

ЛАЗАР БУКУМИРОВИЋ

СЕНТАНДРЕЈА У СРПСКОЈ ПОЕЗИЈИ ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА

САЖЕТАК: У раду се жели понудити попис и интерпретација песама о Сентандреји у српској поезији друге половине двадесетог века. При анализи опуса релевантних песника послератног модернизма издвојене су песме Васка Попе, Стевана Раичковића, Ивана В. Лалића, Милорада Павића и Дејана Медаковића. На корпусу њихове поезије уочени су основни мотиви на којима је изграђен песнички лик Сентандреје. Као заједничка црта при књижевној обради Сентандреје издваја се њен гранични положај, како у географском, тако и у историјском смислу. Након херменеутичког приступа песмама побројаних песника, у закључку се мапирају и могући правци нових истраживања Сентандреје у српској поезији.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Сентандреја, послератни модернизам, традиција, барок, средњи век

Да би се разумео повлашћени положај Сентандреје у српској поезији двадесетог века, мора се разумети њен симболички потенцијал, тачније њена богата али кратка историја која је у једном тренутку блеснула готово *ex nihilo*, да би се после вековима гасила. На овом месту, оправдано се служимо метафором. Чини се да је трагичка судбина града толико јака да она продире и у научни дискурс и да несвесно од реалне варошице прави један митски град. У својој полуромансираној повесници Сентандреје, Динко Давидов ће драматизовати прошлост града чија је историја „исказана у првом делу; то су њено барокно предисловије, потом барокни замах и цела њена уметничка суштина, завршно са облицима рокаја и неокласицизма; други, дужи део приче у којем преовладава

мирни ток збивања без важних догађаја, готово је јалов”¹ Управо су се ти барокни елементи, брзо стварање и уздизање на културној мапи Срба после Велике сеобе, показали као литерарно продуктивни код оних аутора склоних митологизацији културе и историје. Свакако, не сме се пренебрегнути ни чињеница да је у „том патријаршијском, сентандрејском кругу рођена [...] и новија српска књижевност”² Сентандреја је, дакле, не само један од бројних почетака српске књижевности, већ је управо њен најтрагичнији, најнестабилнији и најнесигурнији почетак, који је, поред барокне, изнедрио и оригиналну романескну традицију оличену у најпознатијем жителу већ нестајућег града, Јакову Игњатовићу. Дакле, дводелна историја Сентандреје одлично симболизује и две различите културне парадигме осамнаестог и деветнаестог века, „бекства из Србије и бекства у Србију”³ Град у ком је у првим деценијама након сеобе живео патријарх и у ком су се чувале мошти кнеза Лазара показао се као привремено уточиште и доказ регенеративне моћи досељеника који су сањали о обнови државе на месту које тој држави никада није припадало. Такву специфичност уочио је Милан Кашанин у свом есеју о Јаши Игњатовићу. Уверен у то да су „сви песници огледало свога завичаја”⁴ не чуди што славном Сентандрејцу прилази најпре описом његовог родног града: „Сентандреја на Дунаву усред Мађарске, и Хиландар на Јеђејском мору у Грчкој, јединствена су два примера грандиозних споменика које је један народ подигао у туђој земљи, ван својих државних и етничких граница.”⁵ У таквом контексту ћемо покушати да протумачимо бројне аспекте књижевне Сентандреје, од њене бурне историје која се одиграла у свега неколико генерација, до њеног граничарског положаја, све до њене импозантне барокне архитектуре.

1. „Овде” и „одавде”: покретна Сентандреја Ивана В. Лалића

Такво пресликавање географије најпре у историју па затим у културу поетичка је одлика Ивана В. Лалића,⁶ те стога не чуди што

¹ Динко Давидов, *Сентандреја српске џовеснице*, Српска академија наука и уметности – Прометеј, Београд – Нови Сад 2011, 71.

² Дејан Медаковић и Динко Давидов, *Сентандреја*, Југословенска ревија, Београд 1982, 54.

³ Александар Јерков, „Поетичко изгнанство и немогуће бекство од себе”, *Еџиланти*, ур. Драган Бошковић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац 2012, 17.

⁴ Милан Кашанин, *Сугбине и људи*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2004, 25.

⁵ Исто, 83.

⁶ Александар Јовановић, *Поезија српског неосимболизма*, „Филип Вишњић”, Београд 1994, 159–168.

ћемо потрагу за песничком Сентандрејом започети у његовом разуђеном поетском атласу, тачније у песми „Мапа”. Она заиста функционише као „програмска у ужем, путописном смислу”⁷ и представља херменеутички кључ Лалићевих песама о стварним местима. Но, та места нису стварна само у географском смислу, јер „Географија / најчешће превиђа / истинитост легенди”,⁸ већ су стварна због тога што постоје као укупан збир простора и симболичког потенцијала историје. У завршници песме, односно у последњем стиху у ком се закључује да „Тачне мапе и нема”, није реч тек о пројекцијама и пропорцијама. Наиме, Лалићева мапа не претендује да буде борхесовска мапа која се у размери 1:1 претвара у територију коју је требало да прикаже, већ се она доживљава као картографски палимпсест. Ако је простор који мапа представља видљив, онда је време које мапа негира невидљиво, али присутно. Стога Лалићевој „пројекцији” одговара концепт синоптичке карте за који је „карактеристична паралелност, коинциденција кретања у времену и простору”, а чији је циљ „покушај превазилажења апорије између времена и простора”.⁹ Таква културна географија пружа нови модел књижевне историографије који Петер Зајац предлаже и нема сумње да се Лалићева поезија може читати као њена поетска верзија. Другим речима, поезија Ивана В. Лалића представљала би испевану синоптичку карту српске књижевности.

На таквој мапи уцртани су и они градови који су се показали као најзначајнији у културном развоју српског народа, рецимо Смедерево, Дубровник или Цариград. Међу њима нашла се свакако и Сентандреја, најпре у избору песама у јануарском броју *Лейошиса Мајшице српске* из 1975. године, да би се, недуго затим, песма „Запис у Сентандреји” појавила у збирци *Смејње на везама*, у њеном трећем, ненасловљеном циклусу, ком претходи циклус синоптичког наслова – „Београд са старих фотографија”. Но, упркос томе што је трећи циклус ненасловљен, он наставља путовања, и просторна и временска, започета у престоници. Након „Бензинске станице” лирски субјекат стиже до Италије, рецимо у песми „Излет у Торчело”. Но, није то тек Италија, већ, како подсећа Љубомир Симовић, Лалић стиже управо до „византијске Италије”.¹⁰ Тако

⁷ Слађана Јаћимовић, „Путописни елементи у поезији Ивана В. Лалића”, *Посјимболитичка њоешика Ивана В. Лалића*, ур. Александар Јовановић, Институт за књижевност и уметност, Београд 2007, 111.

⁸ Иван В. Лалић, *Сјрасна мера*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1997, 39.

⁹ Петер Зајац, *Пулсирање књижевности*, прев. Михал Харпањ, Издавачка књижарница Зорана Стојадиновића, Сремски Карловци 2015, 98–99.

¹⁰ Љубомир Симовић, „Сметње на везама Ивана В. Лалића”, Иван В. Лалић, *Смејње на везама*, Српска књижевна задруга, Београд 1975, 109.

би се и његов пут у Сентандреју у истом циклусу могао протумачити као долазак до још једног рубног простора Византије, до њене најсеверније тачке. Иако јој није територијално припадала, а пошто се ни временски нису дотакле, Византија је у барокној Сентандреји могла да преживи једино у својој српској верзији, рецимо у кругу рачанских монаха који су на новој територији наставили да преписују и да памте своје средњовековне, односно византијске корене. Тако је Сентандреја постала граница не само српске синоптичке мапе већ и једног ширег, византијског духовног круга.

Управо због тога, индикативан је други стих песме: „Ово је потоњи север”.¹¹ У необичној синтагми долази до још једног укрштања временске и просторне одреднице. Осим просторног измештања, дошло је и до наставка времена. Епитет „потоњи” означио би одређени континуитет, односно један „претходни југ” за који се с правом може претпоставити да је Византија схваћена као простор-време заснивања српске културе. На „потоњем северу” нашао се „искусни путник”, онај коме сеобе нипошто нису стране. Тако су и цркве које је у том граду сазидао постале тек оријентир: „Седам звоника седам је путоказа / Промењеног правца сеобе”. Двоструко се може протумачити тај „промењени” правац. Најпре, он функционише на оси југ-север, при чему би југу одговарао медитерански идентитет српске културе, која се крајем 17. века, после Велике сеобе, формирала у равници, далеко од својих првобитних градова. Притом, не треба заборавити да је север у културној географији Ивана В. Лалића најчешће негативно конотиран. Песма „Северно море”, која се првобитно нашла у збирци *Арјонауџи и друџи њесме*, изостављена је у обимнијем ауторовом избору *Време, вајре, вријови*. Сlike које доминирају песмом су утварне: „зелена пустара коју оре / северни ветар”, „обале / од муља”, „дивље очи / северних богова”, „пуцкетање застава / са сивих и мокрих кула, са кутњака ртова, / на којима се дозивају стражари и прозебли духови”.¹² Не чуди што су на таквом месту јужни морепловци „отровани маглom”. Такође, треба поменути изванредно тумачење песме „*Vousage philosophique*” из збирке *Писмо* које нуди Ирена Плаовић. Наиме, препознавши у „простор-времену” Холандије „период просвећености”,¹³ Ирена Плаовић Лалићеву критику Холандије разуме као

¹¹ Исто, 44. Сви стихови песме „Запис у Сентандреји” наведени су према датом издању.

¹² Иван В. Лалић, *Време, вајре, вријови*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1997, 305.

¹³ Ирена Плаовић, „Неомедијеализам и критика просветитељства у последњим двома збиркама Ивана В. Лалића”, *Савремено српско њесниџтво и ново средњовековље*, ур. Светлана Томин и Милан Громовић, Филозофски факултет, Нови Сад 2020, 105.

критику просвећености која је радикално прекинула са претходним традицијама. Тако се линија на компасу претвара у линију књижевне историје: северу би одговарала просвећеност која не рачуна са претходним традицијама, док би југ свакако био богат византијски средњи век и све оно што је из њега проистекло. У Лалићевој поетској историји српске књижевности и Сентандреја се доживљава као један, потоњи, северни изданак вишевековне традиције без прекида. Бол који осећа искусни путник у песми није рационалан, он се јавља у срцу. Такав бол у срцу тек је предговор сеобама „у срцима песника”, о којима ће бити речи у делу рада посвећеном Милораду Павићу.

То би било и друго могуће значење „промењеног правца сеобе”. Не само да се од југа кренуло на север већ се и од истока кренуло на запад. Такав нагли прелаз памћење не би могло да поднесе и управо због тога, када се оно у генерацијама после сеоба деси, „у ваздуху” се осети „несећање”. Српска култура која се укључивала у западноевропски културни контекст могла је да опстане искључиво ако не заборави своје источноримско порекло. На Лалићевом компасу „магнетна игла” није више била прецизна. Север је одједном значао и запад, а искусни путник је са собом носио југ и исток. На том немогућем месту подигнута је и нестала је Сентандреја, која у Лалићевој песми функционише тек као тренутак, а не као стална насеобина: „одавде / Управно на ветар”. Промена из стиха „*Ово* је потоњи север” до „промењеног правца сеобе: *одавде*”¹⁴ сведочи о нужној сентандрејској несталности и вечности сеоба. Град постаје полазиште. И тако изнова. Но, шта би онда било утешно у таквој историји српског народа? Чему уопште онда потреба и могућност да се један пролазни и прошли град запамти? Одговор, у Лалићевом маниру, нуди други део песме, који је и визуелно одељен:¹⁵ „овде су, гле, одложили / Непотребно, на поласку: имена и кости”. Иако је барокни град почео да нестаје, културним деловањем својих житеља он је заувек фиксиран на симболичкој мапи народа и једне културне матрице: *овде*. Тако, у истој песми, Лалић пева три века Сентандреје прилозима за простор, први пут „овде” се односи на осамнаести век, „одавде” на деветнаести, а друго „овде” на памћење двадесетог века. Чувајући прошлост, Сентандрејци су, закључује Лалић, сачували и своје будуће векове: „И чудовотворну икону; по предању, огледало: / Нерукотворни образ будућности”. Сентандреја би, дакле, могла послужити као позитивно вреднован пример историјског трајања које почива на конти-

¹⁴ У оба стиха је курзив Л. Б.

¹⁵ А. Јовановић, нав. дело, 175.

нуитету. Она је барокни град, али барокни у словенском, српском смислу, барокно медијевални град. Просвећена Холандија њена је сушта супротност. У њу путник не ступа са болом у срцу, већ „блудног ума”.¹⁶ Насупрот чудесној будућности Сентандреје, разумном северу остаје „Потоп разложен као дуг, на рате – / Тако се може трпети до краја”. После Сентандреје, односно после бројних песама у којима се дух Византије препознаје у нетипичним, граничним просторима, попут Равене или Торчела, из ког се види „у даљини, *Serenissima*”,¹⁷ Лалићев се искусни путник у четвртом циклусу збирке опредељује за извориште византијске духовности, за „Атос у пет певања”. Сличан пут, само у другом правцу, пред-узима Васко Попа.

2. Васко Попа: Метаморфозе Сентандреје

Попин циклус „Ходочашћа”, којим започиње збирка *Усїравна земља*, доследно прати пут старе српске духовности. Крећући се од Хиландара, задужбине првих Немањића, ходочасник обилази и Каленић, Жичу, Сопоћане и Манасију. Његов пут је, са изузетком петнаестовековног Каленића, хронолошки. Уводна песма обилазак светих места изједначава са бележењем слова чији се смисао не разуме: „Далеко сам још од тога / Да их одгонетнем / За сада ми на вучје сазвежђе личе”. На крају пута започетог у Хиландару налази се Сентандреја, град готово изједначен са манастиром. На временској линији она се везује за епоху после пада српске државе, после „последње звезде у души” и „последњег бескраја у оку” песме „Манасија”.¹⁸ Постојање после краја, могући континуитет, јесте заједничка одлика Лалићеве и Попине Сентандреје, обе везане за контекст српског средњовековног православља. Основну разлику представљало би то што се Попа служи персонификацијом и што се његова Сентандреја од свог заснивања показује као свето место.

Наиме, у периоду после краја времена, она је бежала и „до краја вечности”.¹⁹ Број седам, и сам богат симболиком, од броја сентандрејских цркава постаје основни принцип митологизације града: „Учинила си још седам корака / Према северу”. Раздаљина између пале државе (Манасија) и нових покушаја њеног заснивања (Сентандреја) представљена је као релативно кратка на културној мапи. И сами учесници сеобе свој пут су представљали симболич-

¹⁶ И. В. Лалић, *Време, вайре, вријови*, 131.

¹⁷ И. В. Лалић, *Смејње на везама*, 40.

¹⁸ Васко Попа, *Песме*, Нолит, Београд 1998, 105.

¹⁹ Исто, 126. Сви стихови Попине песме „Сентандреја” наведени су према датом издању.

ким бројевима, те тако Стефан Раваничанин бележи да је пут до Сентандреје који су предузели „жители манастира Раванице с моштима светог међу царевима кнеза Лазара српског”²⁰ трајао четрдесет дана. Исте кораке понавља и Попин ходочасник, те се још једном у двадесетом веку сећање обнавља на исти начин. Историја се реконструираше, али не као историја, већ као нејасна слова од којих настаје песма. Како је двадесети век огледало седамнаестог, може се наслутити и да је Велика сеоба Срба, тих „седам корака / Према северу”, не само државотворни пројекат већ пре свега чин настављања културе. Деловање учесника сеобе, односно седамнаестовековних ходочасника, већ је посвећено у предисторији града: „Извадила си из рајске реке / Лобању свог имењака свеца”. Дунав као рајска река Фисон било је популарно опште место у средњем веку. Њиме се служи и Константин Филозоф у *Живојћу Стефана Лазаревића*, док ће рајском реком Нил назвати и Јеротеј Рачанин, барокни ходочасник који је припадао управо оном кругу монаха који су у Сентандреји наставили своје деловање. Епоха рационализма укинула је и ово традиционално виђење Дунава као рајске реке, које у нашој култури постоји још од тринаестовековног рукописа *Шестдоднев* Јована Егзарха у препису Теодора Граматика.²¹ Наиме, Доситеј, „наш рационалист”,²² раскинуће са средњовековном географијом, односно са библијском географијом, показујући још једном нетолеранцију епохе просвећености према претходним традицијама.

Ипак, у Попиној Сентандреји та традиција је и даље присутна, првенствено она која се директно надовезује на време Стефана Лазаревића, директно опевано у песмама о Каленићу и Манасији. Временска згуснутост петнаестог века у Попином циклусу као да сведочи о последњем процвату српске средњовековне културе, о зачетку одређене православне ренесансе. Довољно је за потребе овог рада напоменути поновно интересовање за антику, за грчку и римску паганску традицију, посебно код Константина Филозофа.²³ Сентандреја би, дакле, била последњи одсјај те започете лазаревићевске ренесансе, чак и у етимолошком смислу „поновог буђења”

²⁰ Стефан Раваничанин, „Нашем манастиру Раваница коначно заустеније би”, *Антологија стваре српске књижевности (XI–XVIII века)*, прир. Ђорђе Сп. Радојичић, Нолит, Београд 1960, 295–296.

²¹ Павле Поповић, „Четири рајске реке (Једно место из Константина Филозофа)”, *Глас Српске краљевске академије*, 88/4, 1936, 171.

²² Исто, 175.

²³ Сима Ђирковић, „Путеви и токови рецепције античког наслеђа у средњовековној Србији”, *Трећа југословенска конференција византолога*, ур. Љубомир Максимовић, Нинослава Радошевић и Ема Радуловић, Византолошки институт САНУ, Београд 2002, 7.

државе. Историјски, најсевернији српски град био би свет јер у њему „досељеници 1690. године положише мошти светог кнеза Лазара, за које вероваху не само да су свете и чудотворне већ и да овде, у туђини, чувају успомену на негдашњу националну државност”.²⁴ У Попиној се песми град посвећује и преплитањем мотива традиционалне културе са религиозним мотивима: „седам сунцо-моља”, „седам стараца храстова”, „седам гугутки” и „седам вечерњи”. Сличне процесе уочава Лалић у другим Попиним циклусима: „Песник ходочасти у неке светлוצаве дубине крви, у дубине колективног, националног праприсећања, да би одатле изнео знакове заборављених мудрости, симболе вековног трајања, доказе о персистенцији меморије.”²⁵ Један од доказа и симбола свакако би био и опевани град. Његова судбина јесте да заврши династијски лук и да опстане у сећању, у времену после времена и простору изван простора: „Помирисала си цвет перунике / Затворила се у небеску круницу / И заћутала”. Опредељење града за царство небеско, испуњење косовског завета свеца који је био њена највећа драгоценост, јесте посебност Попине Сентандреје. Она не представља нови почетак, већ завршетак немањићевско-лазаревих историје. Стога је она још једном граница, овога пута коначиште. Како крај не би био коначан, ходочашће се понавља, а како би оно било могуће мора се десити метаморфоза, најпре града у манастир, затим земаљског у небеско. Најзад, ћутање Сентандреје у двадесетом веку доживљава метаморфозу и постаје песма.

3. Екскурс: Раичковић у Сентандреји, 1970. лета господњег

Ходочашћу у Сентандреју као сакралном чину у Попиној поезији одговарало би путовање Стевана Раичковића, наизглед лишено категорије сакралног, у песми „Излет у Сент-Андреју” из збирке *Стихови из дневника 1985–1990*. Разлика између ходочашћа и излета је очигледна, али вреди напоменути да се управо на примерима тих двеју песничких обрада Сентандреје могу уочити и разлике између две парадигме послератне српске поезије. Наиме, код обојице песника, чије су прве збирке обележиле године непосредно после Другог светског рата, у каснијим књигама долази до радикалних поетичких заокрета. Тако Слободан Владушић закључује да је до промене у Попиној поезији дошло са збиркама *Живо месо* и *Кућа насред друма*.²⁶ У Раичковићевом случају, „збирка

²⁴ Д. Давидов, *Сентандреја...*, 30.

²⁵ Иван В. Лалић, „О поезији Васка Попе”, В. Попа, *Песме*, XXV.

²⁶ Слободан Владушић, *Орфеј и зајучач*, Академска књига, Нови Сад 2018, 98.

Зайиси о црном Владимиру (1971) ствара [...] једно поетичко напрснуче: сакрализована поезија почиње да се десакрализује²⁷. При том, сам концепт десакрализоване поезије не треба изједначити са некаквом „антисакралном“ поезијом, већ треба разумети да у својој промењеној парадигми поезија више не може сама себи понудити сакралну компоненту, већ да спољни фактори треба да је легитимишу и консеквентно и сакрализују. На примеру песме „Излет у Сент-Андреју“ указаћемо на специфичности Раичковићеве десакрализоване поезије.

Најпре, посебност његове Сентандреје јесте у томе што она не рачуна са великим набојем запамћене или препознате историје. Тек се прозним језиком напомиње да је то родна варош „великог Јакова Игњатовића незаборавног списатеља првог српског романа (модерног) о нашем Наранцићу“²⁸. Међутим, та варош у двадесетом веку, тог прецизно датираниог „већ и сасвим закаснелог / 1970. лета господњег“, није способна да запамти своју историју. Основна тема Раичковићеве песме јесте однорођавање, које је, чини се, потпуно и неповратно. На свом излету путник среће девојчицу с којом не може да разговара, јер не знају исти језик: „И ми се на јадвите јаде (више прстима и очима) споразумевамо // (Као да смо однекуда обоје оглувели / Или због нечега сасвим онемели) // Као да и нисмо из истог рода“. У том смислу, „незаборавни“ Јаков Игњатовић делује као већ заборављени писац. Занемелост, немогућност да се успостави континуитет између првих досељеника и њиховог потомства, претвара се у заглушујућу тишину Раичковићеве песме. У десакрализованој поезији „тишина више не упућује на инстанцу која надилази свакодневицу, већ постаје начин да се свакодневица претвори у поезију“²⁹. Заиста, то није више она епифанијска тишина пред којом прошлост васкрсава, већ једна сасвим интимна тишина у којој путник чује „Само своје срце“. Град постаје место на ком се, упркос мноштву које подразумева, путник ипак може осетити усамљено. Уосталом, Сентандреја тако постаје и место неизговорене и несазнатљиве тајне која се осећа али не разуме: „Док сам у одласку / Кроз порту / Замицао // Како сам поред (глувог) звоника оно своје срце опет у тишини слушао“. Сећање песничког субјекта више није културноисторијско, а српски град постаје тек још један посећени локалитет, попут Кине, Сенте или

²⁷ Исто, 84.

²⁸ Стеван Раичковић, *Стихови из дневника 1985–1990*, Матица српска, Нови Сад 1990, 148. Сви стихови Раичковићеве песме „Излет у Сент-Андреју“ дати су према наведеном издању.

²⁹ С. Владушић, нав. дело, 94.

Бокототорског залива у истој збирци. Тако и Дунав у песми „Један дан на Дунаву” ничим не открива своје рајско порекло. Ако сећање постоји, оно је спорадично: „Сећам се само како се највећи кључ (из моје згрчене руке) у црквеној брави претешко (барем овог пута) окренуо.” Једино што се после излета о Београдској саборној цркви памти јесте то „Како је била прохладна”.

Утварна атмосфера и несистематична пулсирања сећања савршено одговарају новом концепту поезије која изнова мора себе да потврђује као поезију. Трајање, ако је код Лалића и Попе правило и основни механизам опстанка света, код позног Раичковића пука је случајност: „Или секундара нека / Зарђала // (Која је после дугог времена изненада од неког случајног удара опет прорадила)”. Тако схваћено време није континуум, већ скуп тачака потврђеног постојања. Ни градња цркве, ни живот Јакова Игњатовића, не датирају се, јер нису присутни у непосредној садашњости, ван које као да ништа не постоји. Ипак, митска атмосфера и осећање тајне у песму уносе уплив оностраног које се, такође, несистематски региструје. Слушање срца у порти знак је да путник постоји, а самим тим да постоји и Сентандреја, можда не она из седамнаестог века, али засигурно она из 1970. године. Немогућности трајања супротставља се испрекидано постојање у сваком засебном тренутку. Као што десакрализована поезија мора у свакој песми да доказује да јесте поезија, тако се и субјекат у десакрализованом времену мора у сваком појединачном тренутку потврдити. Сам наслов Раичковићеве збирке упућује на жанр дневника који као релевантну временску одредницу узима дан. Међутим, само датирање песме у стиховима издвојеним заградом („1970. лета господњег”) упућује на позицију песника као летописца који у једном откуцају срца покушава да реконструише историјску тајну, али то не успева у несакралним временима када одредница „лета господњег” делује иронијски. То више није субјекат који може да памти иако то жели: „И никада се више нисам сетио / Како је изнутра / Црква изгледала // Ни шта сам у њој мислио”. Уосталом, тај субјекат више није активни носилац колективног и традицијског као код Лалића и Попе, већ је потпуно пасивизиран индивидуализовани посматрач свакодневног. Речју, Раичковићев пут у Сентандреју није ходочашће, јер је оно немогуће управо због тога што се континуитет са временима сакрално изгубио. Међутим, песма сведочи о томе да чак и излет може бити посвећујући или, боље речено, потврђујући, при чему би се постојање путника, града и поезије морало изнова ланчано доказивати: Ако постоји путник, постоји и град. Ако постоји песник, постоји и песма.

4. Сентандреја без камена Дејана Медаковића

Већ смо у уводу, говорећи о Динку Давидову, напоменули да и у научном, историографском дискурсу трагична прича о српском народу у Сентандреји оставља готово песничке слике. На сличном трагу, може се говорити и о потреби Дејана Медаковића да двојако говори о српској историји, најпре као научник, а затим и као песник. Његово поетско дело углавном је занемаривано још од објављивања његове прве збирке песама под насловом *Мойииви* из 1946. године. Међутим, Медаковићев немерљиви научни допринос довољан је разлог да покушамо да осветлимо и поново вреднујемо његов поетски опус. Притом, за потребе рада, држаћемо се махом песме „Сент Андреја”, објављене први пут у јануарском броју *Лейиоиса Майице сїрске* за 1964. годину, након дводеценијског песничког ћутања. Но, како Драшко Ређеп закључује, иако песме није објављивао, Медаковић их је „исписивао као неспорну унутрашњу потребу, као малени стиховани дневник који носи са собом”.³⁰ Замишљени концепт дневника Медаковића приближава Раичковићу и његовој збирци *Стихови из дневника: 1985–1990*, путописна тематика Ивану В. Лалићу, а места која сходно свом позиву посећује и истражује иста су она која мапира Попа у својим „Ходочашћима”.

Песме објављене у избору у *Лейиоису*, најпре у јануару, затим и у октобру 1964. године, припадају несумњиво истој целини. Довољно је погледати њихове наслове како би се стекла поуздана слика о њиховој тематици – „Каменови”, „Стећак”, „Котор”, „Зејтинлик”, „Хиландар” или „Сингидунум”. Њихов основни и обједињујући мотив јесте камен, те стога не чуди што су се све поменуте песме нашле и у збирци *Каменови* из 1966. године. Оно што јесте изненађујуће јесте да се управо у песми о Сентандреји насловни мотив збирке не појављује. Како разумети његово одсуство? Најпре, треба уочити да у различитим песмама мотив камена поприма „различита значења у зависности од историјског, легендарног, традицијског контекста: од надгробних стећака до задужбинских здања”.³¹ Уводна, насловна песма збирке додатно објашњава значај каменова: „Поделите праведно / Радозналим наследницима / Преостало камење / За које смо ми трајно веровали / Да није лажно”.³² Поред своје материјалне компоненте, која се повезује са вредношћу драгог камења, камен сублимира и све три временске димензије – из

³⁰ Драшко Ређеп, „Песме Дејана Медаковића”, *Лейиоис Майице сїрске*, 140/394, 1964, 278.

³¹ Бошко Сувајић, „О песмама Дејана Медаковића”, Дејан Медаковић, *Песме и ѿриповейке*, Прометеј, Нови Сад 2022, 14.

³² Исто, 85.

њега се чита прошлост за коју се снажно верује да је постојала, док ће у будућности он остати веран извор за читање садашњости. Завршна песма, „Епитаф”, уноси и мистичку компоненту каменог писма: „Страхови нека остану / Загонетка / Закопана под камењем / Које смо нестрпљиво / Обрађивали”.³³ Тако камен постаје основна градивна јединица, не само здања већ и времена и колектива.

Неопходно је осврнути се на песму „Враћање” из збирке *Моћиви* како би се разумео однос појединца и колектива у поетици Дејана Медаковића. Наиме, песма тематизује сусрет шумадијског сељака и лирског субјекта у возу. Но, у том сусрету, у том повратку, путник препознаје вечите сеобе српског народа: „Та стари смо ми знанци, сељаче, друже! / Сећаш ли се лутања наших, / Видиш ли поворке наше, / Што с чежњом селица птица путевима уморно круже / Са дна Балкана па све до Сент-Андреје”.³⁴ Сентандреја је, дакле, у Медаковићевој поезији присутна од самих почетака, као најсевернија граница путева српског народа. Њен гранични положај није, као ни код осталих песника о којима је било речи, тек географски, већ и временски, али и културолошки. Тако у песми „Сент Андреја” „Прстен звона / Међа је заборављеног незаборава”.³⁵ Оно што у Медаковићевој Сентандреји, „уклето пустој”,³⁶ једино постоји јесте звук, не и физички град од камена. Основна осећања песме су изневеравање: „Клатно је издало себе” и немоћ: „Враћања нема / Звонару су истргнуте руке / На додир ужета / Немам право”. Тај град по свом пресудном значају за очување српске културе после Велике сеобе заиста припада незабораву, али је он историјским околностима однорађавања и повратка у ослобођене територије заборављен. Тачније, заборављени су државотворни пројекат и снажна веза са бившим завичајем коју су неговали први српски досељеници. Због тога, архитектура града, колико год велелепна била, не може бити запамћена јер припада материјалном свету. Звук звона који подсећа на звук трубе којом се објављује смак света јесте знак нематеријалног, симболичког трајања. Његово препознавање у двадесетом веку, у времену после времена, повод је реконструисања живота његових бивших становника: „Куда су се занеле очи / Последњег / Који је још чуо звоно”. Звоно би и у Раичковићевој и у Медаковићевој Сентандреји представљало неразговорну поруку из прошлости која се не може превести на већ заробавље-

³³ Исто, 130.

³⁴ Исто, 76.

³⁵ Исто, 88. Сви стихови Медаковићеве песме „Сент Андреја” наведени су према датом издању. Поменимо узгред и то да је на 83. страни дата и репродукција ауторовог рукописа песме.

³⁶ Д. Ређеп, нав. дело, 279.

ни језик, већ се мора послушнути у срцу како би се путник или ходочасник могли поново интегрисати у своју националну заједницу.

У том смислу, Сентандреја не би била тек граница већ сам центар опстанка Срба на северу. У једном интервјуу Медаковић то додатно потцртава: „Монографије о Хиландару, Сентандреји, летопис Срба у Трсту, књига *Срби у Бечу* – то су дела која су ми помогла да утврдим оквир српског културног простора. Схватио сам да то нису само центри духовног руба већ нешто суштински далеко значајније за наш народ.”³⁷ Због тога, наслов његове друге збирке представља необичну множину каменова. Наиме, употребом плурала Медаковић сугерише полицентричност српске културе која се тек у завршној песми, у будућности, може интегрисати у збирну именицу „камење”. Још једном је, дакле, реч о континуитету. Сентандреја би у визијама других песника била граница и прекид једног или почетак другог периода српске историје. Како смо већ на два места напоменули, просветитељска традиција је она која све друге – а у најсевернијем српском граду су интегрисане средњовековна, ренесансна и барокна – заборавља. Међутим, код Медаковића је присутно другачије тумачење културне прошлости. Наиме, Доситеј, који је с подсмехом негирао рајско порекло Дунава, проистекао је из исте традиције као и славни Сентандрејци. Песма „Хопово”, такође објављена у збирци *Каменови*, не помиње именом Доситеја, већ само једног младића који је „Загледан у небо / Разумео [...] поруку муња” и који је у свет отишао „Носећи собом / Чаробну палицу / Убрану са Фрушке”.³⁸ Добро познато симболичко ограничавање српског средњег века од бекства Растка Немањића у манастир до Доситејевог бекства из манастира у Медаковићевој интегративној визији српске културе није дефинитивно. Наиме, каменови Дејана Медаковића јесу она чворишта синоптичких мапа која су међусобно повезана и која се међусобно не искључују. И његова Сентандреја, саткана од утварних звукова, јесте један од најбитнијих споменика националног и културног идентитета.

5. Барокна двадесетовековна Сентандреја Гаврила Стефановића Венцловића Милорада Павића

Посве занимљив однос научника и песника присутан је и код Милорада Павића. Осим што је аутор бројних радова и монографија у којима указује на значај Сентандреје у српској књижевној историји, Павић је и аутор песме „Четири звоника у Сент-Андреји”,

³⁷ Вуковој задужбини / Дејан Медаковић, прир. Славко Вејиновић, Вукова задужбина – Прометеј, Београд – Нови Сад 2007, 152.

³⁸ Д. Медаковић, *Песме и иривојешке*, 92.

објављене на крају његове прве збирке песама, *Палимпсестии*. У његовој поетизацији, град заиста постаје палимпсест премрежен цитатима његових некадашњих житеља, у првом реду онога коме је песма и посвећена, „Гаврилу Венцловићу, славноме беседнику сентандрејском, порука измирења и утехе из столећа двадесетог”,³⁹ али и његовог учитеља, Кипријана Рачанина, као и деветнаесто-вековног историчара и проучаваоца културног наслеђа Сентандреје, Гаврила Витковића. Не чуди што је управо Павићево певање о Сентандреји уједно и најопширније и најкомплексније у корпусу песника обухваћених овим истраживањем. Како би се разумела загонетна порука Павићевих сентандрејских звона, неопходно је најпре мапирати функционализовано сентандрејско наслеђе и барокне цитате у осмоделној песми, да би се потом приступило њеној интерпретацији.

У „Напоменама уз ’Четири звоника у Сент-Андреји’” аутор нуди путоказе при интерпретацији барокног слоја песме. Најпре, даје биографску белешку о Венцловићу, а затим наводи и оне мотиве које је од сентандрејског беседника и преузео: „бог страха или црно огледало”, „галије са завађеним посадама”, „црни биво у срцу”, „кнез области ноћне” и „птица страха”.⁴⁰ Њима придружује и Венцловићеву стилизацију фрагмента о орлу, лађи и змији из седме целине песме, као и књигу *Баронијус* из беседникове библиотеке. Поред Венцловића, Павић додаје и напомену о Кипријану Рачанину и о његовој песми на коју се у шестој целини алудира. Овакво преимућство барокних цитата и алузија оправдано је тиме што се као песнички глас који у Павићевој песми проговара јавља управо Венцловић. Иако се његов идентитет не експлицира, бројни су докази који говоре у прилог нашој тврдњи. Најпре, треба имати у виду да је из његове перспективе деветнаести век заиста сагледив једино „Из црног огледала будућности”. Такође, над његовом главом налази се *Баронијус*, као и списатељски прибор: „Уља ножићи пера гушчија и с длаком”. Лекције Венцловићевог учитеља Кипријана у песми су представљене непосредно: „Показујући нам велики брод и мали кладенац”. Време песме се додатно може прецизирати има ли се у виду да се Павићев Венцловић у њој присећа „библиотеке / Митрополије београдске спаљене / Седамсто тридесет девете”. Тиме се обраћања са четири звоника контекстуализују у последње године Венцловићевог живота. Пописујући инвентар мириса и предмета, Павићев се осамнаестовековни јунак

³⁹ Милорад Павић, *Анахорет у Њујорку*, Просвета, Београд 1990, 57. Сви стихови Павићеве песме „Четири звоника у Сент-Андреји” дати су према наведеном издању.

⁴⁰ Исто, 65–66.

суочава са типично барокном темом, са краткоћом живота и пролазношћу времена у ком човек не оставља свој траг: „На мору кад прође лађа траг јој се не зна”.

Четири звоника Сентандреје функционисала би на сличан начин као манастирски прозори у роману *Ојсага Цркве Светиој Сјаса* Горана Петровића. Наиме, у првој и другој целини се види садашњост: „Над мојим књигама виси крлетка времена”; „Гледам на тргу шарено рухо и чарапне капе”. Уз то, у другој целини се, уз помоћ објашњења да је метафора о галији употребљена пред коморанским слушаоцима, време паљења библиотеке може изједначити са годином Венцловићевог доласка у Коморан, према летопису њихове цркве.⁴¹ То би значило да време из напомене (1740. година), када се беседник обрео у Коморану, није уједно и време песме и посведочена историјска чињеница. Таква мистификација могла би се двојако интерпретирати. Наиме, или је Венцловић у Павићевој песми удвојен, што је такође типично барокни поступак, или је Сентандреја његов духовни завичај и место размишљања где год се он обрео. Иако једно тумачење не искључује друго, склонији смо да поверујемо да је Павићев Венцловић метонимијски изједначен са Сентандрејом. Тако са другог звоника у Сентандреји, или прецизније, у свом сећању, у трећој и четвртој целини, он види прошлост: „Гледам време које долази са Југа / Са Дрине на Дунав време детињства / Време сеоба и духовника Кипријана”; „Видим закаснили пророк прошлости”. Столеће из ког се глас јавља двојако је окарактерисано, најпре као доба претварања седмог у осми век. Ти бројеви би могли означавати време после времена, период после испуњења византијских седам миленијума овоземаљског времена. Притом, треба имати у виду да Јелена Марићевић Балаћ уочава да се „[в]изантизам Милорада Павића огледа [...] и у односу према времену и миту”.⁴² Тако се Сентандреја и у Павићевој поетизацији јавља као град у поствремену. С друге стране, у песми се дешава и прелазак са сакралног и мистичког времена на оно календарско: „Осамнаести век у себе узима све друге”. Тако се поетски објашњава концепт барокног медијеализма. Но, слутећи и време будућности у петој и шестој целини, и Павић, попут Медаковића, успоставља непрекинути континуитет српске књижевности: „И видим господина Гаврила Витковића / (Деветнаести век!) како пише”; „Тражим једно друго време”. Директан цитат из студије Гаврила Витковића, којој и Медаковић поклања велику пажњу, доказ је да

⁴¹ Милорад Павић, *Гаврил Сјефановић Венцловић*, Српска књижевна задруга, Београд 1972, 128.

⁴² Јелена Марићевић Балаћ, „Византија и поезија Милорада Павића”, *Савремено српско песничтво и ново средњовековље*, 58.

то несигурно Венцловићево време ипак није потпуно nestало и заборављено. Посебно је занимљив цитат, или, тачније, псеудоцитат из шесте целине у којој се пастиширају Кипријанове речи. Промена временске перспективе утиче на то да се Кипријанове „Речи пророчких оштровидних казивања” доживе не као пророчке, усмерене ка будућности, него као већ испуњене. Притом, већ се на том месту препознаје тема претварања речи у месо, која ће постати једна од стожерних у *Хазарском речнику*: „Речи, која нас ради плот би / [...] / Нека се речи које сам ловио / Као рибе у мрежу из уста у књиге / Пробуде у младим устима / У једном новом животу у једном другом мору”. Кипријанова песма се остварује, али се тестаментарно проширује на будуће векове.

Последње две целине песме тематизују разапетост и несигурност лирског субјекта. Чини се да је он након изговорене молитве заиста успео да призове нови живот, односно нови глас из двадесетог века, тачније самог песника. Седма и осма целина би се стога могле читати као заједничка песма Гаврила Стефановића Венцловића и Милорада Павића. Наиме, након сазнања да ће се о њему писати и у деветнаестом веку, Венцловић не би имао разлога да брине о будућности, како то чини у завршници песме. Оправдано је стога помислити да сумње припадају двадесетовековном гласу. Уз то, експлицитно именовање песме као измирења у посвети кореспондира са стиховима „Пеливан високо над пустим тргом / По жућету игра и скаче / Ни тамо ни овамо скренути нит може нит сме / Ако одржи измирење и равнотежу”. Празан трг би, разуме се, пре одговарао Павићевом времену, а балансирање пеливана представљало би покушај измирења толиких традиција сабраних у једном једином граду. И сам број звоника у Сентандреји не одговара историјској истини, ни 1739. ни 1740. години. Највероватније је да је број четири изабран из двадесетовековне позиције, као број цркава које и даље припадају Српској православној цркви. Промена перспективе види се и у разлици између стихова „Без моћи да волим непознате из црног огледала / Које никада нећу срести”, који припадају Венцловићу и стиха „Без моћи да починем од љубави које су прошле”, који припада Павићу. Њихов немогући сусрет и потенцијално измирење дешава се управо у Сентандреји, у којој Павић постаје барокни двојник Гаврила Стефановића Венцловића, становник прецизне копије двадесетовековног града. Тако није само осамнаести век онај који обједињује све традиције, већ је то и двадесети, а Венцловић није једини који за собом оставља „новостворену читаву једну књижевност”,⁴³ већ то чини и Павић, управо

⁴³ М. Павић, *Гаврил Стефановић Венцловић*, 246.

својим функционализовањем и модификовањем осамнаестовековног и деветнаестовековног слоја традиције. Притом, није реч о плагирању или мистификацијама, већ о поновном оживљавању прошлости.

6. Закључак: Сентандреја, град-звезда

Наведени примери сведоче о томе да је Сентандреја веома присутан град у српској поезији друге половине двадесетог века, управо код оних песника који имају позитиван и стваралачки приступ традицији. Прелазак седамнаестог у осамнаести век, када се Сентандреја конституише као један од најзначајнијих центара српске културе, период је прожимања бројних традиција, средњовековне, прекинуте ренесансне и оне новооткривене, барокне. Њен гранични положај, како у времену, тако и у простору, био је инспиративан бројним, већ канонским песницима. У овом истраживању нисмо обухватили оне ауторе који певају о Сентандреји а чији опус још није заокружен. Тако су се ван оквира истраживања нашле бројне песме Милосава Тешића, које тематизују или Сентандреју или његове житеље, у првом реду монахе рачанског круга. Но, такви изостављени примери показују да Сентандреја још увек није потрошила свој симболички потенцијал и да се певање о њој наставило и у двадесет првом веку. Важно је указати и на антологију Раше Перића *Српска северњача*, у којој је сабрана већина песама о Сентандреји, почевши управо са Медаковићем, иако песма „Враћање”, о којој је било речи, није уврштена у избор. Антологији су придружени и текстови Милоша Црњанског и Бошка Петровића, као и песме Десанке Максимовић и Вељка Петровића које не тематизују директно овај град. Како је антологичар свој корпус ограничио на двадесети век, у *Српску северњачу* нису унети текстови њених житеља, рецимо Гаврила Стефановића Венцловића или Лазара Нешк(овић)а, аутора сатиричне песме „Стара и нова Сентандреја”.

Завршимо овај рад указивањем на срећно изабран наслов антологије. Поред тога што указује на њен географски положај, наслов Раше Перића асоцира и на звезду по којој се путници ноћу могу оријентисати. На крају поговора он ће заиста и позвати на потрагу: „Ти трагови биће наш путоказ: по њима ћемо тражити Сентандреју. Али ње онакве каква је била више нема. Она је сада предео наше душе!”⁴⁴ Иако је изједначена са звездом водилом, Сентандреја најпре мора бити пронађена како би трагаоце упутила на

⁴⁴ Раша Перић, „Песници о Сентандреји”, *Српска северњача*, прир. Раша Перић, Папирус, Нови Сад 1994, 91.

претходне традиције, на своју славну прошлост која је управо то – прошлост. Крајем двадесетог века она је потврдила своју метаморфозу из реалног града у простор душе, како смо то и код Павића уочили. Будућа истраживања ове тематике могу понудити велике резултате и помоћи при бољем разумевању савременог српског песништва. Наиме, ако о Сентандреји престане да се пева, то би значило да је песништво постало индивидуално и без свести о традицији. Једна струја српске поезије свакако води у том правцу. Други могући разлог јењавања таласа интересовања за Сентандреју био би повратак просветитељству и рационализму, те самим тим и отклон од предвуковских или преддоситејевских писаца. Свакако да постоје и периоди таквих стремљења. Но, уколико се у будућности покаже да је Сентандреја и даље присутна у српској књижевности, то би био доказ њеног непрекинутог трајања још од укључивања у византијску културну сферу. Сентандреја, дакле, није граница, већ веза између епоха и залог континуитета, односно трајања и после краја, српски град ван српске територије, један потпуно, а управо због тога и песницима погодан, немогући град.

Лазар М. Букумировић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
Мастер студије
bukumiroviclazar63@gmail.com