплавског – *Снежни час*, *Цейелин нейознаџе усмерености*, *Цейелин је зайоседнуџи*, *Над сунчаном музиком воде*, *Ауџиомаџски стихиови* и два романа – *Аџолон Безлики* и *Куџи с небеса*.

³ Гајто Газданов, *Собрание сочинений: в 5 тт*, Т. 5, ЭЛЛИС ЛАК, Москва 2009, 240.

⁴ Георгий Адамович, *Новый журнал*, Кн. 134, 1979, 98.

⁵ Владимир Набоков, „Поплавский. Флаги”, у: *Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников*, Logos, Дюссельдорф, Голубой всадник, Санкт-Петербург 1993, 167–168.

Песнички почеци Бориса Поплавског у знаку су руског футуризма и у њима се осећа јак утицај Владимира Мајаковског и Вадима Бајана. Прву песму, под називом „Херберту Велсу” (рус. „Герберту Уэльсу”), Поплавски ће објавити као шеснаестогодишњак у алманаху *Радио*, раме уз раме са В. Мајаковским, В. Бајаном, И. Северјањином и другима. Та отворено футуристичка фаза јесте прва етапа на песниковом развојном путу. Током боравка у Истанбулу писаће сонете, да би по доласку у Париз за кратко време подлегао утицајима различитих авангардних поетика, а међу њима и надреалистичкој. „Можемо га назвати руским ’модернистом’ који је близак француским надреалистима”, пише Јури Иваск и додаје: „Али постоји и разлика: емоционална осетљивост туђа ’модерни’ XX века, истина, не и Аполинеру, али код Поплавског је постојала туга, врло руска, која га је повезивала са *Бедним људима* Достојевског, а у поезији са Инокентијем Ањенским.”⁶ Та растрзаност између овде и тамо, новог и старог, модерног и класичног, биће кључна антиномија на којој ће Поплавски градити своју поетику. Туга, коју примећује Иваск у наведеном цитату, јесте мотив преко којег ће песник одржавати непрестану везу са руском традицијом, а окосница те туге у најширем смислу јесте изгубљена домовина, која се као руска матрјошка распада на мање и мање слојеве од којих сваки баца ново и неочекивано светло на стваралаштво Поплавског. Управо ту, на имагинарној средокраћи модерне и класике (у првом реду романтизма), створиће се специфична мешавина стилова, која ће Поплавског увести у круг европских надреалиста, премда ће и ово питање, као готово све што се тиче самог Поплавског – од биографије до поетике – поделити истраживаче на два тора, *pro et contra*, када је у питању место и значење надреализма у његовом стваралаштву. За једне је Поплавски био „први и последњи надреалиста”, док за друге он уопште није ни био надреалиста.⁷ Шта је, дакле, истина? Кључно место у одгонетању ове главоломке има руски романтизам, тачније Пушкиново стваралаштво.

III

Култ Пушкина имао је дугу традицију у читавој руској емиграцији. У Паризу Дмитриј Мерешковски и Зинаида Хипијус орга-

⁶ Юрий Иваск, „Поплавский. Флаги”, у: *Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников*, 160.

⁷ О томе види: Никола Миљкович, *Три разговора о Поплавском: Поэтика Бориса Поплавского через призму интертекстуальности*, Филолошки факултет, Београд 2022, 93–186.

низују сусрете под називом Зелена лампа, као пандан окупљањима која су песници златног века организовали. Тим окупањима, где се говорило и о савременим књижевним темама, али и о руским класицима, присуствовао је и Поплавски. Стална подсећања на Пушкинову величину условиће да се многи писци окрену његовом стваралаштву. За неке ће Пушкин бити писац ког треба подражавати, а за оне малобројније, попут Поплавског, непресушни извор материјала који је могуће преобликовати. Специфична лекција коју ће Поплавски из Пушкинове поезије научити јесте у првом реду развијање механизма пародије (и са њом повезане ироније) и гротеске. Готово сва поезија Поплавског врви од надреалистичких гротескних слика: *маска Медузе, осмех мртвих девојака, бркајши духови, антиројофаџи, рејашџи ђаво, месечари, кућни духови, лејшећи њси, људи – вилини коњици, зубашје џраве, ружичасџе змије, анђео с маџном, саламандра, елфи, њноми, жене са рибљом крљуџиџи, луџајуџе болесџи, Виј* и многи други. Ове гротескне слике имају два извора, један свакако јесте сликарство, које је Поплавском било блиско, будући да је и сам покушавао да развије свој таленат, док је други извор књижевни – романтичарска поетика⁸ и нарочито већ поменуто Пушкиново наслеђе.

Са стваралаштвом Александра Пушкина поезија Бориса Поплавског се налази у непрестаном дијалогу, почев од позајмљивања мотива, попут *сирене, миџа* и др.,⁹ преко карактеристичних алузија кроз формулу „Ја сам Вас волео...” (рус. „Я Вас любил...”) и „Ја памтим...” (рус. „Я помню...”), те писања пародијских стихова о стогодишњици неких Пушкинових песама, као што је паралела између Пушкинових „Таљига живота” (1823) и „Орлова” (1923) Поплавског,¹⁰ па све до стварања сложених надреалистичких слика под утицајем „Гробара” и још више *Евџенија Оџеџина*.

Интересовање надреалиста за снове и за њих везане категорије времена и простора заправо су стара романтичарска интересовања, а код Поплавског је управо сан то мистично време и својерсни камен мудрости који претвара реално у надреално:

И једу кипући мозак
Врапци лудих сновиђења,

⁸ Утицај Гогољевих прича на надреализам Поплавског истицао је Алексеј Чагин, о томе види: Алексей Чагин, „Русский сюрреализм: миф или реальность?” *Сюрреализм и авангард*: Материалы российско-французского colloquiuma, состоявшегося в Институте мировой литературы, ГИТИС, Москва 1999, 133–148.

⁹ Никола Миљкович, *Три разговора о Поплавском...*, 59–59, 224.

¹⁰ Исто, 224–225.

И од сунчаног привиђења
Он на земљу капље ко восак.¹¹

Варијације на тему сна код Поплавског су многоструке, па тако у његовој поезији налазимо *сањив долазак*, *шоферов сан*, *сањиву ноћу*, *смртоносни и слајки сан*, *сјокојни сан*, *сањиве људе*, *сањив другове*, *сањив врџ*, *музичарев сан*, *мрјав сан* и др. Такво стање такође има упориште у Пушкиновој поезији, тачније у песми „Стихови написани ноћу за време несанице” (рус. „Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы”), где се управо срећу мотиви сна и несанице, протицања времена, часовника, већ помињани мотив миша и многи други.¹²

Надреалистичка поетика се код Поплавског, поред поменутих гротескних слика, држи још и на принципу аутоматског писања. Илустроваћемо то песмом „Осма сфера” (варијанта назива „Повратак у Пакао”). Превод је буквалан, како би се осетиле финесе у самој песми:

Још је лила незаштићена киша, / Као што пада убијени са прозора. / Са мном је ишла радост, водâ ваздушних кћи, – / Мене се трудила да престоigne она. // Ми смо пресекли град, трг, мост, / И ево у даљини – стакленог дома несреће. / Њу хватам ја за баршунаст реп / И говорим: хајде, друго, да се поздравимо! // Сузом је блештао румени зрак. // И дуге кљове звече од туге. / Својим клештима прети она у мрак, / Али непријатељ се не жели са будалама препирати. // Ја прилазим кристалном улазу, / Мени отвара анђеос траком, / Извештава од дана мог одласка. / Ужурбано слуге сређују дом. // Отресају елфи у ваздуху драперије, / Тискају се саламандре крај пећи. / У прозирном купатилу плешу сирене, / И гноми у подрум улазе без кључева. // А ево и вечери: долазе гости, / Сви мушкарци под фракovima имају репове. / Како мекано светле лобање и кости, / На женама су – рибљих крљушти слојеви. // Мачећи, птичији стискаш шапе, / На нежну одговарам писку и рику. / Са мном разговара дугуљаст сандук / И вешало са устима отвореним трапа. // Љубазни су у смокинзима јатагани, / Плешу отрови, клањајућ се жени. / Болести лутају из сале у салу, / А ево и алкохол – најсветлији кнез. // Он је стари друг и свагдашњи гост. / Жена-душа, биће, врло му је блиска. / Ево га кокаин: зенице – два мехурића. / Читав

¹¹ Прев. Александра Петрова, цит. по: *Анџолоџија руске поезије XVII–XXI век* (изабрао, приредио и пропратне текстова написао Александар Петров), Завод за уџбенике, Београд 2011, 472.

¹² О томе детаљније у: Никола Миљковић, *Три разговора о Поплавском...*, 58–60.

пакао ми је у гостињској, ко дома. // Дакле, дајте музичарима знак,
 / Нека кубистичке запевају гитаре, / И саксофон, као сурла у слона,
 / За машину ће ухватити младе и старе. // Нека добош бубња, као те-
 лефон: / Прилази свако, слуша смрти цијук... / Али полако спушта
 се плафон, / И глуво се зидови покрећу куће. // Све је већ сала, све
 је гушћи смех и смрад. / Личе врата на очне удолине, / Стишњен у
 њима, вапије некакав кицош, / Као девојка под ђаволом на постељи.
 // Стаклени дом, порушен клештима / Небеском радошћу, мастионом
 липти крвљу. / Пуца стакло у муку ноћном / И на земљу се спушта
 као обрве. // И црвени поглед тиња кћери водâ, / Као месец пуни
 над железничком катастрофом. / И ја, хватајући се од смеха за сто-
 мак, / Њој на ухо шапућем строфе. // (Јер чуо сам како је звиждао
 у магли, / Ужасни реп, ја хоп њега и мук. / Летим! Ех, лед тутњи
 на земљи, / Земља пада испит.) // Ах, радости, на теби сам ја као
 бува / Или као на балону човек. Ха-ха! / Тако круже лопови по со-
 бама, оо! – / Или војнички, убијен намртво.

Иако наведена песма у оригиналу¹³ делује као да је написана петостопним хорејем и да постоје основни формални елементи лирике, заправо је то све условно и она је далеко ближе ритмизираној прози. Међутим, мотив куће (дома), која постаје предворје пакла, демонска бића, која испуњавају тај простор, те одсуство било каквих узрочно-последичних веза, инспирисани су Татјаниним сном из пете главе Пушкиновог романа у стиху *Евџеније Оњџин*. У том сну медвед доноси изнемоглу јунакињу до заснежене избе (дрвене кућице) у шуми и она кроз прозор види карактеристичну слику:

XVI

Овестила се Тања наша
 Без медведа на трему сама;
 У изби лелек и звек чаша
 Као на већим сахранама.
 У свему томе смисла нема;
 Кроз рупу Тања вири с трема
 И види – седе крај огњишта
 За столом сама чудовишта.
 На једном рог и псеће чваље,
 Костур је с њим на једној нози
 И чума с брадом кô на кози;
 На другом петлов кљун и траље,

¹³ Види: Борис Поплавский, *Стихотворения*, Т.1, Книжница, Русский путь, Согласие, Москва 2009, 86–88.

Ни ждрал ни мачак крај њих преде,
А репат кепец с њиме једе.

XVII

Још горе је у другом јату:
Рак паукове јаши сапи,
На гушчјем се врти врату
Лобања у црвеној капи,
Млин приседа у плесу чилом,
Размахује и пуцка крилом.
Певање, лавез, смех и ропот,
Разговор људски, коњски топот! [...] ¹⁴

Најпре сан, тај „семиотички прозор”, како га је одређивао Јуриј Лотман, као метапростор романтичарске поетике, чија важност је узначена у самом епиграфу за пету главу *Евѣнија Оњеѣина* („О, не знай сих страшных снов / Ты, моя Светлана!”). Цитат је Пушкин преузео из баладе „Светлана” Василија Жуковског, што је, опет, и за самог Поплавског од великог значаја, јер са Жуковским, преко симбола, који алудирају управо на баладу „Светлана”, Поплавски води специфични дијалог у „Аутоматским стиховима”, делу које стоји најближе надреалистичкој поетици.¹⁵ У том метапростору сна (код Поплавског је то био симболички силазак у пакао) укида се логика и долази до стварања гротескних слика: настају фантастична бића, емоције се персонификују, ствара се какофонија итд. Татјанин сан код Пушкина настао је под утицајем романтичарске поетике и народне традиције (фолклора),¹⁶ а кроз „дијалог” са овим Пушкиновим делом Поплавски успоставља везу са читавом руском традицијом. Занимљиво је, рецимо, да Поплавски на једном месту записује да је Пушкин највеће савршенство постигао баш у *Евѣнију Оњеѣину*, али у, како каже, иронијском жанру.¹⁷ По свему судећи, управо је та иронија, коју је Поплавски у Пушкиновом роману у стиховима видео, утицала на настајање специфичних надреалистичких „визија”.

¹⁴ Прев. Милорад Павић, цит. по: Александар Пушкин, *Избрана дела I–II*, т. II, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад 2019, 172–173.

¹⁵ О томе види, нпр: Никола Миљкович, Глеб Маматов, „К вопросу о мотиве творческого экстаза и его связи с музыкой в 'Автоматических стихах' Бориса Поплавского”, *Зборник Майице српске за славистику*, 101, 2022, 197–223.

¹⁶ О томе види: Юрий Лотман, *Роман Пушкина „Евгений Онегин”*, Просвещение, Ленинград 1983, 265–268.

¹⁷ Борис Поплавский, *Статьи. Дневники. Письма*. Книжница, Русский путь, Согласие, Москва 2009, 47.

У поезији Бориса Поплавског лирски субјект неретко назива себе „сином севера”, који се силом прилика обрео на топлом југу, где пати за мразом и снегом. Ово је такође отворена алузија на Пушкина, који је себе називао сином севера што „лиром северном пустаре опева”. Кроз читав низ мотива повезаних са снежном белином, зимом и снегом, Поплавски ће изражавати прикривену тугу за изгубљеном домовином и читавом руском традицијом. Те дубоке и нераскидиве везе условиће то да ће Поплавски крајем двадесетих година одбацити авангардне утицаје и потпуно се окренути мистици, кроз коју ће покушавати да оствари везу са далеком домовином и њеном традицијом.

Утицаји стваралаштва Александра Пушкина на поетику Бориса Поплавског, и читаву руску емиграцију, далеко су већи и сложенији него што је то у овом раду показано, али идеја је била да се овде пажња обрати на једну тему која ретко долази у фокус истраживача, а то је питање (не)постојања надреализма у руској књижевности. И заиста, може ли се говорити о постојању неког правца, ако је он оваплоћен у делу само једног аутора? Одговор би, као што је и на почетку то проблематизовано, истовремено био и *не* и *да*. Не, уколико се питање књижевног правца мери стандардним аршинима, који су важили за велике поетике ранијих векова. Да, уколико се има у виду да је Поплавски своју надреалистичку поетику засновао на чврстим темељима – на начелима француског надреализма, с једне стране, и на Пушкиновој поетици, с друге стране.

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

ЛАЗАР МИЛЕНТИЈЕВИЋ

А. С. ПУШКИН ОЧИМА Ф. М. ДОСТОЈЕВСКОГ

САЖЕТАК: У овом раду аутор у неколико наврата оповргава тезу да Пушкин и Достојевски представљају антитезу у руској књижевности, две засебне уметничке и идејне „плохе” руске литературе. Констатира се да је оријентисаност Достојевског на Пушкиново наслеђе створила нарочит *култ* Пушкина, те онтолошка питања у стваралаштву Пушкина одјекују дуж читавог опуса Достојевског. Посебно је значајно да коначну оцену стваралаштва великог песника Достојевски даје у говору приликом његове комеморације и отварања споменика у његову част, што уједно представља и завештање Достојевског.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: А. С. Пушкин, Ф. М. Достојевски, дијалог, онтологија, говор Достојевског

Пушкин и Достојевски се често перципирају као писци који имају више размимоилажења неголи сличности, али на неки специфичан начин њихови уметнички светови се ослањају на заједничке онтолошке орбите. Може се децидирано истаћи да концепције, представе и идеје из Пушкиновог стваралаштва добијају јасне контуре у стваралаштву Достојевског, што се чак може пластично представити кроз различите етапе. Већ у раном периоду стваралаштва Достојевског уочава се ослонац на Пушкинову поетику. У првом роману, *Ладни људи* (1846), Достојевски уводи поређење са Гогољевим Акакијем Акакијевичем и Самсоном Вирином из Пушкинове *Кайејтанове кћери* и на тај начин вербализује свој однос према начину сликања „малог човека” својих претходника.

Гогољева традиција, која се огледа у суровом и донекле безосећајном сликању судбине малог човека, за Достојевског, ако

узmemo у обзир уметничку и етичку страну, није довољно прихватљива. У поимању Макара Девушкина такав однос према човеку изазива протест, док с друге стране саосећајни однос Пушкина према Самсону Вирину у души Макара Девушкина рађа осећање захвалности. С пуним правом се може рећи да први роман Достојевског носи највећи траг Пушкина и чврсто освртање на Пушкинову традицију отвара комплексан унутарњи свет, ствара више-димензионални лик у погледу његове психологије и духовности. Из тог разлога главни јунак сведочи да је до неког тренутка читао тривијалне романе, док је под утицајем Пушкинових повести занемео пред новооткривеном животном истином. Повесть „Станични управник” игра кључну улогу у саморазумевању Макара Девушкина, јер се након читања повести јунак ослобађа књижевних шаблона и окреће Пушкиновом универзуму, који постаје предуслов духовног успињања јунака:

Сад сам Станичног надзорника овде у вашој књизи прочитао; и, ето, рећи ћу вам, рођена, дешава се тако да живи човек а ни не зна да му је пред носом књига у којој му је цео живот до најмањих подробности изложен. Па чак и оно што ти је раније загонетно било, то, ето, овде почнеш ли само читати такву књигу, а ти се сам свега мало-помало сетиш, и све испиташ и растумачиш. И, напослетку, ево због чега сам још заволео вашу књигу: понеки спис, рецимо, читаш, читаш, па понеки пут да се убијеш – тако је вешто и лукаво да ти се чини баш као да ништа не разумеш. Ја, на пример – ја сам туп, по природи сам својој туп, па услед тога не могу да читам сувише озбиљна дела; а ово читам баш као да сам сâм написао; баш као да је моје сопствено срце, какво је да је, узео, изврнуо пред људима на наличје, па га описао у свој његовој подробности, – ето како је! Јер ствар је проста, богами; шта ту има! Не, озбиљно, и ја бих тако написао; зашто да не бих! Та ја осећам то исто, потпуно онако као и у књизи, а и сâм сам се у таквим околностима понекад налазио, као на пример тај Самсон Вирин, јадник. И колико ли их само међу нама има таквих Самсона Вирина, таквих истих добрих јадника! И како је само све то вешто описано! Замало се нисам расплакао, рођена, кад сам прочитао да се пропио, грешник, тако да је разум изгубио, постао огорчен и да спава по цео дан под овчијим кожухом, а јад свој грејаном ракијицом залива, и жалостиво плаче, прљавим крајичком капута очи утирући кад се сети заблуделе овчице своје, ћерке Дуњаше! Не, то је природно! Прочитајте само: то је природно! То живи! Ја сам то сâм гледао; све то око мене живи; узмите, ето Терезу – али нашто ићи тако далеко! Ето, на

пример, наш јадни чиновник, он је, ето, можда исти такав Самсон Вирин, само има друго презиме, Горшков.¹

Овде наилазимо на сетно размишљање главног јунака да трагична судбина Самсона Вирина, у поимању Макара Девушкина, може сустићи сваког човека, укључујући и њих двоје, што њиховој судбини даје обресе универзалности:

Јер ствар је та општа; рођена, и може се и вама и мени десити. И гроф што на Невском проспекту или у Набережној живи, и он ће бити исто то, а изгледаће само да је друкчији јер је код њих све на свој начин, по вишем тону, али и он ће бити то исто, све се може десити, и мени се то исто може десити [...] Доста већ, Варињка, поправите се; глупе савете и наговарања не слушајте, а књигу своју још једном прочитајте, пажљиво прочитајте; од користи ће вам то бити.²

Достојевски касније, у својим чланцима из шездесетих година, дело и лик Пушкина осмишљава кроз идеологију покрета „почвеника”³ (земљака), што уједно долази и као покушај Достојевског да ревалоризује и васпостави значај Пушкина у књижевној критици шездесетих година. Већ тада је било евидентно да је „за Достојевског Пушкинова личност на симболичан начин представља руску националну свест [...] у песничком лику Пушкина Достојевски не истиче мисаону формулу, већ се њиме наговештава осећање тајновите целовитости.”⁴ Пушкиново име је значајно у борби са револуционарном и демократском критиком, која се више окретала Гогољу и „натуралној” школи као прихватљивијој књижевној алтернативи; истовремено, Достојевски је бранио Пушкина у спору са присталицама идеје „уметности ради уметности”.

Касније ће Достојевски у чланку „Књиштво и писменост” ући у полемику са Катковом и његовим гласилом *Руски весџник*. У визији Достојевског Пушкин је, иако један део народа није познавао, природно заузео место не само првог песника већ првог народног песника. То се догодило зато што се „Пушкин по први пут свесно обратио народу на руском језику, користио руске представе, руске погледе и идеје, и публика је у њему осетила руски

¹ Ф. М. Достоевский, *Полное собрание сочинений в 30 тт.* Т.1. Ленинград 1972, 59.

² Исто.

³ Од рус. „почва” – тло; реч је о струји (покрету) патриотског опредељења.

⁴ Е. А. Федорова, „Пушкинское слово в произведениях Ф. М. Достоевского”, *Слово.ру: Балтийский акцент*, 2020, 47.

дух”.⁵ Овде се поставља питање шта је то „руско” понудио у свом стваралаштву Пушкин, и Достојевски на то даје конкретан одговор:

Одбаците чак све монументално што је написао Пушкин; узмите само његове „Песме западних Словена”, прочитајте „Визију краља”: ако сте Рус, онда ћете осетити да је то нешто у највећој мери руско, не имитирање народне легенде, већ уметнички обликована форма свих народних легенди, форма која је прошла кроз пишчев доживљај и, најважније, на коју нас је песник по први пут упутио. Први пут – то није шала! Да, готово по први пут сва лепота, сва тајанственост и сав могући значај народне легенде је постао доступан за шире народне масе. Ви тврдите да се Пушкин није примио у обичном народу? Да, зато што обичан народ није напредовао у свом развоју, а није напредовао јер није био у могућности. Он је у великој мери неписмен. Али истог тренутка када народ крене у правцу развоја, Пушкин ће у очима народа добити велики значај. Штавише, имаће за њега историјски значај и биће за њега један од првих гласноша општељудских начела, који су се хуманистички свестрано испојили у Пушкину, а то је за нас најпотребније [...] Општељудску црту, коју наш народ тако чедно тражи, може најбоље пронаћи уз Пушкина.⁶

Пушкин је у визији Достојевског био виши тип националног песника, чија се генијалност реализује кроз импULSE народне културе. Катков је оспоравао потенцијал руског народа и тврдио је да се руско друштво мора окренути западним облицима развоја, а Достојевски инсистира на томе да је управо Пушкиново стваралаштво конфирмација историјске величине руског народа. Достојевски наводи да су поједини критичари несвесно упали у замку износећи тезу да су Шилер и Гете, као главни немачки песници, не само много популарнији у својој домовини него да су својим утицајем надјачали и засенили Пушкина и у Русији. Иако Достојевски наводи да су поменути европски великани утицали на васпитање целокупног друштва, да су постали „блиски” и можда популарнији неголи у отаџбини, не сме се занемарити да је Пушкин један од претеча и гласноша специфичног општељудског „стремљења” руског народа, у којем, заправо, лежи оригинална и суштинска црта тог народа.⁷

⁵ *Достоевский*, т. 19, Ленинград 1979, 15.

⁶ Исто, 16.

⁷ Наведену тезу Достојевски касније детаљније образлаже у говору поводом комеморације Пушкину.

„Увођење” Пушкина у универзум Достојевског одвија се на неколико начина. С једне стране, Пушкин је присутан кроз цитате, као што се то може видети у роману *Идиот*, где се наводи балада „Живео је на свету бедни витез”. Мотив Пушкинове баладе је један од водећих у роману *Идиот*, у којем се постулира тема витештва. Пушкинову баладу „о бедном витезу” у роману наглас чита Аглаја Јепанчина, након чега је евидентно да се објективни смисао Пушкинове баладе не подудара у свему са ситуацијом главног јунака. Јунакиња, иако је кадра да разуме узвишену страну „бедног витеза”, не остаје имуна пред тривијалностима свакодневице, због чега и обешчашћује Мишкинов идеал витешког служења.

Затим, Пушкин присуствује кроз епитаф, као што је то случај у роману *Зли дуси*, где се наводи Пушкинова песма „Зли дуси”. Дубински метафизички смисао који се гради на Пушкиновом поетском контексту Достојевски продубљује када користи поменуто песму као епитаф и додаје идеју о исцељењу човека из Гадаринског краја кога је запосео зли дух. Још један облик присуства Пушкина у тексту Достојевског даје се путем реминисценција („пехар живота”, „лепљиво лишће”) у роману *Браћа Карамазови*; „ништавно створење” (*Курански мошиви*) у роману *Злочин и казна*; тема подземља и сл. Осим поменутог, неретко се среће парафраза различитих сижејних линија и мотива, као што је *Пикова дама* у лику Аљоне Ивановне у роману *Злочин и казна*, или сиже „Гозбе за време куге” у архитектоници романа *Браћа Карамазови*. Дакле, у већини текстова се може открити Пушкинов подтекст, који даје додатну мисаону и естетичку перспективу јунаку.

У том дијалезону „дијалектике идеја” резонује и тема последица личних поступака у контексту не само властите већ и историјске судбине народа. Провлачи се линија од трагедије *Борис Годунов* до Ивановог обраћања Васељени о вредности сузе детета у односу на светску хармонију, да би се на крају иста тема досегла највиши религиозно-филозофски домет у *Иојем о Великом инквизицији*. Достојевски продубљује колизије *Вишеза-иврдице* у *Браћи Карамазовима*, а дијалог и супротстављање *Моцарта* и *Салијерија* наново оживљава кроз Ивана Карамазова и Зосиму, али и метапростор *Иојеме о Великом инквизицији*.

О утицају Пушкинове „Пикове даме” и његовог поимања „фантастичног” касније је Достојевски у једном писму пружио детаљно образложење: „Фантастично треба да се додирује са реалним, тако да му ви поверујете. Пушкин, који нам је пружио готово све форме уметности, написао је ’Пикову даму’ – нешто најузвишеније у домену фантастичног. А ви заиста поверујете да је Херман уснио онај сан који годи његовим плановима и погледу на

свет, а на крају повести, када је већ прочитате, не знате шта да мислите: да ли је та визија произашла из Херманове природе, или је он, можда, стварно један од оних који су додирнули други свет, злих и непријатељских духова.”⁸ У роману *Младић* Пушкинова повест даје лајтмотив који је изражен у сетним контемплацијама о непостојаности и фантазмагоријском духу Петрограда: „На таквом петроградском јутру, гњилом, влажном и магловитом, дивља мисао каквог Пушкиновог Хермана из ’Пикове даме’ (колосално лице, необичан, савршено петроградски тип, – тип из петроградског периода) – чини ми се да мора још више да ојача.”⁹

Ако се вратимо на Хермана, можемо констатовати да помену-те визије-снови сведоче о духовним процесима који се догађају у души јунака. Достојевски се окреће Пушкиновом сижеу да би оголио његово духовно стање, не говорећи директно о грижи савести јунака. Аналогне духовне колизије преживљава и Борис Годунов у Пушкиновој драми („јадан је онај чија савест није чиста”). Из Пушкиновог текста Достојевски преузима „фантастичне” мотиве и користи их у роману *Злочин и казна*, те видимо да Херманову жељу за богаћењем и лик старе бескорисне грофице Достојевски не заборавља, већ их имплицитно имплементира у сижејну линију у којој су учесници Раскољников и зеленашица Аљона Ивановна: „Пушкинова сижејна шема легла је у основу ’Злочина и казне’. У то нема сумње, ако се ближе упореди конкретан ток двеју сличних линија, јер у основи оба дела лежи иста шема од злочина ка зацртаном циљу.”¹⁰

На све то се надодаје низ других директних и индиректних преплитања из „Пикове даме” и *Злочина и казне*. Сусрет Хермана са преминулом грофицом и те како одговара потоњим „сусретима” Раскољникова са преминулом Аљоном Ивановом: „После ње Херман је пришао гробу. Он се поклонио до земље и неколико минута је лежао на хладном поду, посутом јеловим иглицама. Напослетку се подигао, блед као сама покојница, уздигао се на степенице катафалка и поклонио се... У тај час му се учинило да га је покојница подругљиво погледала шкиљећи на једно око. Херман се нагло тргну, узмакну и паде наузнак.”¹¹ У једном од кошмара Раскољников покушава да убије зеленашицу, али му то сада не полази за руком, штавише зеленашица је та која у овом случају односи победу и посрамљени Раскољников на све начине покушава да се

⁸ *Достоевский*, т. 30 (I), Ленинград 1988, 192.

⁹ *Достоевский*, т. 13, Ленинград 1975, 113.

¹⁰ А. П. Бем, „У истоков творчества Достоевского”, *О Достоевском*, Прага 1936, 46.

¹¹ А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений в 19 томах*, т. 8, 247.

избави од непријатног поновног сусрета: „Обузе га помама: из све снаге поче ударати бабу по глави, али при сваком ударцу смех и шапат из суседне собе све су јаче допирали, а баба се сва тресла од смеха. Он наже да бежи...”¹²

Симптоматично је да, осим сижејне линије Раскољников – Аљона Ивановна, Пушкинов мотив добија нову варијацију у сижејној линији Свидригајлова. И у случају Раскољникова и у случају Свидригајлова појављује се прототип Хермана, јер се дешава промена улога: тројица јунака који су били целати постају жртве, а њихове жртве их на неки космички начин уходе и не дају им мира. Хермана, који је запао у апатију јер није сазнао тајну грофичиних карата, одједном иста та грофица посећује и открива му срећну и кобну комбинацију: „Тројка, седмица и ас донеће ти заредом добитак, но не смеш, у времену од двадесет и четири сата, ставити у игру више од једне карте, а после тога не смеш никако играти... Код тих речи она се тихо окренула, пошла је према вратима и нестала шушкајући папучама.”¹³ Свидригајлова, на чијој савести су, као и у Хермановом случају, тешки злочини, додуше непотврђени, посећује сена изненадно преминуле супруге Марфе Петровне: „Марфа Петровна ме изволева посећивати [...] Па већ трипут долазила. Први пут сам је видео на дан сахране, сат после повратка са гробља. То је било уочи мога поласка овамо. Други пут прекјуче, на путу у свануће, на станици Малој Вишери, а трећи пут пре два сата, у кући где станујем, у соби, био сам сам.”¹⁴ Психолошка и идејна проблематика Пушкинових јунака добија „метафизичку” дубину у случају Свидригајлова, јер се на његов лик надовезују неограничени духовни потенцијал и натчовечанске амбиције које га воде у правцу моралног и физичког аморализма.

У овом контексту не треба сметнути с ума претпоставку В. Брјусова да је за роман Достојевског од пресудног значаја било и друго Пушкиново дело, поема „Бронзани коњаник”. Брјусов је истицао да „идеја ’Бронзаног коњаника’ у потпуности лежи у основи ’Злочина и казне’ – да ли човек има право ради остварења својих циљева да жртвује живот”.¹⁵ У сваком случају, „Пикова дама” и „Бронзани коњаник”, како истиче В. Ветловска, „улазе у ’Злочин и казну’ у подједнаким односима зато што их обједињује једна тема – тема Петербурга. Поднаслов поеме ’Бронзани коњаник’ (’Петербуршка повест’) могао би да стоји и уз ’Пикову даму”.¹⁶ Од

¹² *Достоевский*, т. 6, Ленинград 1973, 213.

¹³ *Пушкин*, т. 8, 247–248.

¹⁴ *Достоевский*, т. 6, 219.

¹⁵ В. Я. Брюсов, „Пушкин – мастер”, *Пушкин. Сб. 1*, Москва 1924, 114.

¹⁶ В. А. Ветловская, „Достоевский и Пушкин: Петербургская тема в ’Преступлении и наказании’”, *Достоевский: Материалы и исследования*, № 19, 2010, 154.

Петра Великог, који је створио Петербург, поменути град постаје средиште свих друштвених и социјалних противречности, различитих нерешивих духовних питања и моралних аномалија.

У основи проблематике „Пикове даме”, а делимично и *Злочина и казне*, осећа се „присуство” новог града, чија двомирност доводи до преиспитивања пређашњих вредности и хришћанских заповести, поготово што на сцену ступа вредност нове епохе – новац. Али то продирање у друге сфере повлачи за собом тешка искушења, понекад неподношљива каљења јунака која се неретко завршавају лудилом или самоубиством. „Аритметичка теорија” није запосела само Хермана, Раскољникова, Аркадија у роману *Младић*. У роману *Злочин и казна* она већ увелико живи међу другим људима, па из тог разлога сличну теорију Раскољников чује у једној крчми: „Раскољников је био страшно узбуђен. Наравно, све су то били најобичнији и најчешћи младићки разговори и мисли које је он више пута слушао само у другим видовима и о другим темама. Али зашто да чује такав разговор и такве мисли баш сад кад су се у његовој сопственој глави зачеле... баш такве исте мисли? И зашто баш сад, тек што је изишао од бабе и понео клицу своје мисли, да набаса на разговор о баби?”¹⁷

Са извесним правом можемо лик Хермана, а у одређеној мери и Силвија из *Белкиних њовесџи*, протумачити као претече Раскољникова, парадоксалисте, зеленаша из *Кројке*, Свидригајлова, чак и Ставрогина. Епитаф за 4. главу „Пикове даме” „човек који нема никаквих моралних правила и ништа му није свето” добија апсолутно оваплоћење у лику Ставрогина. Иако су јунаци временски и „идејно” удаљени, не могу се предвидети одређене подударности између Хермана, Свидригајлова и Ставрогина. На констатацију тезе о „јаким” јунацима који претендују да постану титани надовезују се и *Моишви Курана* Пушкина са темом „ваши која дрхти” и „милионе двоногих твари” из *Јевџенија Оњџина*, те се тако уводи додатна проблематика, нови ранг уметничко-филозофске категорије у поимању ликова Достојевског.

Несумњиво је да је светску и историјску димензију Пушкиновом стваралаштву дао говор Достојевског на заседању Друштва поштовалаца руске словесности које је одржано поводом отварања споменика песнику. Како истиче П. Фокин, „организатори свечаности веома су основано полагали наде да ће наступи говорника дати празнику националну димензију и значај, да неће ући само у летопис Москве, већ у историју руске литературе”.¹⁸ Овим го-

¹⁷ *Досџоевский*, т. 6, 55.

¹⁸ П. Е. Фокин, „Пушкинская речь’ Ф. М. Достоевского как событие (по материалам рукописного фонда Государственного музея истории российской литературы им. В. И. Даля)”, *Неизвестный Достоевский*, 164.

вором Достојевски не само да је високо позиционирао Пушкина у низу како руских тако и других великих европских писаца, већ је његов лик уздигао до те мере да је он превазишао књижевни и уметнички контекст и постао предуслов у сагледавању историјске мисије Русије у свету и разумевања судбине човека као таквог. У свом говору Достојевски издваја оно што је најважније и најсветије у Пушкиновој личности, оно што је вечно у његовом стваралаштву, оно што је пророчанско у његовој појави: „Пушкин је не-свакидашњи феномен, и можда јединствени феномен руског духа, рекао је Гогољ. Ја бих додао 'и пророчки феномен'. Да, у његовом појављивању на сцени, за све нас Русе било је нечег несумњиво пророчног. Пушкин се појавио тачно на почетку нашег правог самоосвешћења, чији је најранији почетак дошао читав век након реформи Петра Великог. Пушкин нам је стигао као нова звезда водилја, јарко светло на нашим мрачним путевима. Пушкин је наше пророчанство.”¹⁹

Достојевски је свој говор одржао с освртом на актуелне проблеме конкретног историјског тренутка, а међу тим проблемима се издваја раскол друштва, непомирљиви сукоб између либералног западног и конзервативног словенофилског табора. Нерешива питања створила су огроман друштвени притисак, а перспектива спајања зарад будућег великог циља које је понудио Достојевски кроз ревалоризацију Пушкиновог лика прихваћена је попут откровења. Достојевски на самом почетку истиче да у његовом говору не треба тражити књижевнокритичку анализу Пушкиновог стваралаштва. Периодизација његовог стваралаштва везује се за три периода, премда говорник истиче да се периодизација не даје по принципу поступне хронологије: „Међутим, приметио бих успут да ми се не чини да су периоди Пушкиновог рада одвојени једни од других чврстим границама. Почетак *Јевѣнија Оњеѣина*, на пример, по мом мишљењу још увек припада првом периоду, иако се *Оњеѣин* завршава у другом периоду, када је Пушкин већ пронашао своје идеале у својој родној земљи, примио их к срцу и гајио у својој милостивој и видовитој души.”²⁰

Достојевски издваја три периода и за сваки везује одређени концепт. У првом периоду то је „руска луталица”, па Достојевски наводи да је Пушкин „открио и генијално приказао несрећног луталицу у својој родној земљи [...] несрећни луталица, отргнут од народа, био је историјска неопходност у нашем друштву [...] овде бездомне луталице још увек лутају”.²¹ Луталица се, каже

¹⁹ *Достоевский*, т. 26, Ленинград 1984, 136–137.

²⁰ Исто, 137.

²¹ Исто.

Достојевски, не може ограничити постављеним и тесним границама, стога он, када трага за срећом, не жели да је спроведе у националним, већ у васељенским оквирима. Из тог разлога за луталицу се везује идеја неукорењености, одвојености од родног огњишта. Представник ове групе за Достојевског је Оњегин. У другом периоду Достојевски указује на Татјану, која се повезује са земљом, она је „снажан карактер, чврсто стоји на свом тлу. Она је дубља од Оњегина и свакако мудрија од њега”.²² Татјана је тип жене који испољава највиши морални идеал руског народа, а то је „смирена” хришћанска љубав и непоколебљиво осећање правде. Уколико упоредимо Оњегина и Татјану, очигледно је да се ради о квалитативно различитим онтолошким „дефиницијама”. Оњегин носи сету самозаљубљеног интелектуалца, руског Европљанина, одвојеног од родне груде, и њему су понајвише упућене речи Достојевског „Понизи се, горди човече”. Татјани Достојевски приписује храброст, што значи да се њена одлука да не крене за Оњегином не базира на страху од јавног мњења и промене животних околности. Татјана то не чини јер не може да поступи науштрб правде, не може кренути против савести и сазидати личну срећу на несрећи другог човека. И. Волгин наводи: „У моралним колизијама које Достојевски покушава да реши користећи критеријум истине, њена ’последња’ провера није само Христос, који се наводи у бележницама, већ и други лик – Пушкинова Татјана.”²³

Кључни појам трећег периода је „универзално саосећање”, односно особина у Пушкиновом стваралаштву за коју ће Достојевски рећи да је национална. „Универзално саосећање” се испољило у Пушкиновој способности да се „преруши” и „опонаша” геније других нација:

Али покажите ми једног од ових великих генија који је поседовао такву способност универзалне емпатије као што је наш Пушкин. Ову обдареност, ванредну обдареност нашег народа, он дели са њиме, и по томе је пре свега наш национални песник. Највећи европски песници никада у себи нису могли тако силно да отелотворе генијалност страног, па и комшијског народа, његов дух у свој његовој скривеној дубини, и сву његову чежњу за предвиђеним крајем, као што је то могао Пушкин. Напротив, када су се обраћали страним народима, европски песници су их најчешће спајали са својим народом, и схватали га по својој. Чак су и Шекспирови Италијани, на пример, скоро увек Енглези. Једини Пушкин од свих

²² Исто, 140.

²³ И. Л. Волгин, *Последний год Достоевского*, Москва, 2017, 255.

светских песника имао је способност да се потпуно идентификује са страном националношћу. Узмите његову Сцену из *Фаусџа*, узмите *Похлејној виџеза*, узмите баладу „Живео једном сиромашни млади витез”. Прочитајте поново његовог *Дон Жуана*. Да их Пушкин није потписао, никада не бисте знали да их није написао Шпанац. Колико је дубока и фантастична имагинација у песми „Гозба за време куге”. Али у овој фантастичној имагинацији налази се гениј Енглеске; и у јунаковој дивној песми о куги, и у песми Маријиној...²⁴

„Универзално саосећање”, сматра Достојевски, представља националну особину, а Пушкин као генијални уметник је савремени медијум тог унутарњег импулса. На тај начин Пушкинови ликови, у поимању Достојевског, очигледно, превазилазе књижевне оквири. Пушкинова „синтеза”, по запажању Достојевског, симболизује велико пророчанство светских размера. У свом говору Достојевски користи нов, филозофски осврт на мисију и значај Пушкина у контексту места Русије у свету и ту традицију ће наставити мислиоци 20. века. Говор Достојевског, такође, расветљава и његову уметничку димензију у осврту на кључне моменте Пушкиновог стваралаштва, које је идејно исходиште и предуслов за даље онтолошко пропитивање. Иако можемо констатовати да њихов поглед на исти предмет представља различите етапе виђења предмета, Пушкина и Достојевског повезује јединство, много дубље од обичног хронолошког континуитета – реч је о јединству које сведочи о књижевној традицији чији оквири ударају темеље руске културе.

Др Лазар П. Милентијевић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за славистику
milentijeviclazar@ff.uns.ac.rs

²⁴ *Достоевский*, т. 26, 145–146.

СЕРГЕЈ ДЕНИСЕНКО

„ОД СУЗДРЖАВАЊА МУЗА МРЕ...” ПУШКИНОВА ЕРОТИКА

Чини нам се да Пушкиново стваралаштво добро познајемо. Шта се ново може рећи о великом руском песнику сада, почетком XXI века, просечном читаоцу? Променљив, као Протеј, и више-стран, Пушкин нам може помоћи у свим животним ситуацијама. „Мој Пушкин”, „твој Пушкин”, „наш Пушкин”... Пушкин хришћанин и Пушкин атеиста, Пушкин револуционар и Пушкин монархиста, непромишљени Пушкин (чак и развратник) и Пушкин као благочестиви муж и отац породице... Дуго се може набрајати, јер је литература о Пушкину изузетно опширна.

Пушкин је такав каквог га ми желимо видети. Већ у време Лицеума он је створио „лик песника” и надаље га је само кориговао. Након песникове смрти „пушкински мит” су наставили да стварају, а тај се процес не зауставља ни данас. Колико год ми то желели, никада нећемо сазнати какав је Пушкин био. Не, наравно да нећемо вирити кроз кључаоницу, јер, присетимо се речи самог песника о Бајроновим рукописима: „Остави знатижељу гомили и буди раме уз раме с Генијем. [...] Ми довољно познајемо Бајрона. Видели смо га на престолу славе, видели смо га у страдањима велике душе, видели смо га у ковчегу усред Грчке која васкрсава. – Жеља ти је видети га на броду. Гомила похлепно чита исповести, записе итд., зато што се због своје подлости радује посрнућу и слабостима великог. Препознавање сваке огавности доводи је до узбуђења. Он је мали, као и ми, он је одбојан, као и ми! Лажете, бедници: он је мали и грдан, али не тако као ви, него другачије” (XIV, 243–244).

Пушкинови савременици су оставили веома противречна сећања на њега. Ево, на пример, карактеристика Пушкина лице-

јисте коју даје Н. А. Маркевич: „...неке од његових фарси и нису биле поетичне. Једном се кладио да ће рано ујутру у Царском селу изаћи испред замка, ходати четвороношке и подићи кошуљу. Он је тада још увек био у Лицеуму и добио је опкладу. Након неколико сати позвали су га код императорке, која је била удовица. Она је седела код прозора, видела његов трик, темељно му опрала косу, али никоме то није рекла”. Уклапа ли се тај поступак у оквире оне представе коју ми имамо? Уколико не, онда изволите „другог Пушкина” у сећањима М. В. Јузефовича: „Према моралним захтевима односио се чак пуритански строго. У то време светло дана угледала је књига са насловом, ако се не варам, *Justine ou les Liaisons dangereuses* (*Јустина, или Ојасне везе* – С. Д.). Та књига је ишла из руке у руку, али још није била дошла у моје, и ја је нисам читао. Сетивши је се некако, питао сам Пушкина каква је то књига.

То је, – одговори он – једно од најупечатљивијих дела саблазне француске фантазије. У њој је најогавније сладострашће представљено до те мере ингениозно да сам ја, читајући је, осетио да почињем да уживам, и бацио сам ту књигу, не завршивши је. Саветујем и вама да је не читате.

Интерпретација поступака било ког човека, ако посебно *бирате*, увек ће бити површна, а не вишедимензионална. Можда ће циљу тумачења слике „вишедимензионалног Пушкина”, између осталог, послужити и збирка његове еротске лирике, предложена читаоцу.

Пред нама је био комплексан задатак: одредити критеријум на основу којег ће се вршити селекција стихова. Као прво, одредити шта је оно што називамо еротиком, а шта просто љубавном лириком. „Црни шал”, на пример, где је „неверну децу љубио Јермен”, да ли је то еротика или не? А „Сећам се чудесног тренутка...”? Да ли да узмемо „непристојне” Пушкинове стихове (којих има, приметимо, поприлично)? Уосталом, „непристојно” често није еротично... Да ли да уврстимо само дела „узвишене” еротике, која потичу из античких примера, као у Парнијевој лирици?

Као и сваки термин, термин „еротика” је услован. Људи из различитих епоха, чак и блиских поколења, схватају га различито. Еротика је сензуалност, обраћање сексуалној сфери живота, њеном представљању. Наравно, ми сада еротичку не схватамо у потпуности тако као, рецимо, пре сто година, и сигурно не тако како је схватају сада у другој (на пример, источној) култури. Оставимо овде по страни категорије „морално–неморално”, „пристој-

но—непристојно”: уводни чланак не може да тежи статусу филозофског трактата. Еротика треба да буде естетична, а порнографија не? А шта ћемо онда са „естетиком ружног”? (Упутићемо читаоца на Лесингов *Лаокоон*.) Присетимо се речи самог Пушкина: „Неморално дело је оно чији циљ или деловање ремети постулате на којима почива благостање друштва или људско достојанство.” Лирика, чији је циљ да страсним описима распламсава фантазију, срозава поезију, трансформишући њен божанствени нектар у запаљив садржај, а музу претвара у одбојну Канидију. Али шала, инспирисана срдачном радосћу и краткотрајном игром маште, може да се учини неморалном само онима који о моралу имају дечје или погрешно схватање, мешају је са наравоученијем и сматрају да књижевност има само педагошку функцију (XI, 157).

Могуће је да то што се чинило еротичним у Пушкиново време у нама неће изазивати „еротичке асоцијације”, јер ипак свака епоха има своје карактеристичне чулне импресије и начине њиховог распламсавања. Ако су се као објекат Пушкинових еротичних стремљења појављивале „женске ноге” (тај мотив је стално варирао и у својим стиховима и на својим цртежима), нашем савременику ће се тај део женског тела (прецизније – стопала до скочног зглоба) учинити тек-тек саблазним. С друге стране, у толикој мери као антички аутори, Пушкинови савременици нису хвалили женске стражњице (у славу женског тела карактеристична античка химна била је Венера Калипигијска – „лепе стражњице”).

Пушкинова еротика може се назвати традиционалном за његово време; у томе, као и у много чему другом, он је био дете свог времена. Осамнаести век, из ког је проистекла поезија наредне епохе, време је процвата еротичне књиге у којој су текст и илустрације били изразито слободни. Еротична уметност тог периода била је најизразитија управо у књигама. Никада пре и никада после није било таквог изобиља еротичне књижевности.

Песник је одмалена био упознат са књижевношћу те врсте, захваљујући библиотеци свог стрица В. Л. Пушкина. Аутор „Опасног комшије” (1811),¹ као што је познато, сакупљао је и књиге са еротским садржајем. У Лицеуму (1811–1817) дечаци су читали „забрањене свештице” са стиховима непристојног (или уопште бунтовничког) садржаја, преписивали их и испуњавали своје папире еротским цртежима; и то је било условљено радозналосћу тог узраста. Пушкин то сам спомиње 1815. у „Градићу”:

¹ Поема Василија Љвовича, чији је сиже посећивање бордела од стране јунака, била је веома популарна и ширила се у рукописима; њом се одушевљавао и синовац.

...Сакрио сам тајну
Свеску од коже...
Погодити није тешко;
То су дела,
Којима штампање мрско беше.²

„Често се у тим збиркама еротска дела преплићу са грађанским, нецензурисаним за своје време”, коментарисао је М. А. Цавловски. „Свеска од коже, коју је Пушкин добио од *драјонској војника*, садржала је и сатиру са француским божићним песмама слободног мислиоца кн. В. П. Горчакова, и сатиру К. Н. Батјушкова о неталентованим песницима 'Привиђење на обалама Лете', и 'Опасног комшију' В. Л. Пушкина... [...] Али добру половину свеске заузима мала су неумесна дела унезвереног Баркова. Паралелно са тим збиркама мешовитог садржаја улазили су и специјално еротски.”

„Пушкин је до те мере волео жене”, присећао се С. Д. Комовски, „да би већ са 15 или 16 година, при случајном додиру плесачицине руке, имао успламтели поглед, тешко дисао и стењао као узбуђени коњ у младом крду.” Ф. Ф. Вигел је такође истицао да је „ово успламтело биће, у најзанесенијим годинама живота, тако рећи, уронило у његове насладе”. М. А. Корф је, у својим поприлично злонамерним белешкама, писао како се Пушкин „препустио свим могућим развратима и проводио ноћи и дане у непрекидном низу баханалија и оргија са најозлоглашенијим беспосличарима тог времена”.

Уосталом, пре би требало веровати примедби П. А. Вјаземског у вези са тим Корфовим запажањем: „Колико је мени познато, он се уопште није препуштао развратима свих врста. Није био монах, био је грешан као и сви у младости. Код њега у љубави уопште није преовладала чулност, него пре поетска занесеност, што се, уосталом, одразило и на његову поезију.” Пушкиново стваралаштво из времена Лицеума прожето је еротизмом Волтера, Грекура, Гресеа, Дора, Лебрена, Парнија и, преко француске поезије, еротизмом античких аутора.

У Пушкиновим стиховима који су писани за време Лицеума првобитно се појављује лик затворника, младог монаха који живи у ћелији и заљубљен је у лепотицу. „Заљубљен до ушију, али од тебе раздвојен, ја сам свих нада лишен”, шаливо признаје „монах-лицеиста” у љубавном писму „Наталији” (Том периоду припада и фрагментарно сачувана поема „Монах”). Уосталом, „предмети”

² Превеле Сузана Паљић и Јована Ковачевић.

заљубљености младог Пушкина брзо су се мењали и њима се посвећивао само због традиције мадригалне поезије, а не због „стварних” осећања. „Лепотицу која је мирисала дуван” мењају Дорида, Хлоја, Делија...

„И, која те је очарала?” –
„Она”. – „Али која? Глицера, Хлоја, Лила?”³

Млади песник у својој лирици са озбиљношћу искусног љубавника промишља краткотрајност љубавних тренутака, неизбежност старости и пропадање. То није он, Анакреонт и Парни говоре његовим устима.

Али убрзо лик лирског јунака добија мало другачије особине, његовој чулности се придодаје телесност. Кривац за то је коњица Руске царске гарде смештена у Царском селу након повратка из Париза у октобру 1814. године. Пушкин се здружио са официрима старијим од њега: Каверином, Молоствовом, Соломирским, Сабуровом, Чадајевом. Весели и немарни гусари Царског села постали су узор за младог лицеисту. Ми овде нећемо говорити о часовима слободоумља које је Пушкин добио: у контексту овог чланка интересује нас утицај који је гусарски круг имао на љубавну лирику Пушкина. А њен јунак, сада „жртва чулне љубави”, „поклоник Вакха и Венере”, више није стран „динамичном разврату појудних идеја”. Предмети његове љубави су у потпуности реалне „даме полусвета”, са којима јунак проводи време. Сећања на другарске забаве које је Пушкин посећивао кришом од руководства Лицеума, на „жртве Бахуса и Венере”, одразила су се у неким од његових стихова и делом у посланици „Сабурову”, која је објављена у овој збирци. Слободно, да не кажемо неозбиљно понашање младог песника забележено је у једној од „препознатљивих песама” Лицеума:

А наш Француз
Свој укусу хвали
И псовкама млати.⁴

Периоду Лицеума припадају и Пушкинови први епиграми, који реципијента ударају „испод појаса”. „Пушкиново име се прославило након издавања ’Руслана и Лјудмиле’ 1820. године”, присећао се К. А. Полевој, „али је још раније он постао љубимац и миљеник образоване петербуршке омладине на основу многих сво-

³ Исто.

⁴ Исто.

јих лирских стихова, преиспуњених лепотом израза, хармонијом стиха и у потпуности новом, до тада непознатом слободом мисли у различитим аспектима. Еротски детаљи у посланицама Лидама и Лилетама, оштроумни, довитљиви сарказми усмерени на позната лица у посланицама пријатељима, наравно, непримерени стихови, у којима је подражавао А. Шењу, иако је умногоме превазишао оно што је подражавао, били су сасвим по укусу и дотицали су срца савремене омладине.”

У Лицеуму је, вероватно, написана и „Сенка Баркова”, која је, по свој прилици, плод колективне дечје размажености. У ову збирку ми је не уврштавамо због изразито оштрих псовки, а радозналочитаоца упућујемо на објављени текст.

„Не толико циничан садржај, колико лексика, именовање ствари и појава својим именима чине спречицифичност барковштине, њену суштину. Та егзибиција преовладава и у ’Сенци Баркова’, у којој присутност толике количине непристојних израза запањује. По томе је очигледно њено ’детињасто’ порекло. Млади аутор, ког је привукла забрањеност и иновативност сижеа, са навежбаним цинизмом се труди да обогати своје дело великом количином нецензурисаних речи. Утисак који на нас оставља вербална поама је још јачи јер су у штампаној верзији дела и у Пушкиновим писмима све нецензурисане речи уклоњене, а, између осталог, младалачка балада представља осмишљено, у циљу стилизације, нагомилавање и груписање неприличних речи, углавном обичних, како у делима песника, тако и у његовим писмима.”

У Петербургу, након изласка из Лицеума, млади песник се препустио вртлогу светског живота: баловима, позориштима, забавама, весељима...

Уздравље, младости и срећо,
Чашо и борделу,
Где нас сладострашће уз врисак
Пијане води у постељу,⁵

прокламује он у посланици „Јурјеву”.

Изнимно карактеристична за Пушкинову лирику тог периода је тада недовршена песма „Свемогући боже вртова, пашћу пред тобом”, посвећена Пријапу, „којем се све жртвује у природи”. Још једном су истакнути (можда намерно) телесна страна интересовања и стремљења лирског јунака. „Отворена жеља”, „непрестана љубљења”, уздаси страсти, пожуда, „узавреле руке” љубавника итд;

⁵ Исто.

свим овим су преиспуњена Пушкинова дела с краја прве деценије 19. века. Истаћи ћемо да већина сличних стихова није била намењена за штампу (углавном су то посланице и епиграми), неки су остали скроз незавршени. Након цензуре су одштампане следеће песме: „Нереида”, „Русалка”, „Дорида”, „Слава Вакха” и још неколико. Еротика у њима сасвим се подудара са француском и руском поезијом с краја XVIII и почетка XIX века, па самим тим и са читаоцима (и цензуром). Само је „Русалка” изазвала негодовање црквене цензуре због тога што се у њој монах заљубљује у „нечисту” (у русалку). Ево их, прве несугласице са Црквом, а касније ће оне постати много озбиљније!

У Петербургу Пушкин пише своју прву поему „Руслан и Лјудмила” (1817–1820), прожету еротиком („песме моје грешне”), са посветом лепотицама: „За вас, царице душе моје...”. Сам сиче „Руслана” је непримерен, многе њене сцене су чак обојене сладострашћем:

А Руслан, препун заноса,
Већ милује у мислима
Лјудмиле застиђене чар... [...]
И ево младу невесту
На брачну воде постелу.
Сви светиљке су гасит стали...
Лјељ кандило већ ноћно пали.
На циљу наде неуморне
Сад љубав спрема поклоне;
И пашће хаље љубоморне
На цариградске ћилиме.
Да л' заљубљених шапат тих
И пољубаца звук сте чули,
Лак жамор што су прекинули
Бојажљивост последњих?
Млад супруг слути унапред
Тај занос; сад га дође ред...⁶

Такве су и луцкасте сцене саблажњавања Ратмира („Оборен поглед пун блаженства, / Очаравајуће, полуголе, / У бризи нежној и немој, / Око хана младе деве / Гурају се у живахној гомили [...]”, итд.), и саблажњавање Лјудмиле од стране Черномора. Понекад занесени песник сам себе прекида у пола речи:

⁶ А. С. Пушкин, *Руслан и Лјудмила*, препевао Никола Бертолино, Народна књига, Цетиње 1954, 11

Но чедна лира овај час
Под руком ми је умукла;⁷

Занимљиво је да касније, у другој редакцији „Руслана” (1828), Пушкин уклања неке слободније пасаже.

Ми смо већ раније истицали, у једном од радова, да неки Пушкинови еротски стихови стварају поприлично популарне сижее у еротској графици. На тај начин, представљање спаваће собе и жене, која на сензибилан начин лежи у постељи, која, ако и спава, спава тако као да чека свог „насилника”, јако су волели француски сликари (на пример, Мартин де Монши, Жан Батист Симеон и други). Таква је „слика” у „Грофу Нулину”:

...Лампа тек-тек гори
И слабо спаваћу собу осветљава...
Домаћица мирно почива,
Или се да спава претвара.⁸

И Марија у „Гаврилијади”, чекајући свог вољеног, заузима најбестидније позе:

Ноћни покривач ногом је померила,
Задовољан поглед с осмехом спустила,
И, уживајући у заносној нагости,
Сама се својој лепоти дивила.
Али у нежној замишљености
Грех почињава, – предивна и измучена,
Пије чашу безбрижне радости.⁹

Веома популаран је био и сиже жене која посматра нагог мушкарца док спава, а који настаје од античког „Амора и Психе”. Ту традицију Пушкин наставља у „Руслану и Лјудмили”:

Она приђе сада,
Он лежи, дрема, распаљен;
С лежишта му чаршав спада
И нити перја чело свише.
А девојка је застала,
Не покреће се, нити дише;

⁷ Исто, 68.

⁸ Превеле Сузана Палић и Јована Ковачевић.

⁹ Исто.

Баш тако богиња Дијана
Пастира свог је гледала;
На кревет нашег младог кана
Сад коленом се опрла,
Уздахнув, лице скренула је
Ка њему, с чежњом, с дрхтањем,
И срећника пробудила је
Без речи, страсним љубљењем...¹⁰

У периоду прогонства на југ Русије (1820–1824), посебно током песниковог боравка у Кишињеву, Пушкинове „необуздане страсти” се у потпуности испољавају. Томе је прилично допринела атмосфера у Кишињеву. Однедавно припојен Русији, Кишињев („савремена Содом”) је био веома егзотичан град: познати молдавски бољари су још увек носили браде, турбане и источну одећу; Молдавке и Гркиње, којима је доскора био забрањен излазак у друштво, одједном су се упознале са европском цивилизацијом и често водиле и више него слободан начин живота. „Пре је било пријатно живети у Кишињеву”, присећао се А. Ф. Велтман, „али тадашњи дани у односу на садашње су попут радних дана према викендима. Одједном је постало весело, чак и поприлично заморно. Нова познанства су на сваком кораку. Чак су прозори прљавих продавница постали рамови за женске главице; црне очи тих живих портрета увек су гледале у вас, с које год стране да им приђете, јер осмех на портретима није силазио с лица.” Морал кишињевског друштва је сачуван у стиховима „Проклети град Кишињев...” и „Зјапећи због литургије...”, који су објављени у нашој збирци.

Још једна Пушкинова кишињевска шала је бајка „Цар Никита и његових 40 кћери”. Пуна недоречености, „да не би сасвим разљутио побожну, важну глупост веома стриктне цензуре”, бајка је на Пушкинов начин лагана, разиграна и хумористична. Избор сижеа (цар шаље гласнике да траже *нешто*, што недостаје „код царица између ногу”) говори сам за себе.

У Пушкиновом стваралаштву јужног периода еротска тема се неочекивано (рекло би се!) преплиће са религиозним сижеом. Баш том периоду припадају „Христос васкрсе...”, „Десета заповест”, поема „Гаврилијада”. Али то није случајно. Библијски сижеи са еротском сврхом увек су били привлачни сликарима и песницима, на пример „Јосиф и Петерфијева жена”, „Лот и његове ћерке”, „Сузана и старци”, „Евина искушења” и многи други. Наравно, оштроумни Пушкин није заобишао десету Мојсијеву заповест, „не

¹⁰ А. С. Пушкин, *Руслан и Лјудмила*, 68.

пожели жену ближњега свога”. „Како је могуће не волети љубазне?”, пита се песник. Ево га Ускрс и појављује се „Христос васкрсе”, где се већ у првом стиху шаљиво спаја неспојиво („Христос је васкрсао, моја Ребека...”). И на крају „Гаврилијада”, најбољи пример светогрђа (богохуљења) у Пушкиновом стваралаштву. Аутор ових стихова више пута је морао да одговара на питање зачуђених љубитеља поезије: „Зар је *ѿо* Пушкин написао?” Да, ево, написао је. До дана данашњег чини се да Православна црква „није опростила” песнику „Гаврилијаду”, оријентисану на западне обрасце фриволних стихова. Присетимо се Пушкиновог „Бедног витеза” (1829), у ком се јунак („чудан је он човек био”) *заљубљује*, ни мање ни више, него у „Девуцу Марију, мајку Господа Христа”. Ипак, за јунака се залаже сама Богородица:

Како он умре
Лукави дух дође,
Душу витеза покупи
И у своје је крајеве Ђаво однесе:
За молитву и за пост не знаде,
Пут ка мајци Христа
пратио није.
Али Пречиста се, ипак,
За њега заступи
И пусти у царство вечно
Паладина свога.¹¹

Шала Пушкинове музе је узела маха, и песнику је савршено јасно да се игра ватром. Оно што је дозвољено у Француској, неопростиво је у Русији.

У скицама које, по претпоставци истраживача, представљају почетак посланице П. А. Вјаземском или Н. С. Алексејеву приликом слања „Гаврилијаде”, Пушкин тежи да осмисли колики „ниво ризика” иде уз поему:

Ево музе, причљивице,
Коју си толико волео.
Покаја се моја драга,
Очарао је дворски тон;
Свемогући је обасја
Својом небеском благодаћу –
Она због опасне игре

¹¹ Превеле Сузана Палић и Јована Ковачевић.

духовни задатак рескира.
Не чуди се, мили мој,
Због њене израелске хаљине –
Опрости јој минуле грехе
И под свети печат
Опасне стихове узми.¹²

Казна због „Гаврилијаде” није мимоишла Пушкина. Заједно са другим нецензурисаним делима, поема се ширила у рукописима и, без обзира на опрезност Пушкинових другова, ускоро је постала позната властима. И тако, лета 1828. године, на иницијативу митрополита Серафима, настао је „случај” В. Ф. Миткова, у којем се говори о томе да се у рукопису поеме „Гаврилијада” глорификују пороци. Пушкин је, чини се, признао цару да је он аутор и више се делом није бавио (по свему судећи, то је био „центлменски договор”). Ипак, та „пошалица” ће Пушкину заувек остати камен на срцу. „Нешто ме тишти, као да прекорева моју савест”, написаће у јесен 1830. године. Због тога Пушкин није волео помињања „Гаврилијаде”. М. В. Жузевович се касније присећао: „Једном је један брбљивац, мислећи, наравно, њему да удовољи, споменуо једну његову библијску поему и почео читати одломак из ње. Пушкин се узрујао, на лицу му се видела таква бол да је овај то схватио и заћутао. После је Пушкин, дотакнувши се тог глупог испада, говорио како би он много тога дао да неки стихови, које је написао у првој лакомисленој младости, никада нису ни постојали.”

Пушкин sazрева. Не само да се примирио него је и постао благоразумнији. Епиграми „испод појаса” ће увек бити ту (баш болно они ударају), али „лакрдije” попут „Гаврилијаде” или „Цара Никите” он себи више неће дозволити. И, наравно, ништа слично „Сенци Баркова”. Његова еротска поезија зрелог периода и даље делом садржи телесност, али већ има црту суздржаности, умерености. Мада, можда не у потпуности. Каква је то „умереност” у непримереном „Како је широко, како је дубоко!” (1825), у циничним рецензијама „Поводом слика за *Евѣнија Оњеѣина*” (1829), у скоро барковијанској „Сводници” (1827), у поређењима љубавника са коњима („Из Анакреонта”, 1835), у стилизацији „Подражавање арапског” (1835)?

Понашање ожењеног Пушкина, како истичу савременици, доста се разликовало од пређашњег. Генерално, љубавна тема скоро да ишчезава из његове лирике. Песник чак преферира да се не појављује у друштвима нежења, у којима влада слободнији

¹² Исто.

морал. „Дошао сам у Диму (француски ресторан – С. Д.), у ком је моја појава изазвала опште весеље”, пише 1834. године жени, која је отишла у Полотњани Завод. „Пушкин-нежења! Почели су ме частити шампањцем и пунчем и питати да ли ћу посетити Софију Астафјевну (власницу бордела – С. Д.)? Све ме је то пореметило, тако да не намеравам више да идем у Диму и ручам данас код куће, пошто сам поручио ботвињу и бифтек” (XV, 128).

М. А. Цавловски је издвајао неколико категорија Пушкинове еротске лирике и све оне су дате у овој збирци. „Као прво, Пушкин је аутор дела фриволног садржаја, у којима је не тако скроман садржај изражен у скромној форми: алегоријама, недореченостима и назнакама. Најбоље обрасце те врсте поезије дали су француски писци XVII и XVIII века, чији је ученик био Пушкин.” Слична дела су дата у нашој збирци кроз стихове „Лепотица која је мирисала дуван”, „Леда”, „Фаун и пастирица”, „Платонизам” и др.

„Другу категорију чине стихови лишени било какве непристојности, али са грубим вулгаризмима.” То су, на пример: „Проклети град Кишињев”, „Поводом слика за *Евѣнија Оњећина*” и др (неколико их је у нашој збирци).

„У трећу групу је потребно уврстити стихове мање или више нескромног садржаја са непримереним речима.” Ту спадају: „Сенка Баркова”, „Идући кући са свеноћног бдења...”, „Орлов са Истомином у постељи...”, „Мансурову”, „Једном је код кастрата дошао виолиниста...” и др.

„Сви узнемирујући рукописи циркулишу под мојим именом, као што и сви непристојни циркулишу под Барковљевим”, жалио се песник Вјаземском у писму од 10. јула 1826. године.

Сви стихови, као и многи „непристојни”, приписивали су се и приписиваће се првом руском песнику. Обратићемо пажњу на рукопис Ј. П. Полонског: „Лав Сергејевич је исто тако, као и његов брат, порицао да неки порнографски стихови, приписани Пушкину, припадају заиста његовом перу. Сумњам да је неке од њих написао баш Лав Сергејевич.” У дела, приписана Пушкину ми смо уврстили стихове академског издања сабраних дела из поглавља „Dubia”.

И тако, кренућемо на путовање по страницама еротских дела „опијених љубављу и бригом” Песника, који је чак и своју Музу („Беле груди под жутим бисером / Руменела се и тихо дрхтала”, то је о њој!) представљао као своју изабраницу:

Од суздржавања муза мре,
И са њом ретко згрешим...
И само по навици пустој

Вучем се за њом,
Као муж за поноситом женом...
Баш тако, заборавивши данас
На несташлуке младости своје,
Изаовно се осмехујући она посматра
Играрије младих б[- - - -].

Превеле с руског
Сузана Паљић и Јована Ковачевић

ЛИЦА ЧУДА И ЧУДОВИШНОГ У ЧИСТОЈ ПОЕЗИЈИ

Горан Коруновић, *Манасџир*, Контраст, Београд 2023

Пету песничку књигу Горана Коруновића формално и садржајно уоквирују две врхунске прозаиде, „Повратак (*Дубок и широк ходник*)” и „Излазак (*Креће се једна њејљасџоцрна њушка*)”. Оне су исписане као не сасвим нехајни, нити нехотични, омаж Поу и Мопасану; можемо рећи да су макар – слично делима двојице уклетих фантастичара – напете, изоштрене и патетичне у настојању да искажу неизвесност, страх, дрхтање и преображај. Финале ове Коруновићеве збирке чисте поезије и „мешовите” прозе (истодобно лирске и догађајне, анегдотске и гномске) обележава блистав а тескобан тријумф антропоморфизма који се у трагању за идеалним и смисленим никако не може заобићи. Две влажне стазице и две сузне нити иду, као читатељева мирна и недокучива водила, из ока погуреног вучјака Христифора – негдашњег Цезара – који је нашао спокој, дом и утеху у манастиру, међу монасима који су чекали читаво једно чудо, а не само Христифоров ход на задњим ногама, не само понеку његову полуартикулисану реч, загонетно изашлу из њушке насмешене у тихом и ведром расположењу.

Коруновић преузима измаштано и невероватно не само као обележја поетски пројектоване древности него и као читаоцу важан доказ о симултаном треперењу размрежених могућности лирског приповедања. Песник обликује субјективности и принципе који воде свет у (најпре непрепознату и непризнату) катаклизму, све у ритму варијације на већ слушане слутње и претње, катаклизму готово неопажену ма колико да се понашање створења у природи драматично мења, а човечанству је потребно и време и шок да се измакне из своје неприродне непокретности.

Коруновићев језик је небески чист, и слике које нуди раслојавају се у метафоре високог спекулативног ризика и ниског степена толеранције логичког: „и сестра моја свој попијени ум мрешка / у барицама и са освануле веранде гледа пољану / изнад блатњавог пута и види једно-рога како се подиже / попут руку из бунара и рударски беле очи отвара” („Сахрањена уста”). У песми „Болно сунце” хируршки тачно је предо-

чено како врелина обузима свет, који још увек не разуме да се обрео у срцу катаклизме: „шешири птица су ведри / и скокови мачака се грле”. У истој песми може се осетити тихи и тачни пулс трансформације: „и гугутке су у огњене / паунове израсле / и споро и ниско облећу / а срце Богородице / бесомучно гори”. У насловној песми „Манастир” (другој од укупно њих три истоимене, посејане у три средишња циклуса), манастир, „у слонову снагу окречен”, „мозгове анђела у бакарне куполе / прерушава” док природа цепти, док бића из природе мењају своја стања, места и станишта.

Песме Горана Коруновића суочавају читаоце са универзалним стрепњама, са непризнатим страховима, са дубоко потиснутим жудњама и егзистенцијалним дилемама које као да нису део савременог доба, а заправо јесу опасан облак који се надвио над њим. Манифестације дуалности и трансформације у овој поезији потребно је сагледати у ширем контексту нејасно назначених али постојећих културолошких и епистемолошких координата које указују на слабљење позиције доминантних вредности и на посвемашњу нелагоду појединца и заједнице, нелагоду која је изазвана урушавањем граничника, затирањем некада јасних граница које деле средиште људске цивилизације (из ког се влада) од примитивне, опасне дивљине (којом се упорно и безуспешно жели овладати). Дивљина се буну и тражи превласт, са снажним приливом енергије: „Радије бих у диму дивљине да растем / него родитељи да ме рађају”, пева лирски субјект у песми „Попела сам се на змајеве очи”. И додаје: „радије бих у пожару перуника да сазрим / него да ме за подземне воде / негују”. Преиспитивање личног идентитета и вредности заједнице уочава се на трансформацијама тела, у оквирима којих се конзервирају стрепње пред променом. Или је промена укинута, будући да чак ни лодир једнорога не може да избави од смрти и сахране? У песми „Сусрет” ветар више није еманација живота и покрета док се „разгорева”, већ је наговештај сабласне инерције тела чија су стопала одломљена а чекање заустављено. Прети слатки ризик да ни малу промену ни велику катаклизму нећемо опазити, забављени Коруновићевим каталогизовањем природе и њених постојаних ритуала, каталогизовањем које је тако вишедимензионално, интерактивно и уверљиво да се с њим може мерити само осећај за дамар природе какав имају прозаисткиње и песникиње попут Оље Савичевић Иванчевић и Магдалене Блажевић, Тање Ступар Трифунчић и Ане Ристовић.

У тупом и застрашујућем хуку промена, тако очитом и наметљивом у поезији Горана Коруновића, заточење и збуњеност се изнова појављују неистрошене, емотивне крајности се здружују са атмосфером напетости и изопачености. На корак од еколошког сензационализма, природа и живот у њој попримају обележја сувише људске неизвесности, страха,

анксиозности и параноје. Коруновић семантичке догађаје прилагођава мучним и изазовним онтолошким вредностима и околностима, рефлектујући теме насиља и мира, сиромаштва и правде, хука покрета и тупог спокоја. Песника прате све израженији страхови од могућности посрнућа природе и доброте у њој. Ипак је искупљење скривено у дамару анималног, које се отима рутини и резигнацији, спремно да подучи човека.

Др Владислава С. ГОРДИЋ ПЕТКОВИЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за англистику
vladislava.gordic.petkovic@ff.uns.ac.rs

КАФКА НА ОБАЛАМА САВРЕМЕНИХ КЊИЖЕВНИХ ТЕОРИЈА

Катарина Пантовић, *Актуелна читања Кафкиног дела*, Службени гласник, Београд 2023

Монографија *Актуелна читања Кафкиног дела* Катарине Пантовић представља значајан догађај у српској науци о књижевности – доприноси њеним теоријским оквирима, родном и компаративном проучавању Кафкиног стваралаштва, као и традуктологији, неодвојивој од рецепције „светских писаца”. Ауторка уводни део своје књиге посвећује теоријско-методолошким оквирима рада, подсећајући на проблеме са којима се актуелни тумач Кафкиног дела сусреће – од клишеизираних тема и неадекватних приступа, све до мора литературе која је писана о Кафки, и на коју је потребно надовезати сопствена истраживања и нове увиде. Овом *херменеутичком изазову* доприноси и загонетност Кафкиног стваралаштва, недореченост и нејасност његове прозе, која, иако телеграфског, једноставног и чистог језика – читаоца оставља у чуду.

Стога ауторка одлучује да се кроз Кафкину прозу са својим читаоцима *пробија* помоћу трију релевантних студија – „које су формулисали превасходно сами писци, филозофи и теоретичари [...] који се испостављају као посебно прогресивни и актуелни у тумачењу појединих аспеката Кафкиног дела” (13). Текстови *Кафка: ка мањинској књижевности* Жила Делеза и Феликса Гатарија (1975), „К...” Ђорђа Агамбена (2009) и „Ко поседује Кафку” Џудит Батлер (2011) дају стабилан теоријски оквир монографији Катарине Пантовић. Развојни лук од класичне студије Делеза и Гатарија, све до Агамбена и Батлерове, који своје текстове објављују почетком XXI века, указује нам на различите аспекте тумачења

Кафкиног дела и његову свеprisутност и актуелност међу најзначајнијим савременим књижевним теоретичарима. Ауторка указује и на рецепцију Кафке у српској науци о књижевности – како германистици тако и компаратистици, наводећи најкорисније студије о Кафки и његове најпризнације проучаваоце током друге половине XX и прве четвртине XXI века.

Први део монографије се надовезује на претходно изложене теоријске претпоставке и читаоцима детаљније представља текстове Делеза и Гатарија, Агамбена и Џудит Батлер. Временски јаз између првог и другог два текста објашњава се значајем Делезове и Гатаријеве студије као једне од првих студија која залази у „подручје студија културе при проучавању Кафке” и из те перспективе се дотиче „питања о јудаизму, књижевности мањине и политичкој природи Кафкиног дела, које се данас испоставља као незаобилазно у било каквом темељнијем бављењу овим писцем” (15–16). Агамбенова студија доноси врло занимљиво и иновативно тумачење романа *Процес* и *Замак*, засновано на римском процесном праву, са којим је Кафка, по струци дипломирани правник, био упознат. К. се као име Кафкиних јунака смело доводи у везу са термином *kalumniator* (лат. клеветник, оцрњивач), јер је „*клевети*а била најстроже кажњена и сматрана опасном претњом, а лажни оптужитељ кажњаван је тако што му је на чело утискиван жиг слова К” (16) – у контексту *Процеса*, Агамбен Јозефа К. види као тужиоца и оптуженог, односно самоклеветника. Текст Џудит Батлер настаје у жељу „борбе за Кафкино наслеђе” између Народне библиотеке у Израелу и Немачког архива за књижевност у Марбаху, и покушава да осветли Кафкино *јеврејство*, односно Кафкин амбивалентни, парадоксални и недоследни однос према свом јеврејском пореклу.

Друго поглавље монографије Катарине Пантовић представља њен централни део, заснован на ауторкиним истраживањима спроведеним током мастер студија компаративне књижевности на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду, односно мастер раду „Актуелна читања Кафкиног дела: модуси родног приступа на примерима приповедака ’Пресуда’, ’Преображај’ и ’Сеоски лекар’”. Ауторка вешто улази у поље родне теорије, бавећи се доминантно маскулинитетима, односно њиховим типовима присутним у Кафкиној прози, затим и феминитетима који те маскулинитете допуњавају и дефинишу, а потом и Кафкином прозом као примером *женског њисма*. Ауторка на почетку даје теоријске оквире *gender studies*, наводи главне идеје и дефинише подручје истраживања родних аспеката Кафкиног дела. Иако наводи и савременије теорије рода, засноване на делима Џудит Батлер и Моник Витиг, Катарина Пантовић своје истраживање заснива на „првобитном теоријском становишту о роду (становишту француских феминистичких теоретичарки), које задржава дихотомију маскулинитета и феминитета” (72). Ауторка

нарочиту пажњу посвећује дефиницији различитих типова маскулинитета – хегемонског, токсичног и алтернативног – и њихових преплитања и супротстављања значајних за Кафкино прозно стваралаштво.

Позиција маскулинитета у Кафкиним приповеткама контекстуализује се представљањем односа очева и синова у оквирима експресионистичке поетике, али и Кафкиног *Писма оцу* (1919), референтног текста у ком је отац представљен као „тиранин, застрашујући мушкарац са свим обележјима доминантног, па чак и токсичног маскулинитета, својеврсни Јехова који непрестано кажњава и понижава слабог, потчињеног сина” (79). Катарина Пантовић наводи да код Кафке не постоји утврђена схема маскулинитета, већ се код њега може говорити о *хибридним* маскулинитетима, „јер Кафкине младе мушке протагонисте (сина, брата) карактерише тежња да напусте статус слабог мушкарца као знака, иако у томе не успевају и на крају им се препуштају” (81), а та слабост је у јунаке иманентно уписана, упркос спољашњем изгледу и друштвеном статусу.

За Кафку карактеристичан сукоб између јаког оца и слабог сина присутан је у приповеткама „Пресуда” (1912) и „Преображај” (1915). Међузависност оца и сина, потенцијални хомоеротски однос између Георга Бендемана и његовог пријатеља у Русији, замена улога и наизменично јачање и слабљење оца и сина кроз радњу, приказани су у замагљеној и тешко разумљивој приповести „Пресуда”. Георг стога постаје представник удвојеног родног идентитета – „он је истовремено доминантан и маргинализован” (89), док се традиционална експресионистичка побуна синова против очева овде преображава у побуну оца против сина и доводи до смртне пресуде без могућности помиловања. У приповести „Преображај” приказана је деградација маскулинитета Грегора Самсе, „која се (де)конструира обрнуто сразмерно од очевог маскулинитета” (93). Метаморфоза Грегора Самсе у бубу онемогућила је његову улогу хранитеља породице, што је довело до јачања очеве фигуре, па и тежње да син, као маргинализован и хендикепиран, буде убијен, а Очински закон спроведен кроз агресивни маскулинитет.

Приповетка „Сеоски лекар” (1919) даје другачију перспективу у приказивању маскулинитета у односу на претходне две Кафкине приповетке. Катарина Пантовић у њој види писање карактеристично за поетику експресионизма, док амбијент и детаљи наведени у тексту имају значајног удела у радњи и конструисању маскулинитета. Поред сеоског амбијента, страшне зиме и вејавице, као сигнала и симбола „Сеоског лекара”, значајан је и симултанizam маскулинитета коња и лекара. Поред наведеног, ауторкина интерпретација ове приповетке пружа и занимљиву и смелу филолошку анализу младићеве смртносне ране – повезујући немачко женско име Роза (Rosa) са ружом, али и ружичастом бојом (rosa), путем које служавка метонимијски замењује младићеву рану (ружичасту/Розину).

Релациони приступ тумачењу ликова Кафкине прозе ауторка не посматра само у међузависном односу мушких ликова већ се маскулинитети одређују и кроз однос према феминитетима. Ауторка своја тумачења заснива на Делезовој и Гатаријевој типологији жена код Кафке, коју представљају фигуре сестре, служавке и проститутке, док би виђење жене као све три фигуре истовремено био „необичан спој о ком сања Кафка”. У приповеци „Пресуда” тумаче се фигуре мртве мајке и веренице, које нису присутне као актери овог Кафкиног дела, већ се о њима сазнаје посредно. Вереница се испречује између сина и пријатеља, као и сина и оца, док се синовљев маскулинитет успоставља тек након мајчине смрти и престанка њене власти над породицом. У „Преображају” су присутне фигуре мајке и сестре, које једине ступају у комуникацију са преображеним Грегором, и кроз његову трансформацију у бубу преузимају директну контролу над његовим животом. Од првобитне братско-сестринске блискости и (неретко шизоинцестуозне) љубави, према ауторкином тумачењу, долази до преображаја сестре у очинску фигуру и тежње ка елиминацији и уништавању брата као ривала, док фигура мајке остаје у традиционалним оквирима родних улога брижне мајке и савесне супруге.

Када говори о Кафкиним приповеткама као примерима женског писма, ауторка пажњу усмерава ка његовој тежњи ка фрагментарности, недореченом искуству, као и параболичном, алегоријском приповедању, односно писму субверзије и аутофикцији. Занимљиво је и тумачење на које се ауторка ослања, да Кафка ужива у размени писама, замењујући њима присуство саговорника/саговорнице, док говорни чин препушта доминантној фигури оца. На ово потпоглавље монографије Катарине Пантовић логички се надовезује и трећа целина, посвећена појединачним проблемима Кафкиног стваралаштва, који су били у фокусу ауторкиних досадашњих истраживања. У њој су заступљени текстови „Кафкина микропроза као песма у прози”, „Интертекстуални одједи романа *Процес* у роману *Голманов ситрах од њенала* Петера Хандкеа”, као и „Изазов превођења Франца Кафке (оглед о два превода приповетке 'Преображај')”, вредан допринос српској традуктологији који компаративно приступа канонском преводу Бранимира Живојиновића, као и новом, савременом али недовољно успелом преводу најзначајније Кафкине приповетке, из пера Немца Нилса Небеа.

Монографија *Актуелна чиниња Кафкиног дела* Катарине Пантовић важан је допринос српској компаратистици и теорији књижевности уопште. Ауторка је својом првом научном књигом вешто и успешно панорамски представила теоријске приступе Кафкином стваралаштву, дала занимљиве увиде у тумачење овог аутора из родне перспективе, и тиме допринела развоју српске кафкологије, али и родним студијама, традуктологији, као и тумачењу прозаида и компаративном приступу Кафки-

ном и Хандкеовом стваралаштву. Несумњив је значај ове монографије за будућа бављења Кафком у српској култури, али и појединачним теоријским аспектима који су били у фокусу Катарине Пантовић.

Мср Владимир Д. ПАПИЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за компаративну књижевност
Докторске студије; демонстратор
vladapapic98@gmail.com

СТАНИ, ДА ТИ ИСПРИЧАМ НЕШТО

Татјана Јанковић, *Пољег ѿод сукњу свеѿа*, Агора, Зрењанин – Нови Сад
2023

Последња објављена књига Татјане Јанковић, под називом *Пољег ѿод сукњу свеѿа* (2023), састоји се из тридесет и седам веома кратких прича, које, највећим делом, прате безимену главну јунакињу од њеног најранијег детињства до одраслог доба. У њима се првенствено обрађују теме женског искуства, сазревања, интима и иницијација кроз које жене пролазе – био то прелазак из детињства у девојаштво, пропраћен многим неугодним физичким променама („Израњање”, „Жена на круговима”), или мајчинство („Богородица”) – али и делови и исечци из свакодневице преплављени лирским описима.

Док се резултат одабира таквих тема огледа у постизању исповедног, па чак и присног односа са читаоцем, из одабира кратке приче као приповедне форме која те теме треба да изнесе може се закључити да је свака од ових прича заправо једна призвана, васкрсла успомена. Стиче се утисак да на махове наратија делује као покушај остваривања унутрашњег монолога. Као да приповедач није својеволјно одабрао да подели своје успомене, већ му је неко кришом сместио микрофон у мисли. Али пошто су оне већ ту, приповедач ће, упркос несхватању сопственог одабира да их отелотвори у тексту, једноставно да их подели са читаоцем, као да жели да их се ипак ослободи, премда нема свест о разлозима због којих то чини.

Можда се сврха сакрила под неку сукњу, па је треба „открити” – а можда је у питању она народна, изворна, примарна потреба човека за другим, за коегзистенцијом с неким и дељењем свог света. Као да је порука коју приповедач везе у причама његов начин борбе против смрти – боље речено, против заборава. Стога се његова мотивисаност да у сваком догађају види причу коју може или, боље речено, *мора* да исприча

доживљава као сушта потреба за причањем, за тим да га неко саслуша, да га чује – да га *погледа*. Он хвата читаочеву пажњу слично као што девојчица хвата лептире у причи „Крило”.

Свака од ових прича је, управо због своје, условно речено, занемарљивости или обичности („Лубенице”, „Луне”, „Летовање” и др.), захтевала много више труда и урањања да би се евоцирала и, потом, преточила у причу него да је реч о неким „великим”, узбудљивим догађајима, на основу којих се живот дели на пре и после њих. Не приповеда се, на пример, о првој љубави, дипломирању, или чак неком захтевном испиту који је јунакиња успела да положи (ако ће се већ обрађивати испуњени, али не и најважнији дани), већ о томе како изгледају куће и бувљак у подне („Сјај”), или какав однос има неки непознати пар који је ишао на исту летњу дестинацију као она („Пар”).

На тај начин Јанковићева се бори против динамичног тока времена и отежава његово расипање – може се рећи да својим приповедањем о свакодневици *иљеће пројив смрти*. Она одлаже његов крај тако што читаоцу те пропатне и занемарљиве тренутке приказује као оне на које заправо треба обратити пажњу. Она се тако бори против тихе смрти коју представља *заборав* – како? Плетењем. Кратким формама. Приватним. Има нечега уликовског у тој глорификацији свакодневице.

Реченице подражавају дужину приче, па и оне исто тако испољавају тенденције ка сажетости и краткоћи. Та жудња ка смештању читавог небеског свода под једну сукњу у њима изазива надметање између бруталног реализма, чија је тежња да се са минималним бројем речи и стилских средстава (а по могућности њиховим одсуством) успомене веродостојно евоцирају, и богатих, тешких лирских описа, који желе да те успомене залече у времену, и да их на тај начин обесмрте:

Са врха надвожњака, изнад пруге, поглед пада у кочоперно циганско двориште. Ту се живот одвија на земљи, у прашини. Или у блату. [...] Олупане шерпе из којих превире чуваркућа задржавају циганске кровове да не узлете. Дрхтај проструји њима кад прође воз. [...] Бувљаклом владају пагански богови – сунце, топли напитак, залагај. И – новчић. [...] Око два по подне наступа смак овог света („Сјај”, 49–50).

Њих није довољно само рестаурисати, јер оне онда представљају само историјске чињенице. Неопходно је удахнути им живот – а шта представља тај живот? – доживљаји и емоције исказани кроз уплив лирског.

Несумњива поетичка одлика овог дела јесте укрштање модерне и митске свести: ауторка Татјана Јанковић у модерни живот инкорпорира митски наратив, а као резултат тога јавља се сукња, која у себи више не представља само одевни предмет који су најчешће носиле жене, већ и симболичко значење које је она носила у митској свести старих Словена

– одевни предмет који штити особу која га носи од злих сила; исто тако, сукња овде представља и обележје женствености, женскости, женске природе. Од чега се то жена штити својом сукњом? – од округлости, грубости, неженствености живота; као последица живљења у таквом свету, све јунакиње *Поїледа йод сукњу свеїа* приказане су као врло уздржане и грубе, попут Олге („Мачка”) или Нелине мајке („Хаљина за маму 1”). Док је жена често перципирана као не-човек, не-мушко, и као супротност принципу разума, светлости и Сунца у митској свести, она се везује за ирационално, за Хаос, и досеже све до Месеца и лунарног календара. Као стваралац живота, жена – страна, несхватљива, а потребна – својом сукњом крије тајну своје стваралачке снаге и њом покрива читав свет. Шта је друго та сукња него небески свод? То је тајна под којом живимо, односно у чијим оквирима постојимо. Сукње се налазе свуда – на женама, на балерини, у ормарима, у цаковима који су стрпани у старе дрвене кућице и на таванима, и служе им као индикатори да су све оне још увек жене. Можда те сукње које жене носе у себи чувају последње успомене на њихов идентитет, којег оне, очигледно, не желе да се одрекну.

Татјана Јанковић је веродостојно приказала не само универзално животно искуство, у ком свако може пронаћи део свог (као што су детињство, другарство, удаљавање од пријатеља, љубав, родитељство и старост), већ и искуство које се може окарактерисати као *женско*: приврженост бајколиким и маштовитим елементима, попут града који јунакиње увлачи у себе као у бајку („Котор”), или *Шећерка*, бајке у којој је она главна јунакиња и прави свог драгог од шећера („Мртав драги”), или вереник и њени родитељи, који је подсећају на барбике („Посматрач рингишила”); природа која констатно кажњава женско тело – у пубертету оно доживљава безбројне физичке промене, што узрокује осећања стида и nelaгодности; оно је трапаво и *није дорасло духу, ѿрчало је за њим* („Израњање”, 8) и *да мене неко ѿиїа, највице би ми одговарало да немам ѿело* („Израњање”, 9). У каснијим годинама оно је подређено мајчинству („Богородица”), које са собом доноси много лепих момената, као што је присност између мајке и њеног *малої боїа* којег је сама себи створила, која подсећа на Рафаелову *Магону на сїолици*. Тело се такође кажњава и због своје плодности тако што мора по неколико пута да се „чисти” од живота који је створило („Свет на стакленим столовима”, „Поглед под сукњу света”) – као да га стварање може упрљати. Након свих промена и жртава кроз које оно пролази, његова ултимативна казна тек долази, а то је – старост: тело стари и жене га се због тога стиде („Мајка плете против смрти”) и имају потребу да га сакрију од других, као Мојра која носи хлаче како би прекрила вене и маже руке кремом како би јој избледеле пеге по рукама *јер млади све виде, ѿрозе се сїаросїи* („Шлагфертих”, 84).

Приповедач увек оставља простора за лични став читаоца и не наводи га да на одређени начин тумачи или доживи неку причу, већ у

потпуности зависи од њега. Неке од прича, попут „ФИ 12”, „Герда” или „Хаљина за маму 1”, изазивају различите реакције код читалачке публике, па ће тако неке изазвати немир и нервозу, док их други неће доживети тако интензивно. Због тога, књижевна рецепција *Полега њог сукњу светиа* неретко се разилази у мишљењима, сматрајући га или полетним, или песимистичним и меланхоличним делом, али, свакако, истински упечатљивим.

Софија РАКОЧЕВИЋ

РОМАН КОЈИ ГЛУМИ РОМАН

Андреа Јефтановић, *Рајна њозорница*, прев. Бојана Ковачевић Петровић
Академска књига, Нови Сад 2024

Први роман чилеанске списатељице српско-јеврејског порекла симболично се вратио на географске просторе са којих је ауторкина породица пре више деценија емигрирала, са извесним закашњењем, у издању Академске књиге и у изврсном и разиграном преводу Бојане Ковачевић Петровић. Та бројка, двадесет четири године које су протекле од првог издања *Рајне њозорнице* (*Escenario de guerra*) у Сантјагу, неодроживо је близу броју година Одисејевих лутања пре коначног повратка на његово острво. И бројни догађаји који су обележили путовања Андреа Јефтановић, најпре у Сарајево, град њеног оца, па затим и у Београд и Нови Сад, и о којима она радо проговара на представљањима свог романа, симболичка су одисејевска препознавања и враћања на Итаку, одвојену не само Атлантским океаном већ и временом довољним да стаса нова генерација која на предачку културу чува успомену само у „постсећању” (*posmemoria, postmemory*), како се тим појмом у свом теоријском раду служи ауторка. Реч је, заправо, о термину Маријане Хирш (Marianne Hirsch) који, најједноставније објашњено, представља онај однос нове генерације према успоменама, најчешће на рат и страдања, које не припадају том нараштају, већ њиховим прецима. Тако је и *Рајна њозорница* на једном од својих многих нивоа веома успело књижевно обликовање постсећања на страдања на нашем културном подручју средином и крајем двадесетог века.

Не желећи претерано да роман тумачим у контексту ауторкиног живота, јер он својим општијим смислом и не дозвољава тако уско читање, вреди ипак поменути суптилне могућности компаративног сагледавања *Рајне њозорнице* са врхунским остварењима српске књижевности. Понудићу тек пар таквих примера, уз напомену да би се, како се и остала

њена дела буду преводила, o тим значењским и формалним везама могла написати и опширнија студија. Не може се не наметнути на првом месту, када је реч о роману који у једном свом току покушава да реконструише оца и његово страдање, паралела са Кишом. Међутим, дечји глас који приповеда почетак романа, и бројни упливи лирског, роман пре доводе у везу са *Раним јадима* и романом *Баџиџа, њејео* него са *Пецчаником*. Нема у *Рајиној њозорници* толико опседнутости и ислеђивања колико једне оптимистичне жеље да се отац разуме и да се у крајњој линији оцу помогне како би и његова ћерка могла да разуме све оно што ју је пренатално обележило, а о чему она готово ништа не зна. Уосталом, пут истраживања је другачији: „Решавам загонетку спајајући татина питања и своја открића.” Друго компаративно читање које ми се чини оправданим јесте оно са Давидом Албахријем, овога пута не само због тематизовања оца већ и због идеје о дијаспори, о којој је у Канади промишљао писац у есејима који су (ето још једног синхронизитета) објављени такође у Академској књизи, у збирци *Дијасџора и грује сџивари*. У једном од текстова писац наслућује појављивање оног слоја књижевника који ће писати о нашем простору и о нашој култури, али не на нашем језику, јер су рођени у иностранству, које, у ствари, из њихове перспективе, и није никаква страна земља. Само појављивање романа Андреа Јефтановић на српском говорном подручју, и када не би имао књижевну вредност коју има, значио би битан датум у успостављању веза са свим слојевима и генерацијама српске дијаспоре. Због обима текста, поменућу само још занимљиву паралелу са Милорадом Павићем: док његове Хазаре историја сврби, код протагонисткиње Тамаре је историја виђена као бројка коју отац „несвесно исписује на руци на мој девети рођендан. Та бројка ме боли, толико дана је трајао рат, то су све сузе које је тата исплакао.”

И поред три наговештене паралеле, које се у једном пасусу свакако нису исцрпле, било би једноставно погрешно читати *Рајину њозорницу* изван њеног легитимног контекста, шпанског језика и чилеанске или, уопштеније, хиспаноамеричке књижевности. Сама та разлика између хазарског свраба и Тамариног бола може послужити као синегдоха разлике између двеју традиција. Наиме, хиспаноамеричка књижевност у последњих неколико деценија изградила је богату традицију приказивања насиља. Од фантастичног мешања насиља и магије до његовог готово штурог документовања, бројни писци изнашли су своје методе за обликовање ове, чини се, повлашћене теме. Андреа Јефтановић користи се, на првом месту, онеобиченим приповедачем: деветогодишњом девојчицом која кроз роман све више стасави и све више разуме, или бар препознаје, насиље око себе, а у њеној перцепцији све има тенденцију да постане насиље, односно да се о свему проговара језиком рата, који је једини могући дискурс њеног приповедања. Језик рата је њен једини прави матерњи језик, њено лингвистичко породично наследство (сетимо

се на овом месту лингвистичког термина *heritage speaker*) и она једино њиме може да говори о својој породици. Рат је, у ствари, и надјезичка структура, он је метајезик којим се и сам мајчин говор описује: „Бомбардује ме самогласницима, сугласницима, изобличеним словима који ми буњају у глави. Врисак, урлик, разлагање звукова који се развлаче у најпримитивнији језик.” Потресан је и садржај тог језика: „Силована жена, гладна беба, мушкарац стрељан у рату, човек који пада низ степенице, моја мајка која плеше са мном у дневној соби. Сви имају истоветну гримасу, једнако деформисано лице.”

Такав ефекат присутан је све време у роману. Збијеност „великих” речи, оних које треба да пробуде најједноставније ефекте у читаоцу, са посебним инсистирањем да их изговара девојчица, у њеној вешто имитираној ограниченој инфантилној синтакси, велика је списатељска замка. Наиме, у цитираној реченици с краја романа нижу се, један за другим, ужаси: силовање, глад и стрељање. Ипак, у *Рајној џозорници* нема ни баналности ни бесмисленог и јефтиног поигравања са читачевим емоцијама које би било клише. Напротив. Рат и насиље су реалност коју неселективни децји ум бележи. Они постоје у истој равни као и тај пад низ степенице, или плес мајке и ћерке. Формирана у језику насиља, свест главне јунакиње не може га се никако ослободити. Очево сећање је болно, али је подједнако болан и мајчин заборав, њена болест због које је заборавила своју најмлађу ћерку: „За мене нема места у мамином сећању.” Тематски, боље речено, роман тематизује управо породично кружење и понављање научених структура. Компликован однос са мајком, са којом не проналази „ниједну сличну црту”, подједнако ће је обележити као и прво потпуно поистовећивање са оцем који има „исто година”. Њена сестра Адела ће у игри преузети особине њене мајке; у разговорима са оцем сама ће Тамара почети да се понаша као да је она њему мајка. Тако се *Рајна џозорница* конституише и као роман о немогућности одрастања, да би ту тезу сам роман поништио Тамарином одлуком да оде на очев континент и да разуме себе како би могла да изађе из круга насиља, чиме роман постаје и један веома занимљив трансгенерацијски билдунгерман.

Сама његова форма је онеобичена већ избором приповедача и фрагментарним језиком и синтаксом. Насловна „позорница” отвара у роману широко истражено семантичко поље позоришта и приближава роман свету драмског. Сама организација романа, подела на три чина, као и на бројне сцене или чак слике, уз само постојање пролога и на самом крају представе, чини да прозни текст, који већ рачуна са контролисаним упливом лирског, не може да изнесе и силовит нанос драмског и престаје да функционише као роман, претварајући се, у недостатку бољег термина, у монолог који у последњој сцени, „Представа”, прераста у прави драмски текст, али без драмског графичког одређења. Тако реченица „Улазе

брат и сестра држећи се за руке, витки, леви, бистрог погледа” несумњиво јесте и дидаскалија и део псеудоромана. Занимљиво је да се у тој генолошкој игри ауторка одлучила да и жанровске конвенције драме не спроводе дословно, већ да их потпуно промени. Нема, разуме се, никаквог говора ни о аристотеловским, ни о другим јединствима радње. Међутим, чак и текстуалне одлике драмског текста Андреа Јефтановић преобличава. Тако је попис ликова, који стоји на почетку драме и не припада самом тексту, у *Рајној њозорници* дат на крају као једини текст који се изводи. Ликови излазе један за другим и проговарају о себи: „Ја сам Давор”, „Ја сам Тамара”, „Ја сам тата”, „Ја сам Франц”, „Ја сам стриц”, „Ја сам Адела”, „Ја сам мама”. Сам избор глумаца који излазе на коначну позорницу већ је продефиловао Тамариним романескним монологом, чиме се поставља питање о аутентичности представе. Није ли она само наставак Тамариног говора, упркос текстуалној белини која би могла да наговести промену фокализације?

Одговор се, рекао бих, крије на почетку романа. Сам „Пролог” завршава се речима: „Затим се зачује жамор иза завесе. Редитељ представе саопштава да је то био одломак, једна сцена. Пролог. Подиже се завеса, почиње представа.” Пролог је, дакле, део представе, као и попис имена. И нема ничега изван те представе. Међутим, ко је редитељ? Фрагментарна синтакса која се може приписати децем гласу још једна је текстолошка замка, јер приповедач сазрева. Она је доказ, тачније остатак, постојања још једног гласа у тексту – гласа редитеља. Те кратке реченице су његове инструкције. *Рајна њозорница* је, уз све побројано, успела у себе да integriше још један жанр. Треба приметити и да је сам наслов романа замка и да се на позорници ни у једном тренутку не одиграва рат. Он постоји у сећању и постсећању, на телевизији и у новинама, али не у непосредној близини, не пред имагинарном публиком. Рат је, дакле, иза кулиса. Оно што је најбитније у роману остало је ван њега, али је обележило и његову структуру и његове јунаке и његов језик. То ипак не значи да је роман остао „ван романа”, нити да би се прави смисао могао ишчитати из ванлитерарних околности. Никако.

Права величина *Рајне њозорнице* је у суочавању сцене са кулисом, последице са узроком, односно Тамарин окршај са прошлосту, која парадоксално и није и јесте њена. Оно што њу одређује остало је ван ње, а сам њен идентитет, по природи ствари испражњен, постаје простор за перформанс: „Ми деца смо заједно и договарамо се да глумимо једни друге. Игра замене, отеловљење друге особе која нас види, издржавање казне.” Она је, дакле, глумица која глуми саму себе – тело које пристаје да буде више особа. Након очеве смрти, она одлази као „окасни сведок ове беспомоћности” да заправо види ратну позорницу након што се тај *сјекћакл* завршио. Смисао њеног путовања открива се тек на самом његовом крају: „Претпостављам да је то станица о којој је тата сањао.”

Испуњавањем очеве жеље, она и симболички прекида генерацијску бол и тек тада може да постане она сама, управо иза те кулисе, на другом континенту: „Осећам се као да никада нисам сасвим отишла оданде, да се нисам сасвим вратила овамо.” Та сцена, насловљена „Епилог путовања”, представља и епилог романа, али сцене које следе припремају роман за његово велико финале, које остаје ван њега, за представу. Редитељ је, разуме се, освешћена Тамара, која сада мора да рехабилитује и друге чланове своје повести. Да би њена прича била убедљива, она мора постојати у роману који легитимише нека виша инстанца, неименовани редитељ. Да би успела да помогне својој породици, она мора бити тај редитељ која ће им издиктирати и упутства и речи које они треба да изговоре. У роману који глуми роман, Тамара која глуми Тамару у двоstrukим играма синтетише „овде” и „онде”, како би се насиље коначно завршило. Та победа оличена је у заједничком стајању на позорници, у изнуђеном заједништву које се, док завеса у „Представи” пада, чини веома делотворним.

Лазар БУКУМИРОВИЋ

ТЕЖЕ ОД КОСТИЈУ ЖИВОТА – ЗБОРНИК ПОСВЕЋЕН СТВАРАЛАШТВУ ВАСКА ПОПЕ

Поејски свејови Васка Поје, зборник, ур. Јован Делић, Матица српска, Нови Сад 2024

Зборник *Поејски свејови Васка Поје*, како му име говори, имплицира да је поезија о којој је у зборнику реч несводива на један уметнички правац, широкооких домета, чији је песник творац не једног него више светова, укрштених митских и историјских равни које су каткад деперсонализоване, а каткад скројене од живог песничког меса. Пред нама је зборник – покушај рашчитавања „звездозначеве оставштине”, „лепше него свет”, а много пута и сложеније – астрономски подухват критичара и теоретичара књижевности и књижевних стваралаца, који остаје да нас подсећа на речито завештање Васка Попе, теже „него кости живота”.

Подељен је у четири целине као четири стране света или, у Попином случају, сваке од четири стране *свејова* које је створио. Први део зборника говори о песниковом антологичарском раду и аутопоетичким записима, његовом самосвојном доживљају света, као и културним обрацима у његовој поезији; други део је заокупљен тематско-мотивским константама Попине поезије, док се трећи бави поезијом нашег песника у европском и контексту поезије НОБ-а, али и везом Васка Попе са позориштем и филмом, чиме се уједно отвара и последњи део зборника,

који представља уводну реч академика Јована Делића пред представу *Нејочин-йоље: Игре Васка Попе*, изведену у Гимназији „Лаза Костић” у Новом Саду.¹

Три песме Матије Бећковића о Васку Попи, које стоје на самом почетку зборника, откривају свевременост овог песника, полазећи из временске тачке у којој је песник мртав али оживљава у додиру лирског субјекта са простором Хиландара, чиме се подвлачи веза између духовних делатности монаштва и писања поезије, са алузијом на вербални аскетизам Васка Попе, који у песми отелотворује монах Арсеније. У другој и трећој песми Васко Попа се обраћа лирском субјекту у презенту, чиме се преноси интимна драма песника о стваралачким потешкоћама и песниковој „опседнутој ведрини”, проишавши из опредељења за српски културни образац и националну припадност.

Својеврстан интерпретативни пролог зборника јесте текст Јована Делића, којим се започиње научноистраживачка авантура амбивалентности Попиних поетских светова. Овај текст дотакао је свако од питања које је нашло научно уобличење у радовима зборника, те нас, на суптилан начин, упућује у његов садржај.

Обогаћен личним познанством аутора текста са песником, рад говори о Попиној песничкој свестраности, изузетном познавању традиционалне културе, митологије и средњовековног српског стваралаштва, што нам сликовито открива темеље-белутке на којима почива Попина поезија. Говорећи о Попи као о песнику који је променио ток лирике, Делић говори о његовом универзалном значају, баш као што је то Попа говорио за Момчила Настасијевића.

Први део зборника чине научни прилози који се баве антологичарским радом Васка Попе. Зборник отвара рад Љиљане Пешикан-Љуштановић који се тиче песничких зборника Васка Попе *Од златна јабука* и *Поноћно сунце*. Иако сам Попа није одредио своје песничке зборнике као антологије, ауторка рада, сходно „доминантном естетском критеријуму те самосвојности Попиних избора” (22)² сматра да ови зборници то свакако јесу. Стога у раду наводи многобројне примере који представљају ваљану аргументацију за одлуку да Попине зборнике назива и сматра антологијама (24). ОDMAКОМ у односу на претходнике, Љиљана Пешикан-Љуштановић у свом раду доноси новину у сагледавању и анализирању антологичарског рада Васка Попе, указујући на Попино изузетно познавање народне књижевности. Занимљив је пример предања у значењу приповедне врсте који се среће у Попином *Поноћном сунцу*, који је, како ауторка истиче, тада био „редак термин у изучавањима фолклора код нас”, а и у европској и светској фолклористици (31). Анализирајући Попине

¹ Представа је настала поводом обележавања 100 година од рођења Васка Попе и премијерно је изведена на Вуковом сабору у Тршићу 2022. године.

² Бројеви у заградама односе се на бројеве страница у зборнику.

изборе у антологијама, Љиљана Пешикан-Љуштановић исписује и својеврсне „радове у раду” у којима детаљно образлаже функције и значења једноставних облика и њихових мотива, као што је то, на пример, случај са јабуком која стоји у наслову Попине антологије (27–29). Кроз испитивање песниковог односа према народној књижевности, исказаном најпре у поменутим песничким зборницима (антологијама), ауторка закључује да је сусретањем мита и песништва, творења и певања, који се догодио управо у *Поноћном сунцу*, створена фокусна тачка Попине поезије (29). Ауторка, на пример, наводи низ предања о настанку животиња, од којих се издваја оно о „настанку ћукавца”, које обликује „исконски страх традиционалног човека о издвојености из колектива” (33), те „завршна сновиђења” у *Поноћном сунцу*, које сматра естетски најуспелијима – „Пчела” и „Муве”. Предање о настанку мува „преокреће једноставно виђење добра и зла” (35), а зачудност јесте један од основних постулата модерне поезије и значајан елемент Попине поезије. Морамо напоменути да изопштеност појединца из колектива није био само страх архајског човека већ и осећање, између осталог, модерног песника, те се закључак рада да Попа у својим антологијама „језиком усмене поезије и њеним творевинама обликује не само чудесне откривалачке изборе већ и самосвојна, аутохтона, подстицајна дела” (43) доима тачним и драгоценим за будуће истраживачке подухвате.

Марија Слобода такође се бави *Поноћним сунцем* Васка Попе, најпре описујући његову структуру, из које извучи закључке о песниковој поетици. Уочено је да је основна концепција *Поноћној сунца* „смена дана и ноћи” (53), те да је у предговору видљиво јасно надреалистичко усмерење, које нас води у смеру надахнућа и стваралачког чина (54). Кључно питање зборника је питање настанка песме, и ауторка закључује да је Попа, поред инсистирања на надахнућу приликом стварања, био својеврсни „заговорник ројетике techne, што се испољавало” у његовом „промишљеном песничком и приређивачком раду” (56), што јесте рационални елемент у Попином стваралаштву. Марија Слобода запажа да је у овом зборнику видљив духовни развитак не само појединца већ и колектива (59).

Управо о томе, односно о културном обрасцу заједнице у поезији Васка Попе, пише Јана М. Алексић, са посебним освртом на збирке *Усправна земља* (1972) и *Вучја со* (1975). Ауторка најпре говори о Попином поетском покушају да „осмисли заучасте и често алогичне путање српске историје” (110). Аналитичко-херменеутичка пажња Јане М. Алексић усмерена је на „поетско-симболички сажетак” како „емпиријских” тако и „надисторијских равни” српског културног обрасца. Песме као културни кодови, помоћу којих осмишљавамо сопствену и заједничку егзистенцију, настале су из „ходочасничког подвига” на коме почивају збирке *Усправна земља* и *Вучја со*. Проницљивим аналитичко-херменеутичким

читањем ових збирки, аргументованим и заснованим на позивању на релевантну литературу, Јана М. Алексић уводи концепт *вишталне духовности* (подвукла ауторка) у поезију Васка Попе. Она почива не само на ходочасничком концепту већ и на завету који је установљен у циклусу „Косово поље” збирке *Усјравна земља*. „Семантичка промена” (123) у *Вучјој соли*, која се надовезује на *Усјравну земљу*, „сагласна је културно-историјској промени од митског до хришћанског” (123). Из свега поменутог ауторка луцидно закључује да је песник „осмислио наше историјско послање изнутра” (124), захваљујући спознању „тајне историјског” и тајне поетског „која не може бити једнодимензионална” (Исто).

О наслову зборника посвећеном Васку Попи збори нам Марија Јефтимјевић С. Михајловић, која мотивацију за писање рада налази у сопственим духовним преокупацијама, те се, стога, одлучује да анализира централни циклус *Усјравне земље* – „Косово поље”. Марија Јефтимјевић Михајловић уочава да Попа, као песник строге форме, хронолошки принцип подређује семантичком „јер се најважније поруке не изричу у песмама посебно већ се добијају начином њиховог распоређивања” (211). Иако се данас теме које се баве националном историјом и духовним преокупацијама наше заједнице сматрају канонским, ауторка уочава да се Попин однос према традицији може сматрати јеретичким, односно неканонизованим. Јеретички је управо стога што се Косовски бој не третира само из историјске и хришћанске перспективе већ и из митолошког угла, који често има везе са паганском традицијом (213). Ауторка показује то на примерима сваке појединачне песме у овом циклусу. На пример, у прошлој песми циклуса, „Косово поље”, приказан је „млад месец” који коси „пшеницу селицу”, док је „два укрштена сунчева зрака” слажу у крстине, чиме се активира семантика ратарског ритуала и жртвеног обреда, који антиципирају битку у „широј, митолошкој равни”, док се преиначавањем сталног места из српске поезије „пшеница белица” у „пшеница селица” симболизује телесно и духовно васкрсење које је у основи хришћанства (214). Марија Јефтимјевић Михајловић Попину поезију сагледава као свесно модернистичку, насупрот Сањи Париповић Крчмар, чији рад говори о метапоетичким записима Васка Попе који су тумачени у кључу песничког надахнућа као ирационалног елемента у књижевном стваралаштву. Овај рад, заједно са радом Снежане Милић Милосављевић, чини целину у проучавању ауторференцијалних исказа у Попиним поетским радовима.

Поетички записи Васка Попе, „песника затвореног као шкољка” (Лалић), који се налазе у издању *Коре* из 1967. године, и пропратни текстови у Попиним антологијским изборима песама Лазе Костића и Момчила Настасијевића, предмет су изучавања Сање Париповић Крчмар. Иновативност овог рада огледа се не само у тумачењу донекле запостављене поетске баштине Васка Попе већ и преиспитивању аналитичких

увида њених критичарских претходника. Сања Париповић Крчмар, на име, жели да успостави разлику између Попе и плејаде песника из средине XX века који су „обележени теоријском самосвешћу” (98). Насупрот ауторима неких од претходних радова, који Попино опредељење за митопоетско наслеђе тумаче као рационалистички елеменат у његовој поезији, Сања Париповић Крчмар у (ауто)поетичким записима Васка Попе даје предност надахнућу у стварању, и наводи да се песник у овим записима позиционира као „посредник у креативности”, чиме текст интертекстуално дозива платонистичке идеје о ирационалном надахнућу песничког стварања.

Снежана Милосављевић Милић разврстава топосе теоријске поетике у песниковим записима из педесетих и шездесетих година XX века, које је песник желео да објави у оквиру збирке *Калем*. У овим записима ауторка издваја шест³ кључних топоса, који своје исходиште налазе у античким поетичким топосима, али, сходно епохи у којој је песник стварао, могу се интерпретирати и као „типично модернистички” (89). Посебно је занимљив део у којем ауторка издваја топосе улоге песника, живе речи и матерњег језика у којима уочава да „песникова шкољка” отвара врата сопствене митопоетике, „позиционирајући своје место унутар националног поетичког проседеа као изворног хабитуса песника” (90). Важно је истаћи да је у склопу топоса Функција песништва ауторка истакла Попину преданост идеји аутономности песничког чина, „коме су циљ поетска истина и хуманост” (92). „Поетички иманентизам” је термин који се везује за Попу у склопу анализе Топоса читаоца и интерпретације (93).

Примећујемо да аутори овог зборника укрштају своја „интерпретативна копља” поводом питања поетичке самосвести Васка Попе, чиме се свакако на релевантан начин преиспитује његова поетичка позиција у контексту у коме је стварао.

Нешто другачији поглед на Попине метапоетичке записе доноси Бојана Стојановић Пантовић, сагледавајући их као прозаиде, односно песме у прози са есејистичким набојем (169), које означава аутопоетичким и метапоетичким (175). Бојана Стојановић Пантовић на самом почетку рада даје преглед рецепције песме у прози код нас, али пружа и, сходно обиму рада, сажете податке о теоријским, историјским и компаративним аспектима овог жанра. Такође, у раду анализира Попине прозаиде, објављене у првом издању *Коре*, које представљају својеврсно „везивно ткиво” између стихованих песама (173) ове песничке збирке. Анализирајући Попин тон у прозаидама, ауторка закључује да он варира од „хуморне, инфантилно-фантастичне перспективе (Луис Керол, Хофман, Гогољ) до иронично-гротескне (Кафка, Мишо, Понж, Хармс)” (174). Сагледавањем

³ Седми топос на који ауторка упућује везан је за песника као медијума или посредника. Иако овај топос не представља посебну текстуалну целину у раду, сматрамо да би га свакако требало издвојити.

метапоетичких записа као прозаида Бојана Стојановић Пантовић баца ново светло на изучавање поетолошке мисли Васка Попе, која се тиме повезује не само са античком и романтичарском традицијом, као што су то истакли аутори претходних радова, већ се тумачи и анализира у контексту интернационалних оквира, што је значајан допринос на пољу историје књижевности у погледу проучавања Попиног књижевног стваралаштва.

Франсис Понж, кога је Бојана Стојановић Пантовић поменула у свом раду, предмет је изучавања компаративне студије Александре Попин у којој се испитује тематско-формална блискост Васка Попе и Франсиса Понжа, чији заједнички именитељ представља стремљење ка „истинитости певања”, огледане у окренутости „малим стварима”. У том контексту Александра Попин помиње и реизам, који је значењски битан за оба песника јер води „напуштању антропоцентричног устројства света” (315) које се укршта са песничким захтевима о истинитости певања (316). Бојана Стојановић Пантовић такође помиње реизам у контексту Попиних прозаида, у чему се уочава плодносно тле за даља истраживања у смеру повезаности књижевног стваралаштва Франсиса Понжа са Попиним прозаидама.

С обзиром на испреплетеност Попиног антологичарског рада и поетичких записа, осврнућемо се на рад Ксеније Милановић, који испитује постхумно објављену Попину антологију песама из периода средњовековног стваралаштва. У њему је, на минуциозан начин, представљен приређивачки процес из кога настаје *Јуџиро мислено*, објављено 2008. године. Ауторка нам предочава озбиљност и посвећеност Васка Попе као антологичара средњовековног стваралаштва кроз компарацију не само са тадашњим антологијама већ и са другим Попиним антологичарским радовима, те закључује да се, захваљујући његовом антологичарском раду, стварају „нове уметничке творевине са слојевитим структурно-семантичким потенцијалом” (77–78).

У првом делу зборника налазе се и лексичке те језичко-симболичке анализе песништва Васка Попе. Такав је, пре свега, рад Александра Милановића, који говори о индивидуализмима, односно кованицама у Попином песништву. Милановић је, пре свега, концентрисан на творбене поступке, од којих као најфреквентније издваја речи добијене комбинованом творбом. Што се тиче сложености у Попином песништву, аутор изводи закључак да су „сковане” према „црквенословенском моделу” и „по узору на свакодневне лексеме из српског народног језика” (135). У кованицама које подразумевају „негиране облике постојећих речи” (136) Милановић уочава сродност са романтичарском поезијом, поготово с Лазом Костићем, чиме се показује да су песме Васка Попе брижљиво грађене како на тематско-мотивском тако и на језичко-стилском плану. Као пример за то Милановић, између осталих, наводи употребу „атрактивне

кованице сунцомоља” (140), чиме се и на језичком, а не само на тематском плану потврђује укрштеност фолклорних и хришћанских мотива у Попиној поезији.

Анализу језичко-симболичних игара у циклусу „Врати ми моје крпице” спроводи Ранко Поповић. Основни поетички постулат, уочљив и на тематско-мотивском и на језичко-стилском плану, јесте принцип игре. У том смислу, аутор Попину поезију контекстуализује и посматра као модернистичку, пре свега захваљујући ерудицији којом одише (видљивом, како наводи, у теоријском познавању начела игре које је разрадио Јохан Хојзинга), али и чврстој структури, којом се модернистички песник „брани” од фрагментарности света, типичне за период у коме ствара Попа. Анализирајући најпре језичко-симболичку игру, која се, драмски речено, одиграва у једностраном дијалогу, Поповић је на трагу решења „језичко-симболичке” загонетке, која се потпуно отвара пред очима читаоца, захваљујући компаративном читању овог циклуса са песмом „Ђеле-кула”. Оваква Поповићева интерпретација одаљава Попину поезију од надреалистичког и дадистичког усмерења и приближава је „природној”, органској мотивацији, те егзистенцијалистичким елементима песниковог поетског стваралаштва.

О циклусу „Ђеле-кула” пише Јован Делић, истичући његову занемареност у односу на „Косово поље”, које му претходи, и „Повратак Београду”, који долази након њега. Ранко Поповић у свом раду циклус „Врати ми моје крпице” разрешава у контексту песме „Ђеле-кула”, у којој истиче лексему *чудо*, која је знак смрти. Делић такође говори о чуду у овом циклусу, чија је једина предност у томе што је непознато. Он, међутим, истиче моћ зазиданих у Ђеле-кули да смрт превладају управо својом смртношћу. Као централни појам овог циклуса, Јован Делић истиче „црну видовитост”, повезану са „памћењем на чеоним костима” и могућношћу да се гледа „до на крај света”. Све се у овом циклусу, како закључује Делић, одвија на два плана – земаљском и небеском. Смех лобања је од несумњивог значаја, јер се тиме исказује „пркос пред чудом и смрћу” и победа над њима (234). У тексту који стоји на самомом почетку зборника, Јован Делић, пишући о вези између Растка Петровића и Васка Попе, песника који су свесно упошљавали и „модерно прерађивали своје велико знање из митологије и фолклора” (15), као да најављује рад Светлане Милашиновић о националном и космополитском у поезији Васка Попе, базираном на компаративној анализи Попине три збирке – *Усјравна земља*, *Вучја со* и *Живо месо* – и поеме „Вук” Растка Петровића.

Светлана Милашиновић примећује кључну разлику у представи о вуку у Попиној и Петровићевој поезији: код Растка Петровића уочава певање „о пропасти човека и његових моралних вредности” (345), док је Попа, на неки начин, желео да врати моћ Хромоме вуку (346), што илуструје значај колектива за Попину поезију.

Марко Паовица нуди нешто другачији поглед на смрт у циклусу „Ђеле-кула”, приметивши да нису устаници ти који су победили смрт, већ је смрт та која је победила саму себе (252). У раду „Национална вертикала у митолошко-религијском кључу” Паовица пише о циклусима песама из Попине *Усјравне земље* у којима сагледава „културно-историјски подтекст” у „миметичко-митолошким песничким сликама” (239), ишчитавајући у њима „алегорију историјске ситуације”, као што је урадио на примеру песме „Жича”. Управо оваквим поступком долази до „оплемењивања историјског и материјалног духовним” (253), при чему се уочава амбивалентност *Усјравне земље*. Ова збирка представља „естетску илузију о превладавању времена и пролазности у митозначној свевремениости песничке форме” (254).

Радоје Фемић се својим радом надовезује на тумачење Ранка Поповића, посматрајући Попин циклус „Игре” кроз теоријску призму о „подријетлу игре” Јохана Хојзинге. Кроз компарацију формалних правила игре, наведеним у Хојзингиној студији, са игром представљеном у Попином циклусу, Фемић закључује да поезија Васка Попе „одолијева било каквој типологизацији, иако је у одријеђеној мери усваја” (183). У Попиним играма аутор уочава „антиутопијски однос”, „поетику трвења”, нехармоничност, те, коначно, одузето „право егзистенцијалног избора и (не)учествовања у загонетки постојања и трајања у времену” (185), која се нужно завршава смрћу.

Прожимање поезије и сликарства предмет је рада Горана Радоњића. И сам писац фантастике, Радоњић се окренуо онеобиченим песничким сликама Васка Попе које своју везу налазе са надреалистичким сликаром Ренеом Магритом. Заједнички именитељ стваралаштва ових уметника јесте јукстапозиционирање предмета и мењање њихове размере, што резултира дезаутоматизацијом стварности која ће нас, читаоце и гледаоце, „научити да гледамо и слушамо” (202).

„Реперсонализацијом”⁴ песништва Васка Попе у збиркама *Рез* и *Живо месо* баве се Бранко Вранеш и Слободан Владушић. Бранко Вранеш, позивајући се на тумачења Слободана Владушића о „промени песничке концепције” у позном Попином песництву, смело закључује да је Попа један од највећих песника дисконтинуитета” (259). Овим закључком Вранеш улази у „учтиву полемику” са српском науком о књижевности, која је, „у име потребе за поетичким континуитетом и хомогеношћу Попиног опуса” потценила демитизацију, релаксацију, реперсонализацију у Попиним позним песмама (264).

Поезија која је „изгубила своје време” предмет је херменеутичке анализе Слободана Владушића. Говорећи о несензибилисаности тадашњих

⁴ Термин Слободана Владушића из текста „Промена концепта поезије у позним збиркама Васка Попе”, *Зборник радова Филозофског факултета Универзитета у Приштини*, XLVII, 4, 2017, 188.

критичара да са тумачења модерне песничке поетике пређу на нову поетику која „протреса савремени песнички мит”, Слободан Владушић анализира две песме из, готово прећутаних, позних Попиних збирки *Живо месо* и *Рез*. Упоређујући „Земаљско сазвежђе” из *Живої меса* са песмом „Песничко вече за гастербјатере” из *Реза*, аутор закључује да је у првој песми песник настојао да „склопи савез са непоетским” (278), односно да песничко утопи у не-песничко, што представља сумрак поезије, док се у другој песми, која „себе маскира у необавезну песничку анегдоту са досетком на крају”, разоткрива, у ствари, драма поезије”, која је свету „страна не зато што је то изабрала да буде” (као што је то случај, рецимо, са естетизмом XIX века), већ зато што је истиснута из тог света” (280).

„Метафизика мале кутије” заокупља Владана Бајчету, који у њој види „матрицу” за Попине најуспелије песме, у којима „мајсторска рука” настоји да „човјеково искуство, читав свијет па и свемир спакује у форму минијатурну само по спољшњем облику” (292). Баш као и Бранко Вранеш, Слободан Бајчета говори о постмодернистичким елементима у Попиној поезији. Циклус песама „Мала кутија” заснован је „полисемички” и, према речима Владана Бајчете, представља „предмет по себи”, што интерпретацију води у филозофском смеру, која читаоцима предочава широк семантички спектар Попине поезије.

Пријатељства између књижевних стваралаца могу се сматрати изванлитерарним чињеницама, али могу такође бити кључни чиниоци приликом формирања књижевних праваца, успостављања различитих врста сарадњи и слично. Први такав рад у низу текстова који заузимају трећи део зборника јесте рад Весне Цидилко, која књижевној јавности представља плодносно друговање између преводиоца Карла Дедечијуса и Васка Попе.

Како ауторка наводи у закључним разматрањима, нико се до сада није бавио рецепцијом Васка Попе на немачком говорном подручју (306). Васка Попу и Дедечијуса спојила је љубав према вези између пиктуралних елемената и књижевног стваралаштва, који се не могу свести само на лудистички елеменат, што је видљиво на примеру „емблематских и других барокних структура” у Попином песништву (304), како примећује Весна Цидилко. Занимљиво је како различити аутори интерпретирају лудизам у Попиној поезији; неки од њих су га, као што смо видели, означили као поетичко начело којим се Попа користи како би приказао егзистенцијални кошмар у којем се налазимо, а неки га читају као барокно начело у поетици овог песника. Рад Весне Цидилко доноси нам нове информације у погледу Попиног стваралаштва и представља значајан корак ка изучавању рецепције Попиног дела на немачком говорном подручју.

Рад Јелене Марићевић Балаћ базиран је на својеврсном интерпретативном дозивању српског песника Васка Попе и пољског песника Збиг-

њева Херберта. Компаративни дурбин Јелене Марићевић Балаћ био је усмерен на песме из Хербертове *Студије предмета* и Попиног *Списка*, у којима је, као основна разлика између два песника, уочена реификација код једног (Херберт) и персонификација код другог (Попа). Јелена Марићевић Балаћ уочава везу између збирних лирских јунака, својеврних културних хероја, Хербертовог Господина Когита и Попиног Хромог вука. У Попином песништву лирски субјект српски, па тек онда европски, одлази на ходочашћа, оличена у Попиним песмама посвећеним српским манастирима, док Хербертов лирски субјект апострофира Старе Мајсторе, који представљају универзалну и неоспорну уметничку европску вредност (361). Јелена Марићевић Балаћ истиче да је Господин Когито „сублимат западне цивилизације” (362), док је Васко Попа, тражећи симболе ванвременог у пролазном „у српској култури”, наговестио да је наше поднебље „синегдоха за европску културу” (359). Посредством тога ауторка рада луцидно закључује да „бити Хроми вук, тј. Свети Сава” јесте начин „на који српска култура постоји као део европске, па и светске баштине (360). „Интензивни стваралачки дијалог” (361), уочен у имагинацијској блискости двају аутора, са битно различитим вредностима, сусреће се у стапању уметности и вере „без обзира на то да ли се субјект моли Тројеручици или Мадони” (362).

Мина Ђурић пише о преводилачким подухватима Владе Урошевића, који поезију Васка Попе преводи са српског на македонски језик. Посредством традуктолошке анализе преводилачког рада Владе Урошевића на Попиној поезији, ауторка је уочила суштинску сродност између специфичних књижевноуметничких стремљења ова два аутора (319). Кроз одломке из преписке ауторке рада са Владом Урошевићем читаоцима је предочен процес преводилачке авантуре, која се огледа у разноврсним преводиочевим изборима; на пример, одабиром исте речи и за *ексер* и за *клин* у преводу Попиних песама „Пре игре” и „Клина” (325), које се доимају знаковитијим и маркиранијим у преводу него у оригиналу, што је чест случај.

Збирка *Кућа насред грума* посматрана је у контексту лирике НОБ-а у раду Растка Лончара. Пре свега, мора се напоменути да је аутор узео у обзир све фазе стваралаштва уметничке лирике НОБ-а; дакле, песме које су настајале у рату, оне после њега, те песме песника чије је „искуство НОБ-а уметнички посредовано” (371). Заједничко им је то да „индивидуа у оквиру колектива тежи да се споји са земљом” (369), што је полазна тачка за интерпретацију *Куће насред грума* Васка Попе у контексту песништва НОБ-а. Аутор истиче да је ова збирка објављена после *Усправне земље*, чиме се песник надовезује „на спознају традиције земље, тј. културе након што је прешао Усправну земљу” (371). Објављивањем *Куће насред грума* после збирке *Усправна земља* Попа тежи ка остварењу кон-

тинUITета у смислу слободарске борбе, стављајући знак једнакости између Косова, Кајмакчалана и Сутјеске, што је, како истиче Лончар, недоктринарно сагледавање традиције, за какво се залагао и Тодор Манојловић. *Кућа наспред друма* јесте „Попин покушај остваривања традицијског лука” између две концепције „страдања за слободу” (375), што управо значи неговање традиције слободарског духа једног народа, те се стога не може читати на нивоу идеолошки профилисаног удворичког екскурса у Попином стваралаштву.

О транспозицији Попине поезије у филм и позориште говори Милена Кулић, чији рад затвара трећи део зборника и најављује последњи – „О игривости игара *Нейочин-йоља*”. Овај текст, настао поводом позоришне представе рађене по мотивима Попиног циклуса „Игре”, може се читати у кључу успелог експеримента коме је претходила теоријска поставка у виду рада Милене Кулић. Управо су дистинктивна обележја Попиног израза – сажетост и језгровитост – нашле своје уобличење и у филмској и позоришној уметности, закључује ауторка (378). Присећајући се речи Денија Дидроа о лепом призору или стиху који често може садржати више идеја него што читава једна драма може да пружи узгредних догађаја, ауторка наглашава метафизичка полазишта поезије Васка Попе (378, 384). Управо таква каква јесте, Попина поезија инспирише филмске и позоришне ствараоце; ауторка рада наводи репрезентативне примере реконтекстуализације Попине поезије посредством филма и позоришних представа, те уметничких пројеката, користећи се постулатима како књижевне критике, тако и теорије филма. Кроз неуобичајену призму посматрања поезије Васка Попе, Милена Кулић баца ново светло на његову поезију, које се огледа у стварању филма у поезији, а потом и поезије у филму (384), чиме се негује поетичност израза на једном шире схваћеном плану.

Зборник о поетским световима Васка Попе затвара се „Игривошћу ’Игара’”, које су, како примећује Јован Делић, динамичне, игриве, *грамске*, иако *лирске*. Баш као и сам свет, недокучив и понекад апсурдан, Попине игре померају жанровске конвенције. У таквом свету не преостаје нам ништа друго него да читамо Попину поезију, која, истинита, представља живот опосредован самосвојним поетским изразом нашег великог светског песника. Та је поезија хуморна, алогична а логична, ерудитна а једноставна, кошмарна и звездоносна, отелотворена у стварање само. Аутентично стваралачка поезија, она изискује ову синтагму у правом смислу речи, које је не означавају већ то *јесу*. То је поезија какву на својим песничким плећима може понети само песник као што је Васко Попа, а да притом не изгуби сву пуноћу њеног значења на путу свог песничког ходочашћења:

[...]
Смрти није пошло за руком
У мираз да их однесе

Нико не може да их подигне
Нико да их обори

Звезде падалице главе склањају
У сенке његових речи

„Звездознанчева оставштина”
В. Попа

Мср Емилија А. ПОПОВИЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
Докторске студије
etarorovic996@gmail.com

(НЕ)МОГУЋИ ЖИВОТ

Љубомир Кораћевић, *У Земљи Фрање Јосифа*, КОВ, Вршац 2023

„Намештају замку, која личи на пулт диригента
у некој европској, концертној, дворани.
На пулту се налази храна, коју звер, кад је гладна, тражи.
У храни се налази и ороз апарата, који,
кад бели медвед пружи шапу да храну дохвати, опали.
Ујутру налазе медведа са метком самоубица у глави.”

(Милош Црњански, *Код Хијерборејаца 1*)

Након романа *Лајер* из 2015. године, романом *У Земљи Фрање Јосифа* Љубомир Кораћевић се по други пут оглашава на домаћој књижевној сцени. Роман је вреднован и од стране НИН-овог жирија, који га сврстава у ужи круг избора за 2023. годину.

Насловом који привлачи пажњу услед необичности и алузивности на далеке, северне пределе аутор доноси једну (не)свакидашњу причу у којој су јунаци национално и идентитетски детерминисани већ својим презименима (Милошевић, Шпер, Галеацо и др). Премда се указује на једноличност и сводивост модерног света на поједностављене обрасце

понашања, делања и размишљања, презимена као дистинктивна obeležja јунака показују њихову разложну стереотипизарану условљеност. Иако се може разматрати питање да ли се бришу границе, те може ли се указивати на једнообразност људи, у роману *У Земљи Фрање Јосифа* показано је да се у јунацима очувава нешто аутохтоно и аутентично. Тако, на пример, „Шпер се Милошевићу обраћа гласом северних народа, а Галеацо јужних” (61). Шпер је у причи прототип германског света, док је Галеацо носилац становништа романских народа. С друге стране, ту је и Милошевић, потекао из балканског подручја, носилац *ојцићих* искустава и оних других изворних, лично његових, другима непознатих јер: „Они не знају како је било” (16). Управо јер Милошевић *зна како је било*, његова личност је у сталном расцепу – оно што је изгубљено остаје неповратно, премда је цело његово биће проткано тежњом за обновом предела „у ком човек делује попут митског бића” (25) и за повратком „у свој изгубљени завичај, откуд је некад давно отишао” (130). У датом контексту Милошевић као јединог себи сродног јунака види Герхарда Шпера – оца свог пословође – чији описи кубанске плесачице изазивају у Милошевићу помисао да је Герхард Шпер „морао приметити [...] да би једним њеним скоком, када би њиме овладао, могао замаћи некуд где цивилизација није још увек пустила своје пипке и објективом опустошила пространства” (80).

Приповедање се одвија у трећем лицу, с тим да је средишњи лик Милошевић, чије се централно појављивање у роману може преиспитивати у светлу (не)могућности осталих ликова да уопште проникну у значајнија унутрашња преиспитивања човековог положаја у свету и сопственог разумевања тог положаја. Интригантно је језичко поигравање у првој реченици романа, у којој се указује на истовремену егзистенцију јунака и у причи и у возу: „У часу када се Милошевић већ налази усред ове реченице, воз улази у станицу. Милошевић се налази и у том возу” (9). Та коегзистенција не узима се као противречност, напротив – улазак воза у станицу симболички означава почетак приче управо о Милошевићу, приче у којој је наратор у својеврсном повлашћеном простору с обзиром на то да залази у унутрашње мотивације јунака, али и оних „случајних путника” који би могли „остати испуњени зебњом” (10). Разлог због ког се путници снебивају наспрам призора Милошевића у возу изразито је трагикомичан. Он еманира „сликовити приказ размишљања” (9) налик приказу из турског филма. Изазива зачудност код других и потенцијалну стрепњу да се иза његових „мисли које се одвијају као на целулозној филмској траци” (10) крије опасност од потенцијалне скривене експлозивне направе: „Неко би могао помислити и да је Милошевић терориста” (10). Уланчавањем фикционалног са стварним аутор својом причом показује колико је некадашње измаштано и само у књижевности могуће у савременом свету преображено у сасвим извесну стварност. У

причу се улази из воза, из приче се искрцава с брода, дакле – у причу се улази и из приче се излази. Уколико бисмо ту аналогију пренели на идеју о књижевности као могућности бекства, искорака из стварности, добили бисмо неутешан уздах јер бега и смираја нема. Милошевић у датим фрагментарним временским распонима долази као посредник света у ком му се чини да је „све око њега преображено, као у басни [...] људи му и сад делују као камење о које се спотиче, птице као људи прекривени перјем, а голо дрвеће као грађани повешани по песмама Франсоа Вијона” (10–11). С обзиром на то да је читав свет под надзором, нису неуобичајени елементи девете уметности у структури романа. Њихова улога се преноси и на приповедача који залази у унутрашње мотивације поступака јунака, коме на моменте неко нешто „дошаптава” (60), што алудира на његов непоздани положај у савременој романескној форми.

Милошевићева путовања се одвијају у два плана – то су физичко и ментално измештање и оба су подједнако (не)стварна: „И Милошевић је у прошлости боравио у Франкфурту, на Мајни, баш као што се малочас, у мислима, нашао био и на улици, испред куће у којој је одрастао” (17). Њима се придружује путовање које се одвија на екранима: „Све што се налази напољу, на киши и сунцу, појављује се сад и унутра. Путовање је тако безбедно” (25). У сталној тежњи да се измести, најпре из своје коже, да се обрете у ненадгледаним просторима и у архајским призорима, јунак схвата да се жељено може остварити једино када би му „игралишта по парковима опет постала доступна” (58) или када би подузео путовање до места ненарушеног цивилизацијским тековинама. Како прво није могуће јер је Милошевић (анти)јунак који искључује „могућност одлучних корака” (58), друго постаје једина прихватљива опција. У роману се аутор поиграва традиционалним и модерним обрасцима мишљења у покушају да предочи еволуциони пут људске јединке и да одговори на питање: може ли се савремени човек осамити, тј. да ли се може говорити макар и о објективним, природним условима да се то оствари? Упркос томе што роман у наслову носи географску одредницу *Земља Фрање Јосифа*, архипелаг је тематизован само у последњем поглављу и доноси неутешан одговор. „Цела се прича завршава уздахом” (142) – обеспокојавајућа је мисао након спознаје да осаме нема чак ни на далеким, леденим острвима; туристичке експедиције и објективи су и тамо присутни, уместо медвеђих на снегу су приметни отисци људских стопала. Мада се јунаку чини да би могао да се сроди с том празнином и у њој нестане, таква помисао је последица чулне варљивости. (Не)могућности појединца да се одупре модерним трендовима, успостави жељени мир и досегне осећање спокоја придружују се и тектонске промене у природи, приказане кроз нарацију романа *У Земљи Фрање Јосифа* као још један онемогућујући фактор људског смираја. Због повлашћености приметне у наслову романа и кулминације у наративу, еколошка тема

постаје једна од окосница романа. Но, о њој се свакако може говорити као о саставном делу проблематике коју за човека доноси живот у свету отежалом од разних врста оптерећења (послом, очекивањима, имицом, ратовима, климатским променама итд.), која се свде на константну примораност да се буде присутан уз прикривену свест о узалудности сваког делања.

Роман *У Земљи Фрање Јосифа* апострофира теорију немачког филозофа и социолога Херберта Маркузеа о повећаним сексуалним нагонима као нечему што снижава могућности за револуционарне побуде. Хиперсексуалност је особито карактеристична за Јулијану Вјештицу, чија је машта „обогашена раскошним порнографским садржајима” (49). Иако Милошевић прижељкује револуцију налик Октобарској, у којој би рушење зарад повратка себи праисконском било прихватљиво, свет који је читаоцу предочен не обилује потенцијалима за такав вид регенерације. Рушење се ту не јавља као вид протеста и побуне, већ зарад испуњења прохтева капиталистички усмерених друштава. Тако урбанизам постаје још једна значајна тема романа, у ком се о њему говори у спрегма синтагми „архитектура рушења”, „архитектура ослобађања простора” (19). Простор се *ослобађа* рушењем Куле за образовање Гетеовог универзитета, што симболично одсликава однос модернитета према тековинама историје, културе и образовања које више нису никоме потребне. Питање које Љубомир Кораћевић, између осталог, проблематизује јесте (не)могућност писања романа о судбини јунака, са фабулом, просторним и временским оквиром, у актуелном поретку ствари, односно, речима јунака Милошевића: „А где он све то да нађе?” (39). Стога, разложно, аутор доноси фрагментарне слике које се одмотавају као на филмској траци и из којих читалац наслућује тескобу која прати савременог (анти)јунака, заточеног између наслеђене „упитаности, филозофске” (32), те свести о пролазности и преоптерећености садржајима науштрб отупелости маште, уз очекивања да се буде део уиграног (анти)друштвеног механизма. Интертекстуалним алузијама аутор показује да се ипак не може егзистирати мимо света, односно да је свако делање у односу на нешто пређашње. Тако су и поетичка питања расветљена у роману *У Земљи Фрање Јосифа* нужно у спреси с поетикама од античке до савремене књижевности, у којима је човек средиште разумевања света, али и централно проблемско подручје.

Мср Драјана М. ЈОВАНОВИЋ

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Српска књижевност са јужнословенским књижевностима

Докторске студије

draganajo25@gmail.com

МЕЂУНАРОДНА БУКЕРОВА НАГРАДА ЗА 2024.

Овогодишњу награду Међународни Букер освојила је немачка књижевница и позоришна редитељка Цени Ерпенбек, рођена у Источном Берлину 1967, за роман *Каирос*. Роман је прича о разарајућој љубавној вези између деветнаестогодишње девојке и средовечног ожењеног мушкарца у Источном Берлину. Двоје љубавника су отелотворење пропалих идеала социјалистичког друштва, а кроз личну причу стиже се до рефлексije о растакању трулог политичког система. Како каже ауторка, њена је идеја управо и била да „направи колаж од љубавне и историјске приче, да истражи како су ствари изгледале истините и велике, како је један утопијски потенцијал прерастао у пропаст комуникације”. Посебно истиче рођење и одрастање у Немачкој Демократској Републици као неодвојиви део свог идентитета. „Без тог искуства транзиције, из једног света у неки сасвим друкчији, вероватно никада не бих почела да пишем.” Слом Источне Немачке је преко ноћи донео то да „оно што је само по себи разумљиво престане то да буде... Од тог тренутка, моје детињство је постало за музеј”. Управо јој недостаје то одбачено друштво, у коме су креација и разарање постојали упоредо, у коме је сваки грађанин био и жртва и почињалац.

Цени Ерпенбек убрајају у најзначајније савремене немачке писце, објавила је десетак прозних књига, а код нас су јој преведени романи *Похођење (Heimsuchung)* и *Ноћ без свијтања (Aller Tage Abend)*.

ОПТУЖБЕ ИЗ ДИГИТАЛНОГ СВЕТА

Гвадалупе Нетел, мексичка књижевница и уредница часописа *Revista de la Universidad de México*, недавно је дала отказ на положај уредника после низа анонимних оптужби које су на њен рачун уследиле преко друштвених мрежа. Скандал је започео када су је на мрежи X (бившем Твитеру) преко анонимних налога оптужили за узнемиравање и злостављање на радном месту, неоправдано раскидање уговора, непотизам и објављивање искључиво „светих крава” великих издавачких кућа.

Одговарајући на оптужбе, Нетелова је порекла да је њен одлазак са уредничког места резултат жалби преко друштвених мрежа, те да су оне лишене било каквог основа и не могу бити даље од стварности. Током седам година уредниковања објавила је текстове 1840 аутора и тешко би се могло рећи да је ту било места за пристрасност. Иако је крај њеног мандата обележен анонимним клеветатама, Нетелова наводи да су јој многи лично упутили изразе солидарности. „Људи који ме познају знају да сам особа са добрим намерама. Мржња и злоба су отрови који штете онима који их носе у себи. Ако сам некога увредила, то није било намерно”, написала је књижевница. Још пре избијања скандала, потписала је уговор о преласку на Универзитет Колумбија у Њујорку, тако да ће коначно моћи да се у потпуности посвети писању и врати свету коме припада, „свету посматрања, контемплације и мира, као и креативности која се у њему рађа”.

IN MEMORIAM: ПОЛ ОСТЕР (1947–2024)

Амерички и њујоршки књижевник Пол Остер преминуо је 30. априла, неколико месеци по изласку његове тестаментарне књиге *Баумгартнер*, коју је писао током вишегодишње борбе са карциномом плућа. Главни јунак, професор филозофије Сај Баумгартнер, на крају свог животног пута размишља о старењу, сећањима и губицима. Попут свог јунака, и писац се кроз читав свој опус хвата у коштац са одјецима бројних породичних трагедија: смрти деде са очеве стране (кога је убила његова супруга), унук Руби (од тровања лековима) и њеног оца Данијела (Остеровог сина из брака са књижевницом Лидијом Дејвис) од предозирања херином, пошто је пре тога оптужен да је нехатом изазвао смрт своје

ћерке. Осим тога, Остер је са четрнаест година присуствовао несрећи када је једног дечака у летњем кампу погодио гром, после чега је на месту умро, и тај доживљај смрти и случајности писац ће касније наводити као „кључно искуство из кога су проклијале моје идеје”. Његов опроштајни роман је представљен као дестилат пола века списатељског рада, дугачак епитаф и подвлачење црте испод животног биланса, са свешћу да је човек оно време које му је преостало.

Остер се родио у Њу Џерсију, у породици јеврејског порекла. Студирао је француски и италијански на Колумбији, а 1970. одлази у Француску да би избегао мобилизацију за Вијетнамски рат. У Паризу проводи пет година и издржава се превођењем (Бретона, Малармеа, Анрија Мишоа, поред осталих). Пажњу критике привукао је *Њујорџком њрилоџијом* (1987), састављеном од три лабаво повезане новеле у којима писац кроз детективски жанр поставља питања идентитета и језика, њихове непостојаности и личне потраге за смислом – теме које ће прожимати и наредне романе, као што су *У земљи њоследњих ствари*, *Месечева ѡлаџа* и *Музика случајности*. Као стилске особености, често се наводе елегантност његове прозе, прецизност дијалога, изванредна способност за интроспекцију и игре двострукости, кршење приповедачких конвенција, промена приповедног тока зависно од јунака који казује радњу и фрагментисаност саме приповести. Деведесетих година се окушао у писању филмских сценарија, а почетком овог века објављује сабране есеје у књизи *Експерименти с истином* (2001) – необичним насловом који се и данас добро уклапа у нашу сложену и збуњујућу стварности, иако се заправо ради о текстовима у којима Остер промишља о чину и уметности писања, о својеврсном приручнику за живот у књижевности.

Пратећи годинама његово стваралаштво, читалац може да посведочи да је свака његова књига део јединственог и сложеног дела, део слагалице књижевности и живота, стварности и фикције, у којима се налети неочекиваног стапају са импресивним пресецима линија судбине. Они су путовање из једне теме у другу, са личностима које се појављују и нестају. У *Путовању у скривљоридум* (2006) Остер се опрашта од појединих својих јунака, фантазама чији су се кораци укрестили са радњом његових романа. Јер писање је управо то – поседовање свести да је књижевност, посебно она боља, један од најодлучнијих начина освајања слободе.

Приредио
Предраг ШАПОЊА

ЛАЗАР БУКУМИРОВИЋ, рођен 2001. у Чачку. Студент Српске књижевности на Филозофском факултету у Новом Саду. Главни и одговорни уредник портала Поента. Пише поезију и књижевну критику. Књига песама: *Уибеник свакодневице*, 2021.

НЕВЕНА ВИТОШЕВИЋ, рођена 1967. у Београду. Завршила општу књижевност са теоријом књижевности на Филолошком факултету, а магистрирала и докторирала на Одсеку за театрологију Факултета драмских уметности у Београду. Објављене књиге: поезија – *Жрџивеник*, 1982; *Молићива за човека шћио иде йруџом*, 1991; *Милујем Те белим крилима*, 1998; *Биће које воли*, 1998; *Песме савршене љубави*, песме у прози, 2001; есеји – *Љубав / Love*, на српском и енглеском, 2003; *Злајни йресек душе*, 2008; за децу – *Мащйованка*, 1994; *Веселко у Земљи Мащйе*, 1995; *Буквар Тирилко*, 1996; *Како је йуж сйишао у Рај*, 2002; *Косовски божури* (са В. Витошевић, преведена на руски и белоруски), 2002; *Мали Анђео – Хрищћансйво за децу и родийеље* (преведена на руски и македонски), 2003; студија – *Ойкривање крстйоликих бајки – грамайурија йросйџора уметничке бајке*, 2007. Приређује антологије, зборнике и књиге свога оца, књижевника Драгише Витошевића (1935–1987). Ради као уредник.

СТОЈАН ВУЈИЧИЋ (Помаз, изнад Будимпеште, 1933 – Рим, 2002). Српски писац, песник, историчар књижевности, антологичар и преводилац из Мађарске. Написао је бројне студије, есеје на српском и на мађарском језику. У његовом богатом опусу важно место заузима културна историја Срба у Мађарској. Оснивач је Фондације Јаков Игњатовић, оживео је часопис *Невен*, основао је у Сентандреји Музеј црквене уметности Срба у Мађарској. Био је члан Матице српске и дописни члан САНУ. Водио је преписку са врхунским савременим српским, хрватским и словеначким књижевницима. (М. В.)

ДИВНА ВУКСАНОВИЋ, рођена 1965. у Београду. Завршила је Факултет драмских уметности и Филозофски факултет у Београду, магистрирала је из области театрологије и докторирала из области савремене филозофије и естетике. Редовна је професорка на Факултету драмских

уметности и Факултету примењених уметности у Београду. Објавила је тринаест књига у области књижевности (поезија, кратке приче, међужанр, романи); три радио-драме извођене су јој на Радио Београду 2. Ауторка је и шест књига из филозофије медија и естетике, као и преко 150 научних и стручних радова обављених у домаћој и међународној периодици.

СЛАВИЦА ГАРОЊА, рођена 1957. у Земуну. Пише поезију, прозу, есеје, књижевну критику и књижевнотеоријске студије, бави се српском народном књижевношћу с подручја Славоније, посебно Западне, и историјом српске женске књижевности. Објављене књиге: *Под месечевим луком*, роман, 1992; *Девеџа кућа*, приповетке, 1994; *Исјоведгање њицине*, песме, 1996; *160 година Трговачке школе у Београду (1843–2003)*, споменица, 2003; *Из сенке – критике, олеги и мали есеји*, 2003; *Мој њредак је дрво*, песме, 2007; *Изидина којча и друје њриче*, 2013; *Жене џоворе – разџовори са књижевним савременицама једној сјолећа*, интервјуи, 2013; *Поврајак у Аркадију*, роман, 2014; *Парусија, џласови исјод њајрајџи*, роман, 2018; *Из сна у сан – дневник Ленке Дунђерски*, приповест, 2020; *Селена или Приче из зелене кујџије*, 2022; *Песме месечеве кћери и друје њоеме*, 2024. Монографије, студије, огледи и антологије о народној и женској књижевности: *Народне њесме Славонске џранице*, 1987; *Анђолођија срјске народне лирско-ејске њоезије Војне Крајине*, 2000; *Срјско усмено њоејско наслеђе Војне Крајине*, 2008; *Жена у срјској књижевносџи*, 2010; *Од Царџрада до Будима – асјекџи срјској усменој њесницџива*, 2014; *Срјска књижевна Крајина – од бацџине до ејзогуса*, 2015; *Врџ џајни: анђолођија срјске женске џријовейке до 1950*, 2016; *Врџ наде: анђолођија срјске женске џријовейке од 1950. до данас*, 2017; *Жена и идеолођија у срјској књижевносџи*, 2017; *Анђолођија срјске лирске народне њоезије Крајине*, 2020; *Шајаџи Мале Влацке*, 2022; *Од црвеносе боџње до слејх њевачица: џрајом мајџријархаџа на Балкану и „женској начела“ у срјској народној њесми*, 2023.

ВЛАДИСЛАВА ГОРДИЋ ПЕТКОВИЋ, рођена 1967. у Сремској Митровици. Англиста, бави се књижевном теоријом и историјом, пише студије, есеје, књижевну критику и преводи с енглеског (С. Џоунс, Е. Бити, Е. Барцис, Е. Хемингвеј, В. Шекспир, В. Ален и др.). Објављене књиге: *Синџакса џицине: њоејика Рејмонда Карвера*, 1995; *Хеминџеј – њоејика крајке џриче*, 2000; *Коресјонденција – џокови и ликови њосџмодерне џрозе*, 2000; *Вириџуелна књижевносџи*, 2004; *Књижевносџи и свакодневица*, 2007; *Вириџуелна књижевносџи II*, 2007; *На женском конџиненту*, 2007; *Формаџирање*, 2009; *Мисџика и механика*, 2010; *Увод у родне џеорије* (уцбеник, група аутора), 2011; *Књижевносџи с џраја века – олеги и из анђлофоне књижевносџи* (е-књига, коауторка И. Ѓурић Пауновић), 2019; *Књижевни ум и њодручја фанџасџике*, 2023. Приредила више књига.

СЕРГЕЈ ВИКТОРОВИЧ ДЕНИСЕНКО (СЕРГЕЙ ВИКТОРОВИЧ ДЕНИСЕНКО), рођен 1964. године. Доктор филолошких наука. Бави се стваралаштвом А. С. Пушкина, И. А. Гончарова и књижевношћу и позориштем XIX века. Монографије: *Пушкин слика: Графика Пушкина*, 2001; *А. С. Пушкин и позоришће XIX века*, 2008; *Пушкинови текстови на позоришној сцени у XIX веку*, 2010. Одговорни је уредник збирки *Неканонска естетика* (од 2014); припремио је за објављивање књиге: Л. П. Гросман, *Пушкин у позоришним фојељима*, 2005; Ф. В. Булгарин, *Лоша времена: Есеји о руском моралу*, 2007. (С. П. и Ј. К.)

ЗОРАН ЂЕРИЋ, рођен 1960. у Бачком Добром Пољу код Врбаса. Пише поезију, прозу, есеје, књижевну критику и студије, преводи с пољског, руског и бугарског. Књиге песама: *Талој*, 1983; *Злоб*, 1985; *Унуирацња обележја*, 1990; *Под старом лићом*, 1993; *Одужак*, 1994; *Voglio dimenticare tutto* (на италијанском), 2001; *Аз бо виде – азбучне молићве*, 2002; *Најаложено* (изабране и нове песме), 2007; *Блајно*, 2011; *Чарнок*, 2015; *Сенке М. Цр.*, 2018; *Песме њродуженој љрајања* (изабране и нове песме), 2021; *Азбучне молићве*, 2023. Књига приповедака: *Портрет љесника као умируће лава – љриче и фусноје*, 2021. Студије, есеји, огледи и критике: *Сестра – књига о инцесту*, 1992; *Вашрено кршћење*, 1995; *Море и мраморје – дневник љућовања љо Ајулији*, 2000; *Анђели носћалљје – љоезија Данила Кица и Владимира Набокова*, 2000; *Данило Киц: ружа–љесник–љољед*, 2002; *Песник и љеова сенка. Есеји о срћском љеснићљву XX века*, 2005; *Сћварање модерној свијетља (1450–1878)* (коаутори Д. Гавриловић, З. Јосић), 2005; *Незасћење – љољска драматурљија XX века*, 2006; *Са исћока на зајад – словенска књижевна емиграција у XX веку*, 2007; *Дом и бездомносћ у љоезији XX века*, 2007; *Исћорија Вићолда Гомбровића*, 2008; *Тесћосћерон. Нова љољска драматурљија*, 2008; *Поећика срћској филма – срћски љисци о филму 1908–2008*, 2009; *Позоришће и филм*, 2010; *Вићкацијева Луда локомоћива – између љозоришћја и филма*, 2010; *3 – у возовима евројске класе, у дућим заћвореним комљозицијама, у диму и љејелу*, 2011; *Словенска чићанка – ољеди и љреводи из словенских књижевносћи XX века*, 2013; *Позоришће лућака у Новом Саду – оснивање* (коауторка Ј. Динић), 2014; *Драматурљски љосћскрићљум*, 2014; *Ућојреба љрада – савремени новосадски роман*, 2014; *Поезија као сеизмограф – љовори и љоћовори*, 2019; *Целулоидна књижевносћ – књижевносћ и филм*, 2019; *Лућкарски симулакруми – љрилози исћорији лућкарских љозоришћја у Србији*, 2021. Приредио више књига и антологија.

МИРАН ЈАРЦ (1900–1942), један од најзначајнијих словеначких међуратних експресионистичких писаца, песник, приповедач, романсијер драматичар, критичар, есејиста, преводилац са више језика. Студирао је филозофију и славистику у Загребу и Љубљани. Био је члан југословенског

ПЕН-а и помно је пратио српску и хрватску књижевност тог периода. Поезију је објављивао и у српским часописима на српском језику. Најзначајнија дела: песничке збирке: *Човек и ноћ*, 1927; *Новембарске њесме*, 1936; *Лирика*, 1940. Романи: *Ново месџо*, 1932; *Црна ружа*, 1934. Драма: *Верџериј*, 1927, 1928, 1932. У току је објављивање његових сабраних дела, заједно са обимном преписком. (Б. С. П.)

ДРАГАНА ЈОВАНОВИЋ, рођена 1997. у Љубовији. Основне и мастер академске студије завршила је на Одсеку за српску књижевност на Филозофском факултету у Новом Саду, где је 2021. године одбранила мастер рад на тему „Роман *Semper idem* у светлу жанра аутобиографије”, за који је добила Бранкову награду Матице српске. Тренутно похађа докторске студије на Филолошком факултету у Београду, где је и запослена у звању истраживач-приправник. Бави се књижевношћу друге половине двадесетог века и савременом књижевном продукцијом.

ЈОВАНА КОВАЧЕВИЋ, рођена 2000. у Бијељини, БиХ. Дипломирани филолог руског језика и књижевности. Мастер студент руске књижевности. Бави се истраживањем у области стваралаштва Ф. М. Достојевског.

БОРИС ЛАЗИЋ, рођен 1967. у Паризу, Француска. Доктор славистике, школовао се у Француској, Југославији и Великој Британији. Пише поезију, прозу, есеје и критику, преводи с француског и енглеског, као и на француски. Књиге песама: *Посрнуће*, 1994; *Океанија*, 1997; *Зайис о бескрају* (са Гораном Стојановићем), 1999; *Псалми иновјерној*, 2002; *Песме лушћана и сејве*, 2008; *Орфеј на лимесу*, 2012; *Кайи сласџи*, 2013; *Канонске њесме*, 2016; *Унџарџи њејзаж*, 2019; *Облици лудила и исцељења*, 2021. Књиге путописне прозе и есеја: *Белецке о Аркадији*, 2000; *Турски диван*, 2005; *Врџи зайоченика – ујоредне стџудије умейносџи стџрија*, 2010. Романи: *Губилицџије*, 2007; *Панк умире – џеойоеџичка хроника*, 2013; *Дуџли албум*, 2021; *Очинсџво*, 2023. Приредио више антологија и књига српских писаца.

ЛАЗАР МИЛЕНТИЈЕВИЋ, рођен 1992. у Краљеву. Докторирао 2020. године, доцент је на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду. Предаје руску књижевност, руску културу и руску религијску филозофију на основним, мастер и докторским студијама. Предмет интересовања су му стваралаштво Достојевског, руска религијска и филозофска мисао, компаративна књижевност, везе између руске и српске књижевности.

НИКОЛА МИЉКОВИЋ, рођен 1992. у Пожаревцу. Доцент на Катедри за славистику Филолошког факултета Универзитета у Београду.

Предаје руску књижевност XX века и предмете повезане са руском књижевношћу и књижевним теоријама на основним и мастер академским студијама. Објавио је монографију *Три разговора о Појлавском: Поэтика Бориса Појлавскојоу через ѝризму инѝерѝекѝиуалности*, 2022. и низ радова из домена руске књижевности, те узајамних веза између руске и других књижевности.

ФЕРЕНЦ НЕМЕТ, рођен 1956. у Боки код Сечња. Доктор је књижевних наука, редовни професор Новосадског универзитета. Ужа научна област му је историја културе. Аутор је више од четрдесет књига из те области, међу којима је и неколико књига превода. Бави се и српско-мађарским културним и књижевним везама, као и преводилаштвом.

СУЗАНА ПАЉИЋ, рођена 1999. у Новом Саду. Дипломирани филолог руског језика и књижевности. Мастер студент руске књижевности. Бави се истраживањем у области стваралаштва Л. Н. Толстоја.

ВЛАДИМИР ПАПИЋ, рођен 1998. у Новом Саду. Дипломирао је и мастерирао на Одсеку за компаративну књижевност са теоријом књижевности Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, где је тренутно на докторским студијама. Добитник је неколико значајних студентских награда. Пише колумне, студије, есеје, приказе и књижевну критику. Објављена књига: *На жанровској размеђи ране модерности*, 2023. Живи у Новом Саду.

РАША ПЕРИЋ, рођен 1938. у Гареву код Великог Градишта. Пише поезију. Живео је четрдесет година у Новом Саду, а сада је у Петровцу на Млави. Књиге песама: *Молиѝва за ѝарче неба*, 1967; *Веѝромешина срца*, 1970; *Рука биљној анђела*, 1970; *Зелени ѝрестѝо* (за децу), 1973; *Госѝи у белом*, 1974; *Судњи камен*, 1978; *Земљаѝи*, 1981; *Дечја дуѝа*, 1984; *Ваѝа и босиљак*, 1988; *Косовски рв*, 1989; *Срѝски ѝуѝи*, 1990; *Гарезж и суза*, 1991; *Србија у Грчкој*, 1995; *Фрушка звона*, 1997; *Живи ѝраѝ*, 1998; *Зайад над Србијом*, 1998; *Плави ѝуѝир*, 1999; *Камена ѝаблица*, 2000; *Свеѝачник*, 2000; *Свеѝли вилајетѝ*, 2000; *Виноѝраѝаѝ*, 2001; *Бели монах*, 2001; *То сам ја* (песме за децу), 2001; *Тројине*, 2002; *Човечаѝи*, 2003; *Земни ѝлач*, 2003; *Дан у слову*, 2003; *Знам човека*, 2003; *Плави уздах*, 2005; *Лирски бокор*, 2007; *Добро јуѝро, јуѝро*, 2007; *Азбучно ѝеро*, 2007; *Мој Нови Саг*, 2008; *Јесења сеѝва*, 2010; *Јаук васењене*, 2012; *Слово је моја кућа*, 2014; *Бројанице*, 2015; *Сабирак*, 2016; *Надзорник*, 2017; *Знам човечицу*, 2018; *Зимска жесеѝва*, 2019; *Дочек аѝокалѝесе*, 2020; *Робоѝи у ѝољу*, 2020; *Срѝске ѝеѝкоѝиѝе*, 2020. Објавио *Изабране ѝесме* у десет књига, са шест аутобиографских. Приредио тридесет пет тематских антологија и зборника.

БОЈАНА ПЕТРОВ, рођена 1999. у Врању. Дипломирала је на Филолошком факултету Универзитета у Београду („Метафизички мотиви у поезији П. П. Његоша и С. С. Крањчевића”), где похађа мастер студије српске књижевности. Ради као наставник српског језика и књижевности у основној школи „20. октобар” у Београду. Међу областима њеног интересовања издвајају се: теорија књижевности, српска књижевност двадесетог века, компаративна књижевност, постмодернизам.

ЕМИЛИЈА ПОПОВИЋ, рођена 1996. у Лозници. Дипломирала је 2019. на Катедри за српску књижевност и језик на Филозофском факултету у Новом Саду. Мастер рад на тему „Мотив инцеста у драмском стваралаштву Момчила Настасијевића” (награђен првом Бранковом наградом Матице српске) одбранила је 2020. године, а 2021. је уписала докторске академске студије на истом факултету. Области интересовања: драмска књижевност, фолклор, међуратна књижевност.

МАРТИН ПРЕБУЋИЛА, рођен 1960. у Обреновцу. Новинар, преводилац, студије словачког језика и књижевности завршио на Филозофском факултету у Новом Саду (1987). Радио је као новинар и уредник у разним медијима на словачком језику. Од 1989. године радио као уредник културне рубрике на словачком језику Телевизије Нови Сад, а од 2005. до данас као уредник у Словачкој редакцији Радио Новог Сада. Пише прозу и поезију, преводи са словачког на српски и обрнуто. Добитник је више књижевних награда. Живи и ствара у Старој Пазови. Књиге приповедака: *Pozemšťan Milan a Vincent bez ucha* (Земљанин Милан и Винцент без увета), за децу, 1996; *V Anninom sne črieda koní bdie* (Анином сну крдо коња бди), за децу, 2007; *Pribehy z čiernej skrinky*, 2013. Романи: *Rezervista bez rezervnej kože* (превод на српски *Резервиста без резервне коже*, 2002), 2000; *Ma, gaj, nasmešiu se* (превод на словачки *No tak, usmeješ sa*, 2012), 2007. Књиге песама: *Dážď do tváre* (Киша у лице), 1983; *Život na plejbek* (Живот на плејбек), 1987; *Horeznačky* (Наузнак), 1992; *Namiesto kodicilu* (Уместо кодицила), 2001; *Takmer o ničom* (Такорећи о ничему), 2010; *Nezamkýnaj prázdny dom*, избор (Не закључавај празну кућу), 2010; *Tri bodky v dvoch vytiach...* (Три тачке у два урлика...), 2014; *Všetko je svetlo* (Све је светлост), 2020. Приредио више књига.

АЛЕКСАНДАР СЕРГЕЈЕВИЧ ПУШКИН (АЛЕКСАНДР СЕРГЕЈЕВИЧ ПУШКИН, Москва, 1799 – Санкт Петербург, 1837) био је руски књижевник. Многи га сматрају најбољим руским песником и оцем модерне руске књижевности. Пушкин је међу првима у Русији почео да пише народним језиком и дистанцирао се од романтичарске књижевности, популарне у западној Европи. Створио је стил који је мешао сатиру,

романтику и драму. Најважнија дела: *Евџеније Оњџин*, *Кайејанова кћи*, *Борис Годунов*, *Руслан и Лјудмила* и др.

СОФИЈА РАКОЧЕВИЋ, рођена 2001. у Краљеву. Студент је на Одсеку за компаративну књижевност са теоријом књижевности на Филозофском факултету у Новом Саду. Пише књижевне приказе и студије.

СТЕФАН СИНАНОВИЋ, рођен 1995. у Беранама, Црна Гора. Студије, књижевну критику, колумне, осврте и есеје, радове из области књижевности и филма објављује у часописима у земљи и региону. Уредио је неколико различитих издања зборника радова, као и поезије и прозе. Члан је редакције годишњег часописа за културу и културна питања *Гласник Народне библиотеке „Радосав Љумовић”* у Подгорици.

КРИСТИНА СТЕВАНОВИЋ, рођена 1970. у Бачкој Паланци. Магистрирала и докторирала на Филозофском факултету у Новом Саду. Бави се теоријом књижевности, српском књижевношћу XX века и студијама културе. Монографска студија: *Освајање модерног – крајка њроза Расјка Пејровића и жанровско раслојавање срјске авангарде*, 2011.

БОЈАНА СТОЈАНОВИЋ ПАНТОВИЋ, рођена 1960. у Београду. Предаје на Одсеку за компаративну књижевност Филозофског факултета у Новом Саду. Пише књижевнотеоријске и компаративне студије, критику, поезију и лирску прозу, преводи са словеначког и енглеског. Објављене стручне и научне књиге: *Поејика Мирана Јарца*, 1987; *Линија додира*, 1995; *Наслеђе суматраизма – њоејичке фиуре у срјском њеснишћиву деведесетњих*, 1998; *Срјски експресионизам*, 1999; *Кришчика њисма*, 2002; *Морфолојија експресионистичке њрозе*, 2003; *Раскршћа мейафоре*, 2004; *Побуна њрошћив средишћиа – нови њрилози о модерној срјској књижевностии*, 2006; *Ошћар ујао*, 2008; *Расјони модернизма – ујоредна чииања срјске књижевностии*, 2011; *Прељедни речник комјарајисћичке њерминолојје у књижевностии и кулћури* (коаутори М. Радовић и В. Гвозден), 2011; *Песма у њрози или њрозаида*, 2012; *Чисћ облик експазе: сћудије и есеји о срјском њеснишћиву*, 2019. Поезија и лирска проза: *Бескрајна*, 2005; *Заручници вајре*, 2008; *Исијавање*, 2009; *Лекције о смрћии*, 2013; *У обручу*, 2017; *Повреда белине*, 2021; *Низ кичму јодина*, избор и нове песме, 2022. Приредила више антологија, књига и зборника.

ФРАНЦУСКИ ПЕСНИЦИ:

КЛОД БЕР (CLAUDE BER), рођена 1948. у Ници. Објавила је двадесетак књига, углавном поезије, али и есеја и извођених драма. Преведена

је на више језика, објављивана у мноштву часописа, антологија и колективних издања, држи предавања и конференције у Француској и иностранству. Дипломирани је професор књижевности и филозофије, предавала је на нивоу средњег и високог образовања, као и на политичким наукама. Обављала је академске и државне дужности. Студије и часописи посвећени њеном делу истичу особеност њеног поступка, који је, по Ч. К. Банкар „значајан по јединству надахнућа, као и по свесном богатству својих средстава” и поводом којег Т. Роже бележи да „треба видети и чути то изванредно храмање, потпис живућег, непостојану равнотежу, стваралачку асиметрију...”. Овенчана је међународном наградом Ивана Гола, као и Легијом части за своје целокупно дело и за заузимање за женско-мушку једнакост и људска права. Најновија дела: *Il y a des choses que non / Има ствари које не*, 2017; *La Mort n'est jamais comme / Смрт никад није као*, 2019; *Mues*, 2020; *Main tenant, livre d'artiste / Држ' сав, уметничка књиџа*, 2023. (Сајт: www.claude-ber.org)

ДАНИЈЕЛ БИГА (DANIEL BIGA), рођен 1940. у Ници. У младости се бавио разним успутним занатима, пустоловинама и путовањима. Његова прва књига, *Мохиканске џиџице*, објављена 1970, одјек је генерацијских тежњи из маја 1968. године. *Kiroy was here!* и *Октобар*, између осталих, потврђују жудњу за слободом и еманципацијом. Почетком осамдесетих објављује *Амираову љубав*, стишано дело кроз које се врхуни повратак природи и осами, схваћени као могућа конкретизација идеала изражених седамдесетих. Песник двадесетог и по века, како за себе воли да каже, објавио је преко четрдесет књига код разних издавача. Сарађивао је са многим сликарима. Од 2001. до 2007. био је председник Куће поезије у Нанту. Заједно са композитором Алексом Гријоом, 2007. прима награду Шарл Кро за музичку адаптацију збирке *Африка је у нама*. Године 2003. објављује изабране песме под насловом *Песник не уилађује на социјалном* (друго, проширено издање 2018. под насловом *Посиоји само живои*). И даље се сасвим слаже са дефиницијом свог пријатеља Робера Филијуа: „Уметност, то је оно што живот чини занимљивијим од уметности!”, као и са тврдњом Виљема Карлоса Виљема: „Место поезије, то је свет.”

ЖОАН ЛИК СОВАИГО (JEAN LUC SAUVAIGO), рођен 1950. у Ници. Песник, аутор-композитор-извођач, цртач и сликар. Натопљен надреализмом, храћен контракултуром и њеним музикама, цезом, блузом, роком, пише превасходно на окситанском (ничанском) „изразито култивисаном, али отвореном за све речи света”. Његово се писање подудара са ангажманом у регионалистичком и антијакобинском покрету 60/70-их година 20. века. Учествује у стварању окситанског стрипа кроз публикације као што су *L'Estraça* или *La Ratapinhata nova*, те ничанске народне новине, које уређује од 1976. до 1979, а затим поново од 1986. до 1989. Такође је један од најплоднијих аутора „нове окситанске шансоне”.

Важнија песничка дела: *Seba!*, 1972; *Mon Fiu, es un bèu jorn per morir / Сине, ово је леј да за умирање*, 1974; *Sus la Brua / На ивици*, 1984; *Lo Cat, lu Piratas e lo Mago / Мачак, љусари и чаробњак*, 1989; *Un Sera fodrat de Verd' Espera / Вече удвојено лажним надањима*, 1993; *Compendi derisòri dau Desidèri / Тацџиџи љрељег љожуге*, 2007; *Paraulas au som de la lenga / Речи на врху језика*, 2013; *Faulas de Nissa / Ничанске басне*, 2015; *Crònicas sotraní / Доње хронике*, 2015. (Приредио Борис Лазић)

ПРЕДРАГ ШАПОЊА, рођен 1972. у Новом Саду. Књижевни преводилац, дипломирао је 2002. енглески језик и књижевност на Филозофском факултету у Новом Саду. Пре тога је 1997. дипломирао и на Медицинском факултету. У периодици објављује преводе текстова из књижевне теорије, филозофије и социологије: Виларда Спигелмана, Дејвида Сидорског, Ерика Хобсбаума, Томаса Франка, Дорит Кон, Едварда Саида, Бернарда Вилијамса, Тома Полина, Мартина Постера, као и преводе поезије: Т. С. Елиота, Хуга Вилијамса, Тома Полина, Харолда Пинтера, Пенелопе Фиццералд и Чарлса Симића. Преведене књиге: Алис Манро, *Бексџво*, 2006; *Превише среће*, 2010; *Голи живоџи*, 2013; *Мржња, љријаџељсџво, удварање, љубав, брак*, 2014; *Пољед са единбурџке сџене*, 2015; Дорис Лесинг, *Бен, у свеџу*, 2007; *Мемоари љреживеле*, 2008; *Злаџна бележница*, 2010; Ајрис Мердок, *Пешчани замак*, 2004; *Црни љрини*, 2005; Флен О'Брајен, *На реци „Код две љџице”*, 2009; Мишел Фејбер, *Исџоод коже*, 2003; *Киџа мора љасџи*, 2004; Лиза Скотолајн, *Последња жалба*, 2004; Луиз Велш, *Тамерлан мора умреџи*, 2005; *Мрачна комора*, 2005; *Трик са меџком*, 2010; Томас Франк, *Освајање кула: бизнис кулџура, конџракулџура, усџон хџи конзумеризма*, 2003; Ралф Елисон, *Невидџиви човек*, 2014.

Приредио
Бранислав КАРАНОВИЋ

Часопис *Лейбойис Майице српске* објављује песме, приче, одломке прича или романа, изворне научне радове, есеје, беседе, научну критику и приказе из области књижевних или њима сличних наука. Текстови који су већ објављени или понуђени за објављивање некој другој публикацији не могу бити прихваћени за објављивање у *Лейбойису*.

Истраживачки текстови у рубрикама ЕСЕЈИ и ПОВОДИ (али и у рубрици СВЕДОЧАНСТВА уколико рад садржи одлике истраживачког приступа) испод наслова морају имати сажетак и кључне речи (увучено и умањено у односу на основни текст – 11 pt), а на крају афилијацију (назив установе у којој је аутор запослен, или је похађа; називи сложених организација треба да одражавају хијерархију њихове структуре, један испод другог; на крају треба навести ауторову електронску адресу). Текст за рубрику КРИТИКА не сме имати мање од 8.000 словних места са размаком.

Ако је текст био изложен на научном или књижевном скупу у виду усменог саопштења, податак о томе (када и где) треба да буде наведен у посебној напомени (фусноти) при дну последње странице текста.

Текстови се објављују на српском језику, екавским или ијекавским наречјем, на ћирилици и на њих се примењује *Правопис српскога језика* Митра Пешикана, Јована Јерковића и Мата Пижурице (Матица српска, Нови Сад 2010).

Страна имена аутора у текстовима на српском језику треба да буду транскрибована и исписана ћирилицом, а приликом првог помена могу да буду исписана у загради оригиналним језиком и писмом. Поједине речи и изрази могу бити, из научно-стручних потреба, писани на оригиналном језику и писму.

Текстови се шаљу искључиво електронским путем у Word формату, на адресу: letopis@maticasrpska.org.rs.

Текст треба да садржи следеће елементе:

- име и презиме аутора: у поезији, прози, студијама и чланцима изнад наслова центрирано, у критици испод текста уз десну маргину (у поезији дати и наднаслов, тј. наслов циклуса песама);
- наслов рада: **болд**, центриран.

Формат текста:

- стандардни: А4; маргине 2,54 cm (custom);
- фонт: Times New Roman (ако се користе други, мање познати, фонтови у тексту, послати их као посебан фајл);
- величина слова: основни текст 12 pt;
- размак између редова: 1,5;
- за наглашавање у тексту се користи *иџалик* (не **болд**, не подвучено);
- напомене/фусноте: увучене, у дну стране (footnotes, а не endnotes), искључиво аргументативне, величина слова 10 pt;
- списак литературе се не наводи;
- наслови књижевних или уметничких дела који се помињу у тексту (књиге, драме, филмови, представе, часописи, слике...) пишу се италиком, а појединачни наслови или делови под наводницима (песме, приче, текстови у часописима, зборницима, поглавља у књигама, циклуси итд.);
- цитати у тексту се дају под двоструким знацима навода („...”), а цитат унутар цитата под једноструким знацима навода (‘...’); уколико се цитира преведено дело, у одговарајућој напомени, уз податке о месту и години издања, треба навести и име преводаоца;
- када се фусноте понављају треба их скратити: нав. дело или исто...
- краћи цитати или стихови (2–3 реда) дају се унутар текста, а дужи се издвајају из основног текста (увучени и умањени – 11 pt).

Ако аутор први пут објављује у *Лейоџису*, на крају текста (или у посебном документу) треба да да кратку биобиблиографску белешку о себи, а аутори који су већ објављивали могу да пошаљу допуне. И на крају дати контакт – електронску адресу.

ПРИМЕР

ИМЕ И ПРЕЗИМЕ

НАСЛОВ ТЕКСТА

(...)

Али он сматра да је дошло време да се као део критичке јавности јасно одреди према вредности Дучићеве поезије:

Можемо одмах рећи да нам данас углавном изгледа неоправдан презир којем је Дучић извесно време био изложен: тај презир је био разумљив, књижевноисторијски чак у једном тренутку и нужан, али нам се данас чини ипак да Дучић спада у неколико најбољих песника овога језика.¹

По њему српска поезија још није била спремна за поетички глас једнога Рембоа, Малармеа или Лотреамона, посебно у времену у којем су се „трагови романтизма, ’овешталог и имбецилног’, још вукли по нашим часописима”.²

Поднаслов

Погледамо ли неке песме из циклуса „Шума проклетства” („Реквијем”, „Пробудим се”) из Павловићеве збирке *87 њесама*, или есеј „Од камена до света” из књиге *Рокови њоезије*, приметићемо...

(...) он је стиховима из песме „Реквијем”: „Овога пута / умро је неко близу / / Реквијем / у сивом парку / под затвореним небом...” хтео да...

(...) као у песми „Пробудим се”:

Пробудим се
Над креветом олуја

Падају зреле вишње
У блато

У чамцу запомажу

¹ Миодраг Павловић, *Есеји о српским њесницима*, Просвета, Београд 2000, 129.

² Исто, 132.

Рашчупане жене

Вихор
Злурадих ноктију
Дави мртваце

Ускоро
О томе
Ништа се неће знати

(...)

БЕЛЕШКА О АУТОРУ

ИМЕ ПРЕЗИМЕ, рођен 1979. у Новом Саду. Пише поезију, прозу, есеје, студије и књижевну критику, бави се српском драмом XIX века. Књиге песама: *Пролећни дани*, 2003; *Градска љубав*, 2007; *Довиђења*, 2015. Роман: *Мирис Дунава*, 2013. Студије: *Порекло драме*, 2010; *Драма у 19. веку*, 2012; *Сјознаја драмској шекспира*, 2016.

(el.adresa@mail.com)

Редакција *Лейојиса Мајице српске*

ПРЕТПЛАТИТЕ СЕ НА
**ЛЕТОПИС
МАТИЦЕ СРПСКЕ**

*најстарији живи књижевни часопис
у Европи и свету који
у континуитету излази од 1824.*

*Летопис Матице српске излази
12 пута годишње у месечним свескама
– шест свезака чини једну књигу.*

Неопозиво наручујем:

1. 12 бројева (претплата за целу годину) по цени од 2.000 динара.
Трошкови поштарине су урачунати у цену.
2. 6 бројева (претплата за пола године) по цени од 1.000 динара.
Трошкови поштарине су урачунати у цену.
3. Претплата за иностранство за целу годину (добићете 12 свезака *Летописа Матице српске*) по цени од 100 €. Трошкови поштарине урачунати су у цену.

Име и презиме, назив установе или предузећа

Адреса: _____

Телефон: _____

Претплата се може уплатити на жиро рачун 205-204373-09 (Комерцијална банка), са назнаком „за Летопис“. Оваквом уплатом обезбедићете да, чим нам доставите ову наруџбеницу и потврду о уплати, читаве године добијате Летопис на адресу коју нам пошаљете.

Информације на телефоне: (021) 6613-864; 420-199/лок. 112, или на адресу: Летопис Матице српске, 21000 Нови Сад, ул. Матице српске 1, e-mail: letopis@maticasrpska.org.rs

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

82(05)

ЛЕТОПИС Матице српске / главни и одговорни уред-
ник Селимир Радуловић. – Год. 48, књ. 115, св. 1 (1873)–
– Нови Сад : Матица српска, 1873–. – 24 cm

Годишње излазе две књиге са по шест свезака. – Покренут
1824. год. као Сърбске Летописи. – Наставак публикације:
Српске летопис

ISSN 0025-5939

COBISS.SR-ID 7053570