



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

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Покренут 1824. године

Уредници

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

Уредничтво

СЕЛИМИР РАДУЛОВИЋ
(главни и одговорни уредник)

БОШКО 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

E-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: СЛЈНОС, Нови Сад

Тираж: 1.000

ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

Год. 200

Новембар 2024

Књ. 514, св. 5

САДРЖАЈ

ПОЕЗИЈА И ПРОЗА

| | |
|---|-----|
| Мирослав Максимовић, <i>Београдске чрчкалице</i> | 603 |
| Предраг Бјелошевић, <i>Пред нови њочейак</i> | 609 |
| Славко Гордић, <i>О дому и свећу, миру и рају</i> | 612 |
| Милутин Лујо Данојлић, <i>Океан сјрасџи</i> | 621 |
| Нагаша Бундало Микић, <i>Пуноћа свеџа</i> | 625 |
| Џорџ Валас, <i>Мир и мед</i> | 629 |

ЕСЕЈИ

| | |
|--|-----|
| Марија Слобода, <i>Јован Грчић Миленко: рецејџија „фруцкојорској славуја”</i> | 634 |
| Александар Гајић, <i>Јунаци у романима Моме Кајора</i> | 645 |
| Нина Стокић, <i>Барокни елементи у драми „Лари Томјсон, џраједџија једне младосџи” Душана Ковачевића</i> | 661 |

СВЕДОЧАНСТВА

| | |
|---|-----|
| Радивоје Микић, <i>Сонетџи Мирослава Максимовића</i> | 674 |
| Богдан Ракић, <i>Кад форма њочне да лебди</i> | 685 |
| Слађана Илић, <i>„Лој, новац, реч” – „Црџање сџварносџи”: синџеза, њохвала несавременосџи</i> | 703 |
| Радомир Батуран, <i>Дух њосџоји на домаћем оџњицџу</i> | 712 |
| Јован Попов, <i>Оглазак мајџичине добројворке</i> | 720 |

КРИТИКА

| | |
|--|-----|
| Јелена Марићевић Балаћ, <i>Српско јесништво ране модерне у компаративном кључу</i> (Мирјана Лукић, <i>Савременици модерне. Огледи о српским јесницима ране модерне с компаративистичким читањима</i>) | 726 |
| Андреа Беата Бицок, <i>Хармонија приповедања редова и белина</i> (Радован Влаховић, <i>Љуба</i>) | 730 |
| Лазар Букумировић, <i>Поезија не несјаје</i> (Гојко Божовић, <i>Насианак јесме</i>) | 734 |
| Павле Зељић, <i>Неколико речи о хлебности речи</i> (Милица Бакрач, <i>Хранишљев језица</i>) | 738 |
| Предраг Јакшић, <i>Жегне језице</i> (Дивна Вуксановић, <i>На базену</i>) | 742 |
| Милан Радоичић, <i>На јодрумском сјеништу</i> (Пол Остер, <i>Баумгартер</i>) | 746 |

ИЗ СВЕТА

| | |
|---|-----|
| Предраг Шапоња | 751 |
| Бранислав Карановић, <i>Аутори Лейбница</i> | 754 |
| Упутство за припрему текста за <i>Летопис</i> | 761 |

МИРОСЛАВ МАКСИМОВИЋ

БЕОГРАДСКЕ ЧРЧКАЛИЦЕ

ЊЕГОШЕВА УЛИЦА

Недељом
држећи маму за руку
до Каленића пијаце.
Кораком
попречне
прелазити улице
док не пукне видик тезги.
Језеро боја
зелене црвене жуте беле.
Из воћа
из поврћа
из бобица лишћа зрневља и сира
у лице удара свежина Србије.

ПОСЛАСТИЧАРНИЦА У БЕОГРАДСКОЈ

Пријатне белине
пријатне облине
пуслице.
Миловање укуса.

ЦВЕТНИ ТРГ

Дошле боје у наше животе.
Жуте плочице трга
букети
белих
црвених
наранџастих
модрих
зелених
црних
црвенкастих
жућкастих
зеленкастих
шарених
узвика.

ЧИСТАЧ ЦИПЕЛА НА СЛАВИЈИ

Лупка четком
по сандуку постоља.
Дозива ноге
које безглаво корачају.

ДВОРИШТЕ ЊЕГОШЕВЕ 21а и б

Расути букетићи радости
брину и броје маме
са тераса.

ОЛИВЕРА, ПОТКРОВЉЕ

Са њеног прозора
гледа Сунце
са кикицама.

ТРАМВАЈСКЕ ШИНЕ У БЕОГРАДСКОЈ

Са радничког трга
светлуцаве лестве
дижу се
у небо.

БЕРБЕРНИЦА У ЊЕГОШЕВОЈ

Маказице машинице
бочице прскалице
сјајна сечива каишеви
беле блузе вешти рукави
чега се бојиш, уђи
да те промене.

ЗГРАДА ТРЕЋЕ ГИМНАЗИЈЕ

Тамне озбиљне ивице будућности
стреме увис
плаше
најављују.

СТАРИ ВОЖДОВАЦ

Приземне кућице
врата, ољуштена фарба
плотови,
залаје пас.
Трамваји
тандрчу
из новог времена.

НА ПЕРОНУ ЖЕЛЕЗНИЧКЕ СТАНИЦЕ

Симплон експрес
висока локомотива
хукти сопће
у мекоти паре
пуна снаге Запада
улеће у станицу.
Одједном:
браник трећег перона.
Београд.

БЕОГРАДСКИ ФИЈАКЕРИ

Из воза кренеш у Београд:
ред фијакера, коњи трупкају
машу главама
пара из ноздрва.
Косовски бојни ати
развозе кофере.

ТРГ РЕПУБЛИКЕ

Из Опере, гомила шарених тканина
просу се на трг
бледи ваздух склони се у страну.

БАНОВО БРДО

Пењу се стамбене баште
хладне терасе снова.
На висину Београд мирише.

КНЕЗ МИХАИЛОВА

Ходаш: тиха
сасвим тиха напетост.
Свечана сала твога града.

ПОСЛАСТИЧАРНИЦА „МЕЂЕД“

Хранљива боза
слатке баклаве
мекане тулумбе
дивота живота.
Па у „Коларац“, међу глумице.

ПРОКОП

Сунце лебди у плину
на конопцу суши се вода.
На зиду дашчаре
о клину
виси непогода.

НАДВОЖЊАК КОД ГОСПОДАРСКЕ МЕХАНЕ

Земљу са земљом спаја.
Градски деран
тако је схватио пут до бескраја.

ТОПЧИДЕРСКИ ПАРК

Кроз косу траве прсти цветова
као знаци оних других светова.

СОДАЦИЈСКА РАДЊА НА ДОРЂОЛУ

Сутерен, тамно
редови тешких сифона
чуvari традиције.
Док не почне да пршти
мехурићи
хоће у пријатне шприцере
бољег живота.

НАПОМЕНА АУТОРА

Ово је прегршт песама из рукописа књиге *Београдске чрчкалице*. То је песничка књига о Београду, са сто кратких песама. Прва половина (из које је овај избор) садржи мотиве из Београда мог детињства и младости (педесете и шездесете године прошлог века), а друга је Београд овог века, укључив бомбардовање (треће по реду) с краја прошлог.

Шта значи овај наслов? Знате, ако знате шта су чрчкалице. Ако то не знате, а знате шта су крчкалице, чачкалице, брчкалице, и још неке такве речи, онда такође знате шта значи наслов. Чрчкалице, као и ова књига, производ су тзв. београдског духа (а он је, у ствари, урбанизација духовитости коју су Срби обилато рабили и пре но што су, у другој половини 19. века, нама познати Београђани настали). Тај дух је имао специфично лак, с доста шале и ироније, однос према животу, па и према његовим тешким питањима, измишљао је шаљиве речи којима је контекст давао (озбиљно) значење. Ова књига, тако, користи ту кратку, готову необавезну форму београдских досетки. И за њих је измислила именицу „чрчкалица”, а она је и пре постојала – као што све што је измишљено у поезији заправо постоји – у глаголу „чрчкати”. Речник МС даје следећи опис тог глагола: Беспослено је чрчкао пером по папиру, док нијесу истекли уредовни сати.

Они који воле да користе виљушку и кашику измислили су чачкалице, а ови што воле да користе перо и папир – чрчкалице.

ПРЕДРАГ БЈЕЛОШЕВИЋ

ПРЕД НОВИ ПОЧЕТАК

1. (ПРЕД НОВИ ПОЧЕТАК)

Омча круга се затвара. Као из прстегнуте плаве кравате.
Искачу вратови и буљаве очи. На небеску сцену. У жељи
да виде. Какав-такав излаз. Из тачке која спаја наш биједни
крај. Са њеним блиставим почетком. Кад успостављали смо.
Шизофрену дијагнозу времену. И пуних уста прождирали.
Умирујуће медикаменте. Да бисмо себе у себи пребољели.

И онда алхемичар – Свевишњи. У пресудном часу. Зналац.
Баца нам. Као и нашим прецима некад. Сачуваним у миту.
Оне исте појасеве за спасавање. Од ултимативних ријечи:
Бијти или не бијти – Суза или смијех – Исџина или тријех!

За које се хватасмо. Једнако са нашим избором одважним.
Док у себе не допловисмо. Увјерени напокон. Да смо Сад
своји на своме. Заштићени Њиме. Који ће нас бранити. И кад
се круг нови отвори. Из нас. А проговори. Васељенска драма.

2. (ПОКУШАЈ НЕМОГУЋЕГ)

Како покренути то стање из себе. Кад све те пријечи.
А хтио би јер знаш да можеш. Досегнути нови смисао.

Истих изговорених ријечи. Давно. Некад. Кад мислио си.
Усредсређено на мету што узмиче. Пјесничком гласу и
судби. Све пјевајући без задршке. Гласом искона. Све
милујући звијезде. И воду која тече. Испрану ко вријеме.
Што боре своје препознаје. На твом лицу. И бат корака
све тиших. С којима на пут си кренуо. У даљину. Само
себи знану. Пахуљу астралну. По топлој прољећној киши.

3.
(ИЗ ТВОГ УГЛА)

Из твог угла. Ствари изгледају сасвим другачије.
Тебе нема. Тамо гдје говоре да јеси. Али ни њих
у теби. Који мисле да јесу. Запосјели одлучујуће.
У самом срцу мјесто. Пиједестал сна свемогућег.

Из ког се управља свијетом наде. И уздиже. И пада.
Као Икар. Од сунца ил себе самог спржен. На радост
френтичне гомиле. Која неизмјерно воли. Свој род.
Да држи под контролом. Па и тебе ништавног летача.
Који би несвјесно могао. У сан одлетјети. Заведен. Тим.
Нечим. Из претпотопског јата. Не видјевши више. Како
ти машу. Уздигнуте руке браће твоје. Са Голготе. Што
кличу. Теби. Заведеном свјетлошћу. Недосегнутих ријечи.

4.
(У БИТИ, БИТИ ИЛИ НЕ БИТИ)

Видјех само једног што умакао је. Свима. Сад.
У свом погледу живи. Заузет. И за смисао ријечи.
Блебетањем и мукањем враћа се праизворима.

Само га вода каткад. Кад загрољи. Прене. Ко слап
живаца. Крхких. Што распрше се величанствено.
Дугиним бојама у зјене. И немушто у трену истине голе.

Која се ко пошаст још не смије рећи. Из дубине бића.
Огласи криком. Кидајућ утробе своје. Вјековне стеге.

5.
(НЕСИТ)

И на помисао човјек се згрози. Ништа страшније.
Ништа опасније. Од Ништа које надлази. Са свих
страна. Из невиди. Из таме. Из свјетлости. Из тебе
самога. И узима. Без гласа. У име живота ил смрти.
Ждерућ и љубећ истовремено. Све. У виду пахуља.
Што слуте на једноличне љепоте биједу. Као након
идиле. У топлом дому. Кад димну омчу од згаслих
ријечи на ватри. Вјетар. Кроз узан димњак. Врати.
Са говором брбљивих сврака. И хорским зујем крила
истомишљеника. Што трбух пун славе. Изнад удова
распетих светаца. На дневном жртвенику. Због борбе
тврдокорне. За јуче и сутра. А не за Ја и Сад. О којим
Несит брине. Долазећи ниоткуд. Ничим изазван. И
стреса се од узбуђења. Поред нас и у нама. Ореол сна
кидајућ. Од душе. И лица Господа Бога. Испреденог.

6.
(ПРЕД СУЗОМ НОВОГ СМИСЛА)

Није крај. Суза васељене се довољно споро истеже.
Низ лице вјечности. Само да бисмо ми смртни могли.
Још милион година. Љубити или плакати. У себи. И
заједно са другима. Увјерени да и мрак има. Прелијепу
своју боју. И да сваки немушти глас у њему. Божанску
призива моћ летећег звучног јастука. Испуњеног надом.
У остварење снова. Раснутак у нама. Мислећег дана у
најави. Што ће већ сутра. Са врха пирамиде спознаје.
Покренути лавину. Рјечите звјездане прашине. Која ће
процвјетати ко небески божур значењима новог смисла.

7.
(ВЈЕРУЈУ)

Боже. Како је било лијепо. Не вјеровати у себе.
Ићи као овца путевима твојим крвавим и блејати.
Зид могућности. С поносом јуначким прескакати.
И вјеровати. Само у тебе. Боже. Слијепо вјеровати.

СЛАВКО ГОРДИЋ

О ДОМУ И СВЕТУ, МИРУ И РАТУ

Уторак, 23. април '24.

Последњи дани априла. Рекордно високе температуре сменила студен. Овог јутра само четири степена изнад нуле. Поља ужутела од суше и ветрова, пшеница застала на стармалој висини од педаљ и по, и већ класа. У Кини пак поплаве прекриле путеве, насеља и шуме, евакуисано сто десет хиљада становника.

Ти ћеш, уз Божју помоћ, по подне на пут, у Београд, на светковину Задужбине „Доситеј Обрадовић”. Породичне обавезе налажу одустајање, али како изостати ако је већ Мира Драгаш спречена болешћу а Марко Недић раније заказаним неодгодивим послом.

На столу по ко зна који пут читане *Свеске* Пола Валерија, до половине прочитано *Свeйџосавље као философија живојћа* Св. Јустина Поповића, *Зубановићева* последња песничка збирка (која призива у сећање ону прву, о којој си писао пре пола века), *Копицлово Завијање за олићархом* (где је песник неупоредиво бољи кад се уозбили него кад се шегачи), само прелистани *Државни не-иријателџи* Предрага Ј. Марковића и Чанадановићев „Прилог историји српске језичке политике”, како гласи поднаслов његове књиге *Како је разврћнућ новосадски доћовор*, коју је Матица српска обећала промовисати, а кад ће – не знамо.

Од свих поменутих и непоменутих наслова што се тискају на овом сточићу најдраже ти је *Треће око* Гојка Ђога. Поодавно си писао о двема његовим песничким књигама, о *Могрици* и *Кукући*, али си сад лењ да потражиш те белешке. Као што немаш снаге ни за забелешку о *Трећем оку*. Чудно је то како ређе пишемо и говоримо о оном што нам је драго неголи о оном без чега, интимно, можемо.

Најдраже ти је у овог песника, рођеног на пушкомет од твог родног места, управо оно што је „непреводиво”. И неупоредиво ближе нашим очевима и очевима наших очева неголи нашој деци и деци наше деце. Можда оно што је највредније није и најприсније, као што, и обрнуто, најприсније бива драже и од највреднијег.

Можда, ипак, ваља заћутати. Можда сте и ти и твој песник живи анахронизам, изван транснационалне, трансрегионалне, глобалне књижевности.

Среда, 24. април '24.

Студена београдска киша није помутила радост којом те у Народном позоришту испунила свечана академија „Учитељ Доситеј”, коју је организовала (под покровитељством Министарства просвете) задужбина с његовим именом. Иванићева беседа, „крила ума” и „очи ума” које су засветлеле у прочитаним одломцима, те неколико наступа Академског хора Collegium musicum, наводе те на помисао како би било лепо вратити се *Ижици*, *Христивојцији*, *Вјенцу од алфавија* и *Буквици*, списима које си читао и понешто о њима написао пре двадесетак година, заокупљен, додуше, више *артизмом* неголи просветитељским усмерењем раног Доситеја.

Замолио, данас, телефоном службеницу задужбине да прене-се топле поздраве и изразе признања најзаслужнијим актерима академије – Мири Драгаш, Душану Иванићу и Радомиру Путнику, писцу сценарија.

Трчиш, по подне, испод стабала орошених кишом. Прецветао багрем, кестен и јасмин. Кипућа бујност зеленила као да чини излишним сваки флорални накит.

Четвртак, 25. април '24.

Што је некад био Стамбол, сад нам је Брисел и Њујорк. „Траже моју главу”, како је, ако се не вараш, гласио наслов једне, сад већ давне песме Миодрага Павловића. Паде ти на ум и његов стих из песме о Његошу: „Свако има своју висину и своју муку.”

По Флоберу, живот је страشان и може се поднети само ако се избегава. Игра је један од начина и праваца бекства, па црташ, десетак минута, излог тобожњег бутика твоје унучади, где се могу видети књига, бокал, писаљка, спајалица, огрлица, минђуша, наруквица и вештачке трепавице.

Друго прибежиште је, дакако, једна књига – *Буквице* Доситеја Хоповског (2014), с поговором Душана Иванића. Бележиш

питање које неретко постављаш колегама – ко је, после Деретића (1934–2002), највећи познавалац Доситеја, Соларића, Вука, Његоша, Лазе Костића и српских реалиста, то јест нашег осамнаестог и деветнаестог века. И зашто Иванић није у САНУ? Као да бесмртнике не посрамљује изрека да је боље да човек украшава место него место човека.

Петак, 26. април '24.

Јуче прочитао подужи чланак о управо ухапшеном заменику руског министра одбране, невероватно богатом грабљивцу и расипнику (притом окићеном, између осталих награда, и звањем хероја Луганске народне републике), чија имовина и обест имају интерконтиненталне размере, од Русије до Француске, Америке и Мексика, а овог јутра застао над *Песмама из зајвора* Резе Баракхенија (1935–2022), често затвараног и мученог за време ауторитарне владе шаха Резе Пахлавија, али и после Исламске револуције и успостављања теократског режима ајатолаха Хомеинија. Вођства и системи се мењају, али се, како би то рекао Волт Витмен, ојађен сопственом дугогодишњом а безуспешном борбом за демократију, спасење не може озаконити.

У фамилији, ужој и широј, у сва три нараштаја, болештине, знане и нове, хроничне и акутне. Не рачунаш себе и своје уграђене кварове. И наиван и неодговоран, од проблема бежиш у лектуру, рекреацију и разговор са стаблима.

Субота, 27. април '24.

Сунчано јутро. Прозор пун плавети и зеленог грања. Читаш у јануарско-фебруарским *Пољима* прозу Тање Ступар Трифуновић и стихове Евелине Рудан. Није ли женском писму ближа од привилеговане фикције ничим непрерушена стварност?

По повратку с лаганог трчања, мучно ишчекивање најављеног телефонског позива. Малим писцима ниједна похвала није довољно велика. Ни кад ти није нимало стало до сопствене репутације, безочно очекују да порадиш на њиховој. Колико смо далеко од Радоја Домановића, који је настојао да се посвађа са сваким од кога би могао имати неке користи.

Паметујеш, прекореваш. Па се, одједном, постидиш сећања на радост којом су те испуниле *Новосићи* и *Полијика* одломцима из твоје скорашње београдске „беседе” о једној књизи.

Недеља, 28. април '24.

Јуче било двадесет пет година од страдања цивила у натовском бомбардовању Сурдулице. Најјевтинији су српски и руски животи. Истину прикрива постистина, којом се управо најстрадалнији преименују у злочинце. Ништа није услужније од језика!

Данас унука Иконија слави шести рођендан. Име добила по покојној баки. Кад је једном у парку чула да неко дозива другу девојчицу с истим именом, није јој било право.

Понедељак, 29. април '24.

У новинама подробно подсећање на НАТО удар у којем су срушени Авалски торањ, Генералштаб и Савезни МУП.

Сопствене здравствене неприлике и оне теже твојих најближих не допуштају ни рад, ни мир, ни какву рекреацију, макар симболичну.

МалOVERAN и млак у свему, постићеш само ових шест дана пред Васкрс.

Уторак, 30. април '24.

Дан Библиотеке Матице српске. Поздравне речи, беседе и беседници. У оном што је рекао учени Александар Јерков, добитник „Златне књиге” ове куће, тек ћеш се разабрати кад му текст буде објављен у *Леттојису* или у зборнику радова који следује лауреату.

Напољу у великој завади сунце и жестока кошава. Ветар је лудило ваздуха, каже Сиоран.

Као ретко кад, цео дан те море некакве зле слутње. Није помогло ни трчање, ни оно с лицем у ветар колико ни оно с ветром у леђа.

Среда, 1. мај '24.

У јутарњим вестима, уместо негдашњих првомајских тема и интонација, подсећање на побијене и прогнане Србе из западне Славоније током злогласне операције „Бљесак”. Нису мање драматични ни пописи и описи актуелних претњи Републици Српској и свеколиком нашем народу, које изричито и имплицитно најављује резолуција о геноциду. Нашу нову владу очекују тешки дани, у којима је извесна само мучна неизвесност.

Али, упркос невиђеном хаосу и јаду локалном, регионалном и планетарном, као да нимало не попушта потрошачка грозница младих, средовечних и старијих наших грађана и твојих суграђана. Купује се и купује панично и путује, готово наслепо, у свим правцима. Наставиш ли, авај, с оваквим притужбама, оклизнућеш се на Ничеовој тврдњи да нико не лаже као онај ко говори с индигнацијом!

Шта те очекује у овом дану? Размена еснафских вести с Марком Недићем и оних породичних, махом клиничких, с гајдобранским и бачкопаланачким огранком фамилије. А рекреацију ће отежати студена ветрина што повија крошње и кида грање.

Четвртак, 2. мај '24.

У празничном троброју *Политике* читаш и дужи чланак Саве Штрпца о јуче поменутом „Бљеску”.

Према „Веритасовим” подацима, у акцији „Бљесак” убијене су 283 особе, укључујући 114 цивила, 56 жена и осморо деце, око 1450 их је заробљено, од којих су многи малтретирани и осуђени, око 15.000 их је протерано, а њихова имања су опљачкана и девестирана. И за сва та (не)дела до сада нико није одговарао ни пред домаћим, ни пред међународним судовима.

Уз дужно жаљење свих ратних жртава, већ 29 година постављамо иста питања – ко то и зашто прави разлику између цивилних жртава у Загребу и Окучанима и по ком критеријуму међународни и национални судови процењују ко и када крши законе и обичаје који регулишу вођење рата.

Све си то, углавном, и раније знао, читајући и слушајући како нас, у понечем се и спорећи, о овим догађајима извештавају Штрбац и Линта. Главни повод ових забелешки је Милан Мартић, који затворску казну од 35 година служи у Летонији.

Упознао си га у рано пролеће, у Книну, 1994. године. Тамо си, после Бањалуке, кратко боравио у својству министра за културу и просвету и председника Комисије за однос с верским заједницама у Влади ондашње СРЈ, о чему је остао и траг у путопису „Пролеће у Крајинама”, објављеном у *Летивојису*. Овде, с велике временске раздаљине, у чијем се светлу можда понешто и боље види неголи изблиза, желиш да посведочиш како је Милан Мартић остављао утисак једноставног, честитог, одговорног и истинољубивог човека, и брижно и храбро суоченог с претешким искушењима

наших тамошњих сународника. Био си и сам потресен, и отуд на посебан начин надахнут, па је после твог слова заплакала Боса Ненадић, твоја сапутница, десна рука Контићева у делокругу правосуђа, родом из Грахова, из фамилије знаног ти песника Милана Ненадића, о коме си за његовог кратког живота једном и писао.

Посебно те копка једна ондашња, а, рекло би се, и данашња неправда у нашим просуђивањима ликова и дела Мартића и Хаџића. Ко су они, јесу ли својим статусом и образовањем били дорасли својим улогама? Ако пак нису, зашто се бољи од њих не одважише да прихвате њихово бреме историјске, судбинске одговорности? Можда је посреди пуки комодитет, кукавичлук из комодије? У недавно прочитаном огледу Драгана Симеуновића о Васи Пелагићу (1838–1899) застао си на ауторовој парафрази Пелагићеве тезе како „у ратовима за ослобођење и у одбрамбеним ратовима, крајњи је неморал очекивати од другог да те ослободи и брани само због твоје више друштвене позиције, па макар се она искупљивала само у степену образовања. Слобода је свачија ако је народна, па и ризик свих мора бити једнак, сматра он.”

А ти, литерато! Ако су те високе године и нездравље спречавали да делатније суделујеш у одбрани земље, зар ниси могао бар сведочењима о бољима од себе учинити нешто праведније и корисније од свог вечитог описивања титраја и трептаја такозване природе, с њеним „жутим лисјем” што свагда на исти начин „доле веће пада” и оном (рилкеовском) варијацијом истог мотива, по којој то падање Неко у својим рукама држи с бескрајном благошћу (Und doch ist Einer, welcher dieses Fallen / unendlich sanft in seinen Händen hält)!

Петак, 3. мај '24.

Неко је рекао да нам је цео овоземаљски живот Велики петак.

Управо у тај дан, најтужнији у години, настављаш с читањем у првом запису поменуте књиге Св. Јустина Поповића. У предговору, испод чијег последњег реда стоји „Америка, 1953 г. *Еј. Николај*”, читаш како ово „најновије дело др Јустина надмаша све остало што је овај велики духовник до сада написао”, а у поговору Драгише Бојовића (из 2021), између осталог, да „не постоји слична књига написана на српском језику, нити смелија по порукама”.

Из трећег поглавља, с насловом „Светосавска философија културе”, преписујеш само два краћа пасуса са самог краја текста, огрешујући се тако о све што је с једнаком важношћу и „смелошћу” речено на претходним страницама.

Тип европског човека је банкротирао пред основним проблемом живота; светосавски Богочовек их је решио све до једнога. Европски човек решио је проблем живота – ниҳилизмом; Богочовек – вечним животом. За европског дарвиновско-фаустовског човека главно је у животу – самоодржање; за Христовог човека – самопожртвовање. Први вели: жртвуј друге себи! а други: жртвуј себе другима! (...) Европски човек није решио проклети проблем смрти; Богочовек га је решио – васкрсењем.

Ево и другог одломка с краја филипике о европској култури, у којој је – по уверењу Светог Јустина Поповића, Ђелијског и Врањског, „Громова Српског”, како га ословљава Бојовић – законито из хуманизма проистекао атеизам, релативизам, анархизам и ниҳилизам.

Човече, sei stolz und glücklich! – буди горд и срећан! – поручује европском човеку завршитељ европске културе, Ниче. Смири се, гордый человекъ! – смири се, горди човече! поручује словенском човеку апостол православне културе, Достојевски. Смири се, горди човече, смири пред вечном Христовом истином и правдом!

Субота, 4. мај '24.

На телевизији преживели учесници битке на Кошарама на „крвави Ђурђевдан” 1999. говоре о погибијама својих другова и својим рањавањима. Да се постидиш свог нехаја и заборава.

У новинама читаш о слепилу Запада за српске жртве и о силној ревности управо Немаца и Хрвата у настојању да нас прогласе геноцидним народом. Да им узвратимо мржњом? Или презиром? „Презир је страшнији од мржње”, како у једној дугој песми (у последњем броју *Поља*) казује и доказује Евелина Рудан.

Трчећи поред концертне дворане, запажаш неколико црвених макова израслих на дугим петељкама из траве уз жичану ограду. Булка, турчинак, цанибула, шурјан! Танак у ботаници колико и у фитолингвистици, не умеш да нађеш праву реч ни за ујевићевске „муње мисли” којима те увек погоде прекрасни цветови.

Враћаш се и данас јучерашњој теми. Листаш књигу *О духу времена* Јустина Поповића, коју су 2005. објавиле Политика и Народна књига. Застајеш над маргинама са твојим давнашњим шкработинама, бирајући за ову белешку само две ауторове реченице.

Многоструком и неподражљивом психолошком анализом људске природе Достојевски долази до закључка да је идеја Бога

иманентна људској свести и да је човечја самосвест у суштини својој – богосвест. Немилосрднији од Канта аналитик ума људског, немилосрднији од Шопенхауера и Ничеа аналитик воље људске, Достојејевски налази да је човек својом психичком организацијом предодређен да се стално и интимно, свесно и несвесно, мучи проблемом Бога.

Недеља 5. мај '24.

На васкршњој литургији и причешћу радујеш се, и овај пут, све већем присуству младих верника, не чудећи се, поодавно, апсолутном одсуству припадника тзв. елите, политичке, научне и културне. Као што си већ чуо на телевизији и прочитао у новинама, Васкршња посланица СПЦ одсечно указује на „апсолутну неистину и покушај небивалог историјског ревизионизма, у коме се настоји да простом инверзијом српски народ, жртва вишеструких геноцида и етничког чишћења, буде проглашен за починиоца геноцида”. Ево и једног поетског акцента бола и поноса. „Ми смо народ хришћанског идентитета израженог кроз задужбине, које чине најгушћи молитвени венац храмова на свету, венац који смо исплели на Косову и Метохији”, поручио је Патријарх.

Остатак дана протекао у породичном гошћењу, телефонирању, малој скитњи Лиманом, пуним сунца и разгранатих, бујних крошњи платана, кестенова, липа, јабланова и брестова, уз повремено невесело присећање да је овај прелепи дан истовремено и осамсто четврти у руско-украјинском рату, да се наставља, с непојмљивом суровошћу, страдање невиних и беспомоћних у Гази, те да, сад с чудовишном равнодушношћу толико опеаване природе, бесне библијске поплаве у Бразилу и Индонезији. А све с Божјим допуштењем?

Понедељак, 6. мај '24.

Читаш, опет, овде помињаног нашег светитеља, помишљајући како је тежак, али нужан и једино спасоносан, пут вере. Али не оне „разумне” вере, која је најгори вид безбожништва. А молитва је, како си управо прочитао, око ума, око срца, око воље, којим се може видети и познати оно што се дотле никада није ни назрело ни наслутило.

У облачно поподне удишеш свеже мирисе недавно покошене траве на ливади што раздваја Балзакову од улице Бановић Страхине. Сећања сежу дубоко, до у само детињство. Па се чудиш Полу Валерију, најпаветнијем Французу између два рата, који је

забележио како он нема „успомена из детињства” и, насупротив Прусту, с којим га је неко упоредио, има „осећај да би тражење изгубљеног времена значило губити време”. Удишеш, потом, на рубу ливаде, и слабачак али памтљив мирис ките с петнаест багремових листића. И поумиш како би било лепо да ни у нашем новом веку, у „рајској Вечности”, не ишчезну драга нам сећања на боје и мирисе овога света.

Уторак, 7. мај '24.

Давно, прадавно, у војсци, у Пожаревцу, друговао си са Милованом Ивановићем из Витомирице, студентом енглеског из Приштине. Данас читаш новинску репортажу с наднасловом „*Полиџика* у Витомирици код Пећи” из пера Живојина Ракочевића, који, уз Митру Рељић и Валентину Питулић, посвећенички и неуморно негује како културу памћења тако и заветну дужност подсећања на садашњу стварност Косова и Метохије, с нашим опустелим насеобинама, порушеним црквама и гробљима и варварским прогонима, пљачкама и утамничењима малобројних повратника.

За болно и дивно чудо, „само на Косову и Метохији један човек може да постане замена за један изгубљени град, варошицу и село”. Такве тихе одважнике, који свој век дотрајавају у нечувеној несигурности и самотињи, походио је Ракочевић и раније. Овај пут је његова саговорница Момирка Вукмировић из Витомирице, учитељица у пензији, која чува и казује „причу о свим породицама и многим људима” из свога завичаја.

Помишљаш, не први пут, како нам је од Кишове *Енциклопедије мртвих* и сваке сличне, макар и генијалне *фикције* преча жива истина о скорашњим и данашњим страдањима наших сународника, како оних с Космета, о којима сведочи троје поменутих аутора, тако и оних из других страдалних крајева, попут Баније, о чијем си усуду недавно писао поводом документарно-поетских сећања Милоша Кордића.

МИЛУТИН ЛУЈО ДАНОЛИЋ

ОКЕАН СТРАСТИ

1.

Троугао има три врха и један центар. То је закон земље: Отац, Син и Свети Дух.

Три године касније, испред села, лево, зазуја бетонски стуб далековода. Без намере да се помери у шуму, у родни крај. Десно вијори се барјачић дима из кућерка.

Да би видели дно, неки се пропињу. Песник иде право ка живахној рупи. У њој пијани миш коло води. Рупа зинула према сунцу.

Олово неба цури кроз голе гране багрема. Ово је опис. Више од тога не треба да би читалац схватио да му се над живот надноси јесен.

Наслућује се мачка из воденице. Она долази право из сна.

Према црној рупи нагли сунце и цео свемир.

Сеоски кучићи у страху лају.

2.

По малом рибњаку пливају топли зраци храброг срца. Дечак, сиротан, напунио се до гуше горког живота. Испод стиснуте шаке замућене од суза покушава да дозове болесну мајку. Све силе свемира се упрегле да савладају ово слабашно тело.

Не да се дете. Светац типује на снагу његовог класног порекла. Мртва мајка му помаже да пркоси моћним силама. Она сад зна космички план живота свог сиротана.

Он постаје неко и нешто. Спретним рукама поправља свемирске машине.

3.

И та лепа жена има рак.

Како да уживам у тихој, топлој пролећној вечери на клупи у парку, кад се Смрт до мене оденула у дивно тело жене.

Како да ублажим бол ближњем своме? Чиме да му дотурим Доброте Божје.

На Нову годину одвезли су је хитно у болницу.

Њен лик је почео да заузима моје жалосно лице. Осетих велику част и срећу у позно доба ноћи.

4.

Затомише нас великим печатом у гвоздене сандуке. Потписмо се чајем и јутарњим зраком на мрачној постељици ноћи. Забранише нам да пре испита пијемо светлост. Калуђер нам кришом пружи тренутак сутрашњег дана.

На првом испиту затекоше нас затечене и оштећене. Нисмо знали да демоне интересује чудо модерне уметности. Поезија надреализма, нарочито. На коњу без главе јаше Марко Ристић.

На другој станици чекало нас је чудо. Све наше лепе жене заиграше еротски плес. И последњи анђео оде са страже. Препустише нас ђаволима.

5.

Зграда без крова, покривена густом паучином. Ту су ме затворили да провере отпорност моје душе на искушења страве. Знао сам да је то увод у истрагу. Припрема за питања на која нико не зна одговоре.

6.

Јерес и слободоумље дрско траже милостињу. Нападају удаљена имања, прете сељацима. Страх од пожара опет се јавио у свој жестини.

Похапсише све просјаке. На њихово место дођоше мудраци. Скитнице и филозофи.

Просјачење и нерад постадоше моралне норме човечанства. Вредне и радне људе позатвараше у луднице. Осудише их за револуционрне идеје. Проповедали су поштен живот. Већина је сматрала да је смисао живота у отимању и крађи.

Скитнице су палиле усеве да би увећали беду. Сељаци су плакали на праговим својих разорених кућа.

7.

Ево их на почетку стварања, пре него што се оваплоти човек. Повикаше створитељи и зачетници: дође време за Дело. Појавише се венчани синови, умни поданици летећи изнад вода.

Дошли су, окупили се, размишљали, мудровали, зборили и одлучише од чега ће саздати месо човеково. Замесише бело и жуто брашно кукурузно. Име им дојави дивља мачка и којот.

Када се рађало свитање које ће нам бити храна, указа се први Човек. Изронио је из таме ноћи, из мудрачких мисли. Погледао је на класало жито, погледао у огромно сунце на истоку и захвалио Господу.

Тако настаде човеково тело, и шуме, и воћке, красни предели око мора, рибе, лисице и птице, и све то постаде од кукурузног брашна помешаног са сунчевим жаром.

8.

Жива бића се окружише пољима живота, сунчевим ветровима и лунарним фазама. Процветаше ореоли око људских глава од Индије до Рима. То би знак обожавања Човека. На тим таласима ДУХА дојезди Исус.

У Књигу живота почеше да се уписују мученици хришћанске вере. Мртвима се откри вечни живот.

9.

Снажни лав, троструки познавалац Тигрица без премца, лупа на врата Југа, храбар и лукав. Краљица Риба плива Океаном, неустрашива и недостижна. Божански Лудак јури јуначки према њеном огромном ждрелу. Океан од страсти дрхти, таласи урлају убијајући се о литице.

Сељаци по брдима пале ватре. Да није њих не бисмо знали како изгледају звезде.

Демонко Лонг Ронг испија литар есенције уверен да ће тако позлатити љубавне речи које шапуће својој Демонки. Он никог не позлеђује, али воли да уништава оне које воли.

Звери са канцама чија су тела украшена гримизном гривом протежу се на плавичастом снегу високих планина. Плешу у крљуштима дугиних боја, у страсно заталасаним водама.

Пред поноћ живота задовољна заштитница Истине ваља камену громаду низ Брдо Греха и Лажи. На обалама празни мртвачки сандуци чекају повратак утопљених љубавника.

10.

Лако је спремити ручак за гладне. Мало сунчевог брашна, мало млека месечине и две-три звезде уместо јаја. Ако не буде довољно за све, додати парче млечног пута.

Често се храна може купити за зрнце љубави и прегршт пријатељства. Некад је боља уз сексуалне алузије сакривене у јабуци.

Ако се при јелу удружите са старцима, још можете и нешто важно сазнати. Поред осталог научићете како сваки ручак не мора да се плати.

Облик и боја јела јесу знаци какво телесно задовољство очекује куварица или кувар. То је став који треба заузети при чишћењу тела од разних страсти.

Једино сан о хлебу помаже развоју вашег духовног живота.

11.

Дубоко извориште инстинкта раније еволутивне фазе налази се испод леда менталне импресије материјалног универзума.

Између сна и јаве, свест и искуство су пролазно стање. Како стање сна замењује спавање, изолујемо мозак и пратимо плиму алфа таласа. Бета и тета таласи се, ионако, налазе на граници времена.

Насупрот стању сна, ум и тело су паралисани. Ако се остане будно, доживеће се дубоки сан за којим чезне свако људско биће.

12.

Одгурни све сметње. Оно што веже: биљке за земљу, земљу за сунце, сунце за црне рупе.

Досадно је пратити развојни пут. Ведре мисли има онај ко спава у корову крај пута покривен месечином.

Брези је лакше. Ћути испод прозора и ствара. И кад је без лишћа, изјутра шуми сном лиснатог пролећа. Удружићемо се. Она ће заборавити страсти, а ја подле намере.

НАТАША БУНДАЛО МИКИЋ

ПУНОЋА СВЕТА

БУДУЋНОСТ СУ ПУТОВАЊА
КОЈА ЖЕЛИШ ДА ПОНОВИШ

Ненагу Шайоњи

Испитуј она места на којима ниси био
На којима јеси
Већ су постала сутра
Будућност су путовања
Која желиш да поновиш

Тамо где си сада
Постоји хиљаду стаза
Тамо си подељен
На једног драгог себи
И другог мрског њима

Свакако си вољен
У својој пуноћи света
Маштовит и препун идеја
Твоје песме су зов душе
Играрије дана и ноћи
Разливане тинте по чаршаву снова

Причаш приче о непостојећим границама
О догађајима који ће се одржати
Негде између поезије и мелодије
Кокетираш са сенком

Иако си непревазиђен
И само свој

Таквог желим да те видим
И када те не видим

У НОРВЕШКИМ ШУМАМА

Од свих годишњих доба
Зима најдуже траје
За њу су потребне посебне припреме
Ако нису извршене
Болест напада
Тако се у децембру редовно разболим
Када бих постала мала ласта
Вероватно бих на време спаковала кофере
И отишла где сија сунце
дуго, јако и велико сунце
у неке топлије крајеве
Не знам како људи могу бити срећни
на пример у Норвешкој
Где је ноћ дужа од дана
Где је много снега
Вероватно је тајна у величанственим фјордовима
Или огромним прелепим шумама
У којима бих могла да нестанем
И да ме нађу
Како грлим неки храст
Док ме умивају киселе кише
Дубоко негде међу дрвећем

ПУНОЋА СВЕТА

Много те има у овој пуноћи света
У сваком си ходнику
велике зграде са хиљаду тепиха
Милиониту страницу окрећеш
некад гуменом плавом рукавицом

некад топлим прстима
Када не окрећеш листове
гураш колица препуна картонских кутија
за транспорт душе
Срећем те често поред старе витрине
тргнем се због тога рекавши: Здраво!
И даље ми није јасно
куд си кренуо изван мог света у ком ниси ни био
Откако је севнуо моменат
Када сам ти очи препознала
Водио си бескрајно дуге монологе са цвећем
на путу до магацина где сакупљаш латинична слова
јер она су твој избор за изражавање
Сећам се једног погледа који си ми поклонио
Тамо где се читала поезија
У погледу се није говорило
Али у песми јесте о љубави
Коју никад нећемо изјавити
једно другом.

ДУША У ПОЗОРИШТУ

Све нас је мање
Губимо се, нестајемо
У магли, под водом, болесни, унесрећени
У овој и суседним државама
На другим континентима, острвима, испод океана,
У подножју вулкана
Олуја нам прети а кошава нам већ брише лик
Смањујемо се,
око нам се смањује, срце је још мање
А кажу да нос, уши и стопала годинама расту
Осипамо се, остали без нерава које смо потрошили у ратовима,
немаштини и страху
Тражимо се на тржници, у супермаркету,
на покретним степеницама тржног центра
Али тај моменат љубави
Који изводи неко драг
управо на сцени у позоришту
Учи нас да препознамо себе
И спасимо изгубљену стране наше душе.

ДРУГИ ЧОВЕК

Поново су писци наздрављали сајму књига
Новим издањима, повељама
и музама које их инспиришу.
Клуб мирише на новости,
приче и цигарете
Опрала сам десет чаша од ракије, вискија и пива
У паузи ставила мало кармина на усне и кренула до банке
Као да ћу срести неког другог човека
Из другог сасвим бољег света
Тај човек долази до Клуба
Обавезно затражи кратки еспресо из апарата
Док погледом не пише песму
већ очима бележи догађаје
жељан природе и жене
да их сачува од заборава
док се не сретнемо
у међувремену.

ЏОРџ ВАЛАС

МИР И МЕД

МИР И МЕД

Мир није одсуство рата.
То је слатко млеко у чистој кофи.
То је мекетање коза у дворишту поштеног човека.
Мир је гакање гусака у језерцету,
цвркутање цврчака у високој трави.
Мир је цеђење маслинки, гажење грожђа,
комбајни који траже још приноса
у подножју Доње Галилеје.
Више је од тишине у зори без ракета
да га не узнемире док певају петлови,
кокошке кокодачу – врхови плуга, лопата и
подигнутих грабуља и мотика које звецкају иза
камионета. То је зујање жетве
машине које чешљају складну земљу –
хоризонт ка хоризонту, нахранити
сву децу жене мушкарце
без предрасуда, запослити у земљи
свакога са пуним радним временом.
Мир су палестински дечаци
на пчелињацима Доура,
западно од Хеброна, који
воде рачуна о кошницама њихових очева.
То је облак пчела
што прелећу врхове кровова
кибуц Ајелет Ха-Шахара.
Мир није само одсуство

малог ватреног оружја,
нити церемоније потписивања уговора
у далеким престоницама.
Више је од тога
шта ко добија,
шта ко губи
и слагање обеју страна
да то прихвате.
Мир је више од одсуства рата.
Мир је брчкање дивљих патака у реци Јордан.
Мир је кад се заједно смеју радници на њиви.

Мир су мед и млеко у земљи млека и меда.

ПЕСНИК

Песник је напуштена соба у страшном граду,
живи са странцима, с мртвима,
сећања га прогањају, изнад главе му се љуља
 сијалица, у глави га вребају јагуари, јагуари и шакали,
песнику пролази дан тако што препуњује главу
као чесма запушен лавабо;

он је човек у мисији, човек с малим коцкарским
проблемом, на лотоу добија све погрешне
бројке. Каква шала! песник је детектив
 без значке, присутан на месту злочина,
свако га игнорише,
ко је овај тип уопште;

кад полицајци оду облачи сву гардеробу
из ормара, ништа му не стоји; исправља џепове
тврдим бомбонама и помадом; он је скупљач крпа,
 све ово изнад, људска историја
као омча му је омотана на песници, фер
је према љубавницама и трговцима сновима, говори

све језике, све изговорене фразе изумрлих нација
живе у његовој глави, његов мозак је ватра, хијероглифи,
живи у гробници заборављених краљева,

његов је језик слике из пећина,
његов је тестамент написало преплашено дете и град га се гнуша,
нема да понуди новац нити било шта осим речи, речи;

кад станодавац дође на врата
претвара се да је умро.

КОЛИКО ЗНАМО ОВО ЈЕ РАЈ

Шта кад би јабуке биле још увек јабуке,
змије змије и ми још увек живели
у рају; шта да је
Ева у најбољим годинама,
да трчи с антилопом, с бутинама
гипким и чврстим, лица препланулог;
шта кад нико не би морао да пузи
на стомаку на рачун неког
бајковитог злочина; Адам
лежи бестидно у гају
зрих крушака дивећи се Евином ходу,
дивећи се вечерњој светлости у Едену,
како пада на утихнула крила да га подсети
на љубавна миловања; без искушења,
без стида, само радознала птичица,
која пева у слатким елипсама, пева с дрвећем,
песму без текста о Богу
и лету и светлости у водопадима;
једноставну песму, о томе како савршено
крушка пристаје у Адамовој шапи, у Евиној
исто тако; и како дарежљиво њени сокови
падају на његову браду, руке, груди,
(скоро као да је тако осмишљено),
певајући о томе како смо сви ми
две половине једног воћа
које виси на рајском дрвету.

БОГОВИ СУ ПИЈАНИ

Сељачка игранка, 1567

Богови су пијани богови су луди
богови желе да жене играју
богови желе да мушкарци пију целу ноћ
да се спријатеље смеју као луди
у тами која их окружује

Они су једноставни богови стари су
нико није морао да их измисли нису
веома паметни али су били овде пре нас
нико није морао да напише књигу
о њима и знамо њихове приче

Напамет на пример желе да се птице
окупљају око извора желе лале
да чувају тајне и престану да оговарају
желе да жути нарцис води љубав
по цео дан у чврстом зеленом кревету од траве

И да су богови имали могућност земља би сијала као небо и ми
бисмо сијали с њом

И ко је тај што не жели да се успостави мир међу нацијама
и ко се не моли да војске људске амбиције
положе оружје и стари богови устану,
обуку своје најбоље фенси хаљине и заиграју као зора

У својим великим старим дрвеним ципелама

МОЈА РУЖА ИЗ ДАМАСКА

имала је рецепт
за бол
која није знала
за границе
апетит
за крађу
укус за

француску поезију
цепни нож
да избуши
буржоаска очекивања

била је опседнута
светлом у салону
и мрачним анђелима
имала је
листу
љубавника
дугачку као
пауново перо
стављала је
парфем од невена
и носила кашмир

њене интима
су излуђивале
њене афере
театралне
а њене усне
за мене
бакарни пени
булевари
њен глас
киша по калдрми
а ја,

ја сам био залуђен
њеним рукама

Превела с енглеског
Данијела Трајковић

МАРИЈА СЛОБОДА

ЈОВАН ГРЧИЋ МИЛЕНКО: РЕЦЕПЦИЈА „ФРУШКОГОРСКОГ СЛАВУЈА”

САЖЕТАК: Рад је усмерен на лирику Јована Грчића Миленка (1846–1875), кроз: 1. праћење ауторовог односа према феномену песме и 2. указивање на рецепцију његове поезије, од појаве Грчићеве једине песничке збирке (*Песме*, Беч 1869) до данас. Како је у досадашњој литератури његов песнички опус – у односу на прозни – био скрајнут, показује се да његову песничку књигу карактеришу нека од водећих романтичарских обележја: брига о (властитом) песничком стваралаштву и идеја о аутономности песничког текста након смрти аутора. Наведене појединости видљиве су у Грчићевој песничкој књизи на три плана: у предговору, моту и уводној песми.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Јован Грчић Миленко, лирика, 1869, рецепција, романтизам, „фрушкогорски славуј”

Приређујући целокупна дела Јована Грчића Миленка (1846–1875), песника и приповедача, Милан Кашанин је изнео тврдње о аутору са којима се слажемо: „Он никада није био популаран, ни дочекиван одушевљено, узношен и хваљен”, али припада писцима другог реда који „далеко више вреде но што се обично мисли и чија је истори[ј]ска улога већа но што им се даје.”¹ Исте године када се у Новом Саду појавила песничка књига Драге Дејановић, у Бечу је штампана песничка књига Јована Грчића Миленка (*Песме*, 1869) – по речима Јована Деретића „најмлађег [српског] романтичара”.²

¹ Јован Грчић Миленко, *Целокупна дела*, прир. Милан Кашанин, Библиотека српских писаца, Народна просвета, Београд б. г. [1949], XIX, XLIII. Позивање на Кашанина односи се на предговор овоме издању, према којем ће бити навођене и песме.

² Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Sezam book, Београд 2007, 764.

Биографски извори откривају и појединости о песниковом имену: рођен је као Јован Грчки, али ће своје презиме, попут других савременика, посрбити приликом штампања песама. Надимком (псеудонимом) „Миленко” први пут је потписао једну своју песму 1865. године³ – инспирисан великом љубављу према Милени Стефановић, познаници из детињства, и користио га је готово увек уз своје име и надаље.⁴ У једној од каснијих песама оставио је сведочанство о свом поступку:

*Од имена ѿвоѣ, Милено,
Сазид’о сам сѿомен мио,
У рањеној сѿрасѿи својој
Миленком се ѿокрѿио!⁵*

За живота називали су га – „фрушкогорским славујем”.

Са седамнаест година, из Сегедина, где је сарађивао са друштвом „Слога”,⁶ послао је песму „Не бој ми се...” за објављивање у *Даници* – и то је његова прва објављена песма.⁷ Своја дела објављивао је у водећим књижевним часописима,⁸ и уз преводе немачких песника – објавио је једну песничку збирку. Судећи према доступним изворима, објављених дела било би више да његову књижевну путању нису одредиле две оштре и неповољне критике којима је дочекана његова књига песама:

1. У *Младој Србадији*⁹ објављен је текст потписан шифром: Т. У неколико извора (нпр. Кашанин) наводи се да би се иза њега могао крити Тоша Недељковић, сарадник Светозара Марковића, који у духу надлазеће реалистичке струје није имао разумевања за песника окренутог романтичарским мотивима у песништву. У овоме тексту изнет је став да се песник прерано књижевно огласио и назван је „полетарцем”, чије песме су именоване лексемом „недоношчад” (нав. дело).

³ „Заплакаће”, објављена у *Даници*, 1865, год. 6, бр. 6, 138.

⁴ Милена је преминула пре објављивања поменуте песме. Њено име остало је упамћено, осим код Грчића, и у стиховима савременика (в. у наставку).

⁵ Из песме „Ох, како ми перо дршће...”, нав. дело, 163, курзив аутора.

⁶ Са поднасловом „Из ’Слоге” објавио је песме: „Слози”, „Мојој вили”, „На Давидовцу”.

⁷ *Даница*, 1863, год. 4, бр. 35, 557.

⁸ Сачувана су три његова прозна рада: „У гостионици код ’Полу звезде’ на имендан шантавог торбара”, „Сремска ружа” и „Змијина кошуљица”. Сва три излазила су у *Майници* 1868. године, при чему „Сремска ружа” и у 1869. години.

⁹ *Млада Србадија*, 1870, год. 1, бр. 3, 149–150.

2. Исте године, 1870, у *Даници*,¹⁰ такође под псеудонимом – Артемијев – за који није откривено коме припада, Грчићу је посвећен подруглив текст. До тада уважени сарадник тога листа назван је стихотворцем „који се толико испевао, да би му човек радо повикао: ’Потоп [...] Ако је и добро... доста је... Аман, Пегазе, стани мало!’ [...] Ма што падне му на ум... а он дај, истера песму, и то обично подугачку”.

У неочекиваним и неповољним критикама, из најутицајнијих књижевних кругова, песника је нарочито погодила чињеница да је уредништво поменутих листова допустило објављивање текстова у подругливом тону, након претходне успешне сарадње. Наиме, Грчић је био један од најплодоноснијих сарадника *Данице* (у једном тренутку штампано је знатно више његових но песама Лазе Костића), а уредник *Млаге Србагије*, Антоније Хацић, претходно је уређивао *Майицу*, чији је Грчић био предани сарадник, и коме је посветио један (високо цењени) циклус песама у својој збирци („Пролеће”¹¹). Наводећи ове податке, Кашанин објашњава и последице описаних догађања: „Огорчење Грчићево било је тако велико да није за пуних пет година, – колико је живео, – нигде под потписом објавио готово ниједнога стиха и ниједног ретка.”¹² Ни ретки повољни текстови нису утицали на одлуку аутора да своја дела више не штампа.¹³ Прозне књиге које је најавио у огласу, након појаве *Песама*, никада нису објављене.¹⁴ Ипак, Грчић је писао до судњег дана, а његове песме постхумно су обнародоване у бројним листовима: *Стиржирову*, *Јавору*, *Српским илустрираним новинама*. Остали, необјављени рукописи „фрушкогорског славуја” изгубљени су у ратним околностима 1914. године (према: нав. дело).

Пред смрт, 1875. године, одлучује да у *Србагији* штампа дужи циклус краћих песама, посвећен Лази Костићу, под насловом

¹⁰ *Даница*, 1870, год. 11, 367.

¹¹ „Да није написао ништа друго у свом кратком животу, но само те песме из ’Пролећа’, Јован Грчић би имао право да заузме лепо место у историји наше лирике”, био је Кашанинов утисак приликом приређивања ауторових дела (нав. дело, XXXV).

¹² Нав. дело, XXVII–XXVIII. Ипак, међу сабраним песама налазе се три песме објављене у периоду 1870–1875, две у *Млагој Србагији* („Санак јаву посестрио”, „Залуђљени гајдаш”) и листу *Народ* („Брзојавне песме”). Будући да нема додатног коментара приређивача, и уважавајући изнете Кашанинове наводе – могуће је да су ове песме биле послате за објављивање у периодици пре појаве поменутих чланака.

¹³ Стеван В. Поповић објавио је 1873. године похвалан чланак о Грчићевим *Песмама (Лейџоис Майице српске, 1873, књ. 115, 101–112)*. Те године штампана је песничка књига Ђуре Јакшића (*Песме, 1873*). Претходно, објављене су *Све дојакочиње њесме* Ј. Ј. Змаја (1871).

¹⁴ Оглас је објављен у *Засшави*, 1870, бр. 3.

„Мозаик”. Циклус није потписан ауторовим именом, већ шифром: †††. Привукао је велику пажњу читалаца и, након смрти ауторове, био хваљен од стране оних који су претходно негативно оценили његов песнички рад. У песмама овог циклуса препознат је „заокрет нашег поетског романтизма ка објективизацији и посредовању песничке емоције”, као спона ка лирици Војислава Илића.¹⁵ Било је и покушаја певања по узору на песме у „Мозаику”. У истом листу, исте године, Ђена Павловић¹⁶ објављује двадесет и девет песама под насловом „Успомени мога незаборављенога друга Јована Грчића Миленка”, испеваних по метрици песама из „Мозаика”.¹⁷

Грчићева песничка збирка данас готово да нема читалаца, услед чега су – изузев ретких текстова поводом 125. и 150. годишњице рођења – изостали савременији увиди у његов рад у стиховима.

Занесен лириком Бранка Радичевића, певао је окренут животу у природи. Без афектирања, простодушно и једноставно, у срдачном тону је опевао фрушкогорске пределе, услед чега је и добио поетски надимак. Посетивши Бранков гроб на Марковом гробљу у Бечу, написао је песму посвећену овоме песнику, прожету стиховима који представљају песников епитаф („Млого ’тео, много започео, / Час умрли њега је помео”) – не слутећи да ће, као и Бранко, живети свега 29 година.¹⁸ У предговору песничкој збирци изразио је песнички идеал којем тежи: „приближење к животу и природи”.¹⁹ Угледао се и на Змаја и Костића, уважавао претходнике („Доситију”²⁰).

С обзиром на то да Грчић није певао дуже од једне деценије, његов лирски опус је и обиман и разгранат. У тематски опсег његова песништва ушли су и мајка, и вољена девојка, и народ, и природа, и смрт. „Изгледа ван сваке сумње да је Грчић наследио песнички дар од матере”, те да је њен утицај на песника био „велик, трајан и благотворан”, забележио је своје запажање Кашанин.²¹ Песме с почетка донеле су прегршт фрушкогорских мотива, и веома често – славуја. Славуј је и птица у гори, чија песма омамљује присутне, али и симбол свеколиког певања уопште. Славуј

¹⁵ Драгиша Живковић, „Српска књижевност епохе романтизма (Општи преглед)”, у: *Европски оквири српске књижевности*, књ. III, Просвета, Београд 1994, 253.

¹⁶ Ђена Павловић (1851–1901), књижевник и адвокат, преводио је Змајеве песме на мађарски језик.

¹⁷ *Србадија*, 1875, год. 1, бр. 10, 222–223.

¹⁸ Наредне године објављена је у *Мајици*, 1868, год. III, бр. 1, 5.

¹⁹ Нав. дело, 60.

²⁰ Првобитно објављена у *Даници*, 1867, год. 8, бр. 24, 553.

²¹ Нав. дело, XXIII.

пева о лепоти вољене девојке („Не бој ми се...”), цвркутом „слади” миловање заљубљених („На Давидовцу”), али неретко и – сам пева у гори. Чини се да славујева песма надахњује душу песничког субјекта, те он не само да опева песму славуја већ негује, по узору на њега, и властити пој. У славујевој песми разазнаје се и степен распеваности:

А славуј ми песме пев’о –
Та каквих ми пев’о није!
Али једном – ој, сећам се, –
Понајлепше пев’о ми је...

[...]

И дотле сам млађан слуш’о
Како славуј песме вије,
Ал’ онако јоште никад,
Никад славуј пев’о није.²²

Уопште, фрушкогорски крајолици били су велика инспирација овоме песнику. Попут Милице Стојадиновић Српкиње, испеваће знатан број песама у којима слави лепоту завичаја („Летња ноћ у Фрушкој Гори”, „Ох, како сам срећан био!”, „Заход сунца”, „Опроштај”, „Са Фрушке Горе” и друге) – са парнасовском снагом за рад на песништву:

О, лепа Фрушко, пролећа сејко!
Ти си ми, ти си пред оком била
Кад мис’о лака, кад мис’о ведра
Науми спеву да пусти крила.²³

Надахнуће долази са зелених брда, пропланака, са олисталих грана, из жубора потока, љубичица и висibaba које наговештавају пролеће, од лахора који узбуркава срца заљубљених (в. циклус „Пролеће”), уз интензивну употребу деминутива и – у знаку пантеистичке идиличности. „Миленково одушевљење је толико искрено и уметнички изразито да је уверљиво и заразно и данас”, писао је Вељко Петровић средином наредног века.²⁴ У једној песми

²² Нав. дело, 7–9.

²³ Нав. дело, 198.

²⁴ Вељко Петровић, „Песник природе: поводом 60 година од смрти Јована Грчића Миленка”, у: *Ејоха романтизма*, прир. Зоран Глушчевић, Нолит, Београд 1972, 468.

драгу ће назвати песмом: „Ево ти песме, песмо моја!”, уз питање: „Да л’ ти је мио њен лаган пој?”²⁵ У циклусу „Тужне песме” успоставља се паралела између славујеве песме и лирског поја песника. Жалећи због прераног губитка вољене девојке, песничко ја у тужној песми славуја у гори проналази сродност са својим стиховима у којима изражава личну патњу:

Знаш, дико, славуј онај
Што тугу тугује,
Тај са мношћом већ одавно,
Одавно другује.²⁶

Међутим, како његова песма нема одговарајућих слушалаца – одлучује да песме („ђердан од жалосних суза”) сачува за драгу, и тренутке у којима ће јој се придружити након властите смрти. Потреба за песмом – континуирано постоји. Драга је често, у складу са романтичарском поетиком, присутна и кроз фигуру виле.

Збирка песама (на корицама потписана речима: „спевао их Миленко”) подељена је на пет циклуса, посвећених конкретним лицима. Уместо посвете, у циклусу „Тужан љубавни спомен” налази се песма Дамјана Павловића,²⁷ по свему судећи упућеног у љубавне јаде песника: „На гробу Српкињице Милене Стефановићеве, Черевихкиње”²⁸

Концепција збирке завређује посебну пажњу – нарочито мото, предговор и уводна песма, у којима је изражена иста мисао. Мото гласи:

Одоше у свет песме ми младе!
И брига моја полети с њима;
И уз пут мисли: како да даде
радости сваком – кој’ срца има!...²⁹

²⁵ Нав. дело, 21.

²⁶ Нав. дело, 10–14.

²⁷ Дамјан Павловић (1839–1866) – један од песника трагичне судбине српског романтизма (опширније в. Горан Максимовић: „Трагедија младости” у: *Заборављени књижевници: књижевноисторијски ољеди о скрајнујшим йи-цима српској 19. вијека*, Српско просвјетно и културно друштво „Просвјета”, Пале 2013, 89–95). Његове сабране песме први пут су објављене 2022. године (у издању Центра за српске студије у Бањалуци, прир. Станиша Војиновић).

²⁸ Стихови Дамјана Павловића посвећени Милене Стефановић уклесани су на надгробном каменом крсту у Черевиху на гробу Грчићеве неостварене љубави (према подацима које наводи Војиновић). Песма је исте године објављена у *Даници* (1863, бр. 24, 374). У Павловићевеј збирци штампана је под насловом „На гробу”.

²⁹ Нав. дело, 58.

У предговору је изражена слутња могућности негативне критике песама, у складу са текућим литерарним токовима, али несумњиво је, ипак, снажнија била нада у позитивну рецепцију песама, будући да су најављене и друге – након што књига „прокрчи пута”. Обраћајући се читаоцима и критици, Грчић открива властити поглед на своју књигу у контексту актуелне књижевне продукције:

Певајући своје песме, нисам се стидео, ни плашио себе самога, – не плашим се ни јавности, нисам загонетао себи самоме, – не загонетам ни другима. У добу данашњем, у коме се песме нерадо читају, ускратиће се и овим песмама многа 'добродошлица', али шта бих?...³⁰

У наставку је дато и објашњење:

Нашу читајућу публику измучише стихотворци до зла Бога; ко то не признаје, – не признаје *истину!* „Измишљени осећаји ”, „страшне слике ” и „чедна ачења ” – *carmina non gravis audita*³¹ – тако се одомаћио...³²

Пре песама груписаних у циклусе, на уводном месту нашла се песма – „Песникова срећа”. Почиње стиховима:

Што ме, брате, одговараш
Да не певам певак мио?
Та песме сам умиљате
Још к'о дете посестрио!...
[...]
Зајрл'ше ме, сесџре моје!,

а у наставку, кроз имагинарни дијалог између песама и песника, оне ће „рећи”: „Де, пусти нас из недара, / да кушамо своје среће!”³³ Закључак је следећи: у сва три текста која отварају збирку – моту, предговору и уводној песми – изражена је иста мисао: брига о судбини песама и утицају критике на будући рад, брига која ће се, нажалост, у књижевноисторијском поретку показати оправданом. Мотив слања песме у свет код Грчића је израженији него код других српских романтичара. Поред троструко присутног мотива на почетку збирке, јавља се и унутар ње – нпр. као мото за циклус „Пролеће”: „Песмо, знадеш ли коме те дајем? / – Знадем га, певче,

³⁰ Нав. дело, 59.

³¹ У преводу с латинског: Песме које се раније нису чуле.

³² Исто.

³³ Нав. дело, 62.

знам!...”³⁴ У циклусу родољубиво-рефлексивних песма „Пламенови”³⁵ изражено је дивљење према слепом песнику – гуслару. Песникова запитаност пред гусларем, о тајни песничког чина, резултира сузама, дрхтањем, уздисајем, са утиском који поета верује да ће носити до краја живота.³⁶

У лирској збирци Јована Грчића Миленка, очекивано, преплићу се фигура песника / песничког ја и аутора / биографског ја: „У зиду сам име своје / Урезао: Јова”.³⁷ За песнички субјект, у духу романтичарске поетике, песма има, несумњиво, велику вредност, али од песме, ипак, показује се вреднијом девојка коју воли, те има „допуштење” и да – уништи песму.³⁸ Још раније, узвраћена љубав разлог је за знатнији песников труд, намеру да почне „далеко лепше песмице вити” („Љубичице”). Евокација призора у ком драга бере цвеће (и поклања га песнику) развија се у романтичарско свијање венца драгој – присећајући се успомене, песник свија венац у који је уплео емоције („Венац”). Песме са тим мотивима подсећају на Змајеве *Ђулиће* и *Ђулиће увеоке* – у прожимању патње и сећања на тренутке емотивног благостања.

Једна песма у збирци посвећена је „српским песницима” и тематизује питање порекла и природе песништва. Песма има наративну основу, обликовану у осмерачким катренима. Почине монологом девојке која изражава своју несрећну судбину, оставши без икога. Док се обраћала Богу, у усамљености, њене речи чули су поток – који застаје да прими сузу из њеног ока, вита јела зелена – која задрхти у корену и лишћу, цвеће – са којег пада роса и оно вене, птице – које због њенога усуда плачу, и сунце – које се помрачује. Низ наведених песничких слика показује да природа осећа жалосну судбину лирске јунакиње, али за њу помоћи нема – све док своју патњу не искаже песнику. У наставку се, неочекивано, сазнаје да девојка постаје – муза / извор песама:

И он јој име надену
Од злата сваког сјајније,
Од сребра сваког звучније
Од свега смртног трајније,

И он јој име надену
Значајно, светло, гласито:

³⁴ Нав. дело, 168.

³⁵ У наставцима објављиван у *Майици* 1867 (561, 607, 728–730) и 1868. године (126).

³⁶ В. нав. дело, 28–45.

³⁷ Нав. дело, 69.

³⁸ В. нав. дело, 157.

Песнићивом, чујте, невере,
Назв'о је миље красито.

Па сад је чува, премилу.
Она му извор радости,
Она му песма казује, (sic!)
Гласнике бујне младости.³⁹

Долази до обрта – плодносног и за песника (субјект у песни), и за лирску јунакињу. Уважавајући опсег надахнућа у Грчићевој лирици, у песни „Сирота девојка” може се препознати Грчићева поетика – изражена у години у којој је последњи пут (јавно) певао (1870).

Према речима приређивача Грчићевих сабраних песама, он је био један од оних песника који су „стално поправљали своје стихове, а каткад мењали и наслове песама”.⁴⁰ Из пописаних измена које је песник чинио види се да је брижљиво промишљао о своме песничком поступку. Корекције су биле најчешће стилске и лексичке природе, које су се ређе одражавале и на ритам стиха.

Циклус „Мозаик” објављен је у два дела, у *Србагији* – први део 1875. и наставак, постхумно, 1876. године.⁴¹ Први део садржи (не случајно) двадесет девет, а други седам лирских минијатура, насловљених и обележених римским бројевима. У сажетој форми (свака песма састоји се од осам стихова у јампском седмерцу) тематизован је готово цео Грчићев мотивски комплекс – фрушкогорски и други мотиви који се односе на песничко стваралаштво. Постанак песме често је у хармонији са процесима у природи:

А јесен када дође,
И цвеће кад прецвати,
Тад песма моја ласте
Чак преко мора прати.⁴²

По зраку шева чеће,
А дуга небо шара.
Ја росно берем цвеће,
А груд ми песму ствара.⁴³

Први део, у симболици ауторових година, завршава се опраштањем од лире и живота:

³⁹ Нав. дело, 225–228.

⁴⁰ Нав. дело, 455.

⁴¹ *Србагија*, 1875, год. 1, бр. 4, 78–80; 1876, год. 2, бр. 2, 19.

⁴² Нав. дело, 250.

⁴³ Нав. дело, 251.

Да л' јоште песму ону?
Ал' глуво већ је доба!
Из руке перо клону,
Уморна ока оба.

Његова предсмртна (лабудова) песма, „У болести”, такође развија мотив опраштања – кроз елегично обраћање нади, срећи и вили, у градацијском поретку који симболизује путању од надања до оваплоћења песничког надахнућа.⁴⁴

Поезија Јована Грчића Миленка сматра се једним од „важних чинилаца модернизације српске лирике”, превасходно због промена на плану песничког говора – мање је личног говора о себи, у намери да се „предметима, људима и мјестима око себе да пјеснички оквир, посредујући блискост и присност односа са свијетом стварности и својим окружењем”.⁴⁵ Грчић, својом лириком, остаје упамћен по једноставности израза и песничког света, новој музикалности и темама, али и високој артифицијелности. Пишући о његовим „простим песмама” (које је песник сам тако назвао), Скерлић запажа да представљају ране почетке сеоске поезије и веризма у нашој књижевности,⁴⁶ те да су „најоригиналније и најпоетичније у свему што је он певао [...] са нечим природно песничким и неусиљено срдачним”.⁴⁷ Тражећи естетичку категорију која би обухватила природу Грчићеве лирике, Душан Иванић примећује да би то била „љупкост/грациозност” – насупротив романтичарској узвишености, патетици, суровости, екстази.⁴⁸ У његовим песмама заступљен је велики број мотива, и израза у којима се препознаје веза са прозним стваралаштвом (уп. наслов песме „Моје селанце” са приповетком „Сремска ружа”). Седамдесетих година поетика реализма завладала је међу младом генерацијом стваралаца. Све више, у лирским текстовима се запажа присуство социјалних мотива и поступака карактеристичних за прозу. Тако Грчић уз лирски текст „Заљубљен гајдаш” одлучује да стави и жанровску ознаку:

⁴⁴ Песма је објављена у *Јавору*, 1875, бр. 16, 515. Према напомени уредника, песник ју је предао са жељом да постхумно буде објављена. Уз песму, уредништво је оставило и коментар: „Ми ју саопштавамо овде са тугом у срцу, што је *нага* песникова тако рано 'рашчупана', што му је *срећа* тако брзо 'саломљена', и што му се *вила* тако прерано 'обвила мраком' вечитим” (курзив уредника) – што осликава преливање света песме на друге равни, карактеристично за оновремену рецепцију лирике личнијег тона.

⁴⁵ Душан Иванић, „Поезија српског реализма”, у: *Ка џенези српске лирике*, Лицеј, Београд 2011, 309.

⁴⁶ Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Завод за уџбенике, Београд 2006, 292–293.

⁴⁷ Јован Скерлић, *Омладина и њена књижевности (1848–1871)*, Просвета, Београд 1966, 484–485.

⁴⁸ Д. Иванић, нав. дело, 309.

„приповетка са села”.⁴⁹ Деценијама касније, откриће се из његових прозних редова „првокласни приповедач” и један од зачетника новије српске приповетке,⁵⁰ у чијем делу се уочава сложена наративна структура.⁵¹ Да је поживео, и наставио књижевно да се развија, вероватно би у његовом делу превагнула окренутост реалистичким тенденцијама. Надахнуће је понајвише проналазио у селу и свакодневици сеоског живота. Тек две деценије касније, с краја века, у лирици Војислава Илића, превладаће лирски реализам: са објективизацијом емоција и уклањањем/ублажавањем „ја” позиције.

Јован Грчић Миленко сахрањен је на Стражилову, у порти манастирске цркве у Беочину. На гробу „фрушкогорског славуја” уклесани су стихови које је написао Ј. Ј. Змај. У знаку песама које је испевао у славу Фрушке горе, одабрани су и надгробни стихови:

Ево ти, горе, ево,
Којој си тол’ко пев’о.
Гора ти чува тело,
А спомен Српство цело.

У епитаф је уткана идеја која представља једно од водећих обележја лирике друге половине 19. века: очување имена аутора посредством песме.

Приређујући лирику овога песника, Милан Кашанин запазио је да постоје у поезији „два Грчића”: један се радује животу и у свему око себе проналази лепоту, а други је рефлексиван, резигниран, замишљен и дубоко проживљава судбину личну и колективну.⁵² Без обзира на тип песничког субјекта који у песми превладава, Грчић брижљиво обликује лирски текст: стилски, метрички, лексички, композиционо. У контексту епохе – брига о песми, брига за судбину свога песништва, карактеристика је по којој, поред фрушкогорског поја, треба памтити (и индикативно разумети) Јована Грчића Миленка.

Др Марија И. Слобода
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Српска књижевност са јужнословенским књижевностима
marija.sloboda@gmail.com

⁴⁹ *Млада Србадија*, 1871, год. 2, бр. 32, 487–488.

⁵⁰ М. Кашанин, нав. дело, XXXVIII.

⁵¹ Драгана Вукићевић, „Наративна оптика Јована Грчића Миленка”, *Оливи о српском реализму*, Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, Краљево 2003, 65–77.

⁵² Према: нав. дело, XXXVI.

АЛЕКСАНДАР ГАЈИЋ

ЈУНАЦИ У РОМАНИМА МОМЕ КАПОРА¹

САЖЕТАК: Српски модерни роман, попут свог европског узора, у еволуцији представљања главних јунака, како је назначено у типологији Нортропа Фраја (у *Анаџиомији кријивике*), креће од високомиметских, епских хероја прво ка његовим нискомиметским облицима, а затим, проширујући се тематски на цео субјективни, приватни живот – и на антихеројске, обичне људске егзистенције, па и оне у којима протагонисти изостају у самој нарацији и покушајима њене деконструкције. Овај развојни ток има своје изузетке који потврђују правило, а који је, у српском савременом роману, науочљивији у случају Моме Капора, популарног савременог писца и сликара. Први део рада приказује главне одлике Капорових романа – од оних најранијих, који својим карактеристикама припадају „прози у фармерицама”, до потоњих, сложенијих и дубљих. Средишњи део рада прати еволуцију приказивања његових романескних јунака који иду у супротном смеру од главног историјског књижевног тока портретисања протагониста: од антихеројских младалачких бунтовника, преко средовечних нехеројских егзистенција до, ратним дешавањима из деведесетих година подстакнутих, приказивања херојских личности, од оних обичних, народних, до њихових готово високомиметских примерака. Завршни део рада пружа објашњење „обрнутог” тока еволуције у њиховом приказивању духовним сазревањем самог Моме Капора, који је у своје романе увек уносио снажну личну, аутобиографску ноту, те његовог укупног погледа на свет па и на само писање као вид духовног изражавања.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: херој, српски савремени роман, Момо Капор, проза у фармерицама, аутофикција

¹ Истраживање спроведено уз подршку Фонда за науку Републике Србије, број пројекта 7747152, „Cultural Transfer Europe-Serbia from the 19th to the 21st century – CTES”.

Представе јунака у српском роману током његовог модерног развојног пута, од краја 18. до првих деценија 21. века, следе трасу којом је ишао европски модерни роман: будући да се теме које обрађује временом проширују од приказивања херојских дела на цео субјективни, приватни живот, тако се одвија и трансформација самих протагониста романа, од епских, високомиметских карактера ка нискомиметским, обичнијим људима са умањеним херојским капацитетима, све до антихеројских егзистенција и оних пољубане субјективности у којима преовладава отуђеност и животна неснађеност, па и оних у којима ишчезава присуство протагониста зарад опстанка наратије или тежњи ка њеној деконструкцији.²

Еволуција представа јунака у модерном роману у највећој мери прати типологију Нортропа Фраја, који је, следећи Аристотела, у *Анаџомији криџике*³ „сва фикционална дела разврстао према јунаковој моћи деловања, која може бити већа, мања или једнака у односу на обичне људе”.⁴ Пратећи пет модуса који се у књижевности динамички развијају једни из других (мит, романсу, високомиметске књижевне врсте, нискомиметске књижевне врсте, иронијски модус), и који су се развијали у складу са епохалним друштвеним контекстом, Фрај је уочио историјски развојни пут литерарних јунака: 1) божански јунак; 2) традиционални, епски јунак; 3) херој романи (надмоћан над људима, али не и над природом); 4) нискомиметски (често и трагични) херој (није надмоћан ни над људима ни над природом); 5) иронијски јунак (са моћима, памећу и карактером слабијим од просечног човека). У модерном роману се представе главних јунака, чији високомиметски облици потичу из предмодерног епа, постепено трансформишу у модерне протагонисте са мањком херојског а са доминацијом субјективног и приватног, дакле лишеног духовних веза са заједницом и поривима да се она брани свим сопственим моћима. Једина места у савременом роману где опстају остаци предмодерних представа епских јунака јесу она у жанровској литератури, као и у савременој популарној култури, са којима су, разуме се, она дубоко испреплетена.⁵

² О томе смо детаљније писали у: Александар Гајић, „Представе хероја у српској прози 1804–1914. и европски културни трансфер”, зборник *Културни ѿрансфер Европа–Србија у 19. веку*, ур. С. Марковић, Институт за европске студије и Досије студио, Београд 2023, 141–166.

³ Нортроп Фрај, *Анаџомија криџике*, прев. Гига Грачан, Голден маркетинг, Загреб 2000.

⁴ Златко Грушановић, „Херој као књижевни и друштвени конструкт”, *Књижевна историја*, 53 (173), Београд 2020, 377.

⁵ О вези популарне културе и представа хероја писали смо у књизи: Александар Гајић, *Хероји и антихероји у популарној култури*, Амонит, Београд 2015.

Описани развојни ток, наравно, има својих изузетака који потврђују правило, како у западној, европској књижевности, тако и код нас. Различити развојни путеви писаца – разноврсност њихових животних искустава и промене погледа на свет током животног и литерарног сазревања доносили су и значајне промене како у њиховим делима, тако и у портретисању протагониста. У савременом српском роману овакав преокрет насупрот „доминантом току” нигде није толико видљив као у случају Моме Капора, једнако високотиражног, широко утицајног и у квалитативном погледу веома плодотворног писца.

Главне одлике Капорових романа

Хваљено и вољено од стране најшире читалачке публике, Капорово књижевно дело се од стране стручне академске јавности, када се и узме за предмет разматрања, обично лаконски описује у пар главних потеза и сврстава међу представнике модерне „лаке литературе” (будући да се, самопрегорно, Капор вешто прикривао иза имица „лаког писца” и „приповедача необавезног штива”) и то њеног специфичног позномодерног правца – такозване „прозе у фармерицама” (*jeans prose*, JP).

Шта се подразумева под одредницом „проза у фармерицама”? У питању је проза „у којој се појављује млади приповједач (без обзира на то да ли он наступа у првом или трећем лицу) који изграђује свој осебујни стил на темељу говореног језика градске омладине и оспорава традиционалне и постојеће друштвене и културне структуре”.⁶ Наступајући као овакав приповедач, романописац „говори о својим журкама и скитњама, о крчмама и излетима аутостопом, о бекствима из града и љубавима, а у све то додаје своје рефлексије”.⁷ Нескривени узор „прозе у фармерицама” представља роман *Ловац у жици* Церома Селинцера, чији је протагониста, шеснаестогодишњи Холден Колфилд, прототип антихеројског, контракултурног бунтовника против естаблишмента. Колфилдфову приповест одликује жаргонско, генерацијско неподобавање лицемерног света одраслих. „У њему су ’најјасније изложене – држи аутор – оне структурне особине на којима тај тип почива: опозиција свијета младих и свијета одраслих, нови тип приповједача на којем се та опозиција гради, приближавање приповједачева језика усменом спонтаном говору, уношење жаргона

⁶ Александар Флакер, *Проза у ѿрајерицама*, Свеучилишна наклада Либер, Загреб 1983, 36.

⁷ Петар Милошевић, *Сторија срѷке књижевности*, Службени гласник, Београд 2010, 740.

младих у приповиједање с изразито урбаном, цивилизацијском тематиком, ироничко-пародистички однос према затеченим вриједностима културних структура, тежња према митологизирању омладинског нонконформизма.⁸

Ван сумње је да се први Капорови романи – *Белешке једне Ане* (1972), *Фолиранџи* (1975), *Хеј, нисам ти то причала* (1978), већим делом и *Провинцијалац* (1976) – својим основним карактеристикама могу безрезервно сврстати у селинцеровску „прозу у фармерицама“, заједно са романима Милана Оклопцића, Звонимира Мајдака, Предрага Стевановића и Петра Милошевића, који су писани током истог периода. Поред тога – већ и у наведеним раним романима – Капорово писање поседује читав низ специфичности које изостају код писаца сличног усмерења. Као прво, утицаји страних романописаца (поред Селинцера, Керуака и Ф. Саган, приметни су и утицаји Стендала, Твена, Хемингвеја, Милера, Сламнига, Мајлера) у Капоровом случају представљају пре „књижевне подстицаје и паралеле (типолошким сродностима), а мање неасимиловане књижевне утицаје”.⁹ Као друго, Капор се својим зрелим модернистичким писањем разликује од типичних писаца „прозе у фармерицама” по преузимању појединих постмодернистичких поступака (цитатност и аутоцитатност, интертекстуалност, колажна композиција, фрагментација, аутокоментари, мешање жанрова и стилова, персифлажа итд.). „Наравно, Капор није никакав постмодернистички писац по опредељењу, него је он неке од поступака постмодернистичке прозе пригрлио готово спонтано, јер њих, у нешто модификованом облику, као чињеницу пишчеве литерарне осећајности и отворености према најразноврснијим лектирским постицајима, макар у зачецима, препознајемо и у раној Капоровој прози, која је обележена акцентима високог модернитета.”¹⁰

Капорови рани „романи у фармерицама” имају, међутим, још једну додатну одлику, знатно израженију него у другим романима истог правца: у питању је присуство субверзивне социјалне критике, далеко драстичније од младалачке критике света одраслих код већине других писаца „цинс прозе”. Тако већ у *Белешкама једне Ане* (1972), кроз уста београдске бунтовнице Ане, Капор износи низ (хумористички обојених) критика друштвене свакодневице и општеприхваћених вредности које се на овај начин демистификују, деградирају и исмејавају, посебно начин живота социјали-

⁸ Ивица Жупан, „Александар Флакер, 'Проза у траперицама'”, *Croatica*, 11–12, 1978, 295.

⁹ Бранко Стојановић, *Од цинс прозе до њрозе у маскирној униформи*, Рашка школа, Београд 2006, 52.

¹⁰ Исто, 53.

стичког естаблишмента („дрвене буржоазије“) и њена незајажљива похлепа ка материјалним добрима и статусним симболима.¹¹

Даљим списатељским сазревањем, као и тематским и садржинским усложњавањем у односу на постављене оквире „прозе у фармерицама“, поетика Капорових романа добија своје јасно видљиве карактеристике. Његов књижевни свет је „опор и нежан у исти мах, ироничан и носталгичан, у којем се баналност свакодневнице непрестано прожимала са најузвишенијим тренуцима истог тог живљења“.¹² С правом назван „српским Чеховом“, али оним изразито савременог, урбаног сензибилитета, Капор описује „свет малих, па и обичних људи, слике једва приметних а преломних момената у њиховим животима, приповедање из тренутака у којима је све завршено [...] који нам све време, сажето и јасно, а пригушено, шапуће причу о пролазности и доброту, о напору да досегнемо пуни живот, да бисмо у једном тренутку – а то је управо тренутак Капорове приче – схватили да смо га већ имали и да је он, готово неосетно, минуо“.¹³

У тематском погледу Капорови романи (као и читав његов обимни књижевни опус) баве се проблемима одрастања, тачније – неприлагођености и сазревања које нужно подразумева губитке, односно релативности људских успона и падова, па и релативности људског стваралаштва. Увек са јаком аутобиографском цртом (без обзира радило се о правим аутобиографијама или аутофикцијама у које су вешто транспоновани ауторово лично искуство и тачке гледишта), Капор је обликовао специфичну позицију наратора кроз коју је креирао „фикционалну стварност коју треба разумети као факционално сведочанство, фикционални чиниоци се испољавају на факционални начин, и обрнуто: факционалност се изграђује као облик фикционалности“.¹⁴ Његово писање поседује „јак нерв за реалистичко сведочење о духу времена“,¹⁵ где се анегдотско приповедање испуњава лирском топлином, снажним емотивним набојем. „Са треће стране, Капор припада оном кругу писаца који су умели да граде систематске облике ауторске самосвести, укључујући и специфичну врсту култа који се поиграва са самим собом (попут В. Мајаковског, Д. Хармса и Ч. Буковског).

¹¹ Видети: Момо Капор, *Белешке једне Ане*, Оeconomica, Београд 1972, 215.

¹² Александар Јовановић, „Приповедач урбане меланхолије или сентиментално васпитање Моме Капора“, у: *Приповедач урбане меланхолије – књижевно дело Моме Кајора*, зборник, Учитељски факултет, Београд 2013, 18.

¹³ Исто.

¹⁴ Иван Негришорац, „Аутобиографски дискурс у роману *Исјовесџи* Моме Капора“, у: *Приповедач урбане меланхолије – књижевно дело Моме Кајора*, 28.

¹⁵ Исто.

Тај култ о себи садржи различите, противуречне чиниоце који субјекта истовремено доводе у питање и оспоравају, а сјај његовог трона непрестано детронизују.¹⁶ Уочена ауторска самосвест назглед делује у правцу дестабилизовања приповедачке фикције „и доприноси стварању специфичне прозе, жанровски тешко одредиве”.¹⁷

Из назначене поетичке перспективе, Капор гради своје јунаке/нараторе као личности проблематичног, променљивог идентитета: у првим романима Капор се „бави проблемом емотивног идентитета београдских младића и девојака. У његовој доцнијој прози своје емотивне идентитете доказују и потврђују или покушавају да потврде не само млади људи, већ и старији становници градског простора – они његови припадници који, улазећи у средње животне године, такође имају потребу за самодоказивањем пред самим собом или пред онима са којима деле животну судбину”.¹⁸

Од *Ане* до *Иване*: еволуција јунака Капорових романа

Од првих до последњих дела, приповедачки субјект са видљивим емотивним идентитетским проблемом (и под јасним аутобиографским упливима) у Капоровим романима веома је сличан: по правилу (уз пар изузетака који га потврђују) ради се о аутсајдерској егзистенцији, о људима проблематичног друштвеног статуса, били они стари или млади, који имају некакав конфликт са својим окружењем, са градском средином у којој живе. Они се или противе, то јест пркосе друштвеној стварности, или се „фолирају” живећи измаштане животе како би спознали границе и могућности сопственог бића, или, доказујући се свом друштвеном миљеу, беже од самих себе (провинцијалчеви комплекси). У свим овим случајевима они не престају, чак и када застрале, да бране своју слободу и трагају за истином. Овде је јако видљив Капоров аутобиографски портрет, који он из разних углова и у различитим размерама учитава у перспективу протагониста својих романа. „У свим фазама свог живота он препознаје како се не уклапа у систем очекивања који му се намеће као друштвено пожељан модел понашања.”¹⁹ Тај снажни доживљај аутсајдерске позиције јавља се још у младачком добу, јача у зрелим стваралачким годинама и остаје, чак

¹⁶ Исто.

¹⁷ Валентина Хамовић, „Поетичка самосвест у прози Моме Капора”, у: *Приповедач урбане меланхолије – књижевна дело Моме Кајора*, 80.

¹⁸ Марко Недић, „Градски живот у причама Моме Капора”, у: *Момо Капор, Најбоље године и групе људи*, Српска књижевна задруга, Београд 1997, 260.

¹⁹ И. Негришорац, нав. дело, 29.

и након креативно-емотивне сублимације, присутан и у старости, у последњим годинама Капоровог живота.

Момо Капор је писац који је своју личну позицију с лакоћом транспоновао у створене књижевне јунаке: његови први протагонисти су млади контракултурни бунтовници, типични антихеројски ликови приповедача „прозе у фармерицама” попут наивне, сходно својим годинама лакомислене брбљивице Ане из његовог дебитантског романа. Уобличена као гласноговорник генерације, али и сваког малог, обичног човека, „Ана је представница маргине, локализима и жаргонизима обојеним језиком дистанцирана од нормативног центра”.²⁰ Њен бунтовнички, инфантилни жар преточен у бујицу речи претвара је у својеврсни ауторов мегафон за бритко куђење и исказивање незадовољства друштвеним стањем, и то не само због Аниног немирења са наметнутом позицијом аутсајдера. Ауторов однос према јунакињи је вишеслојан, комплексан: он осцилује између блискости, фасцинације (на граници еротизма), до својеврсне сете због њене несвесности младости која измиче ка исходиштима невеселе будућности одраслих. „Карактер ове шармантне брбљивице није обликован само као парадигма младих, урбаних девојака; за приповедача она представља својеврсни сан о младости (онако како зрели писац жели да је замишља). Пишући из Анине визуре, писац покушава оно што Ана именује као *йризивање слајке ийице младосйи*.”²¹ При томе приповест пролази кроз низ типичних ситуација везаних за јунаке „прозе у фармерицама”, попут сукоба са (одраслим) ауторитетима, бекства од куће, проблема у школи и стицања првих љубави.

Сличан аутсајдерски приступ у креирању протагониста Капор разрађује у свом другом роману, *Фолитанйи* (1975). Он и овде, као погодно средство самоисповедног приповедања, користи искуства неприлагођених бунтовника који носе на плећима своју патњу и неуспех као својеврсно одликовање, жељено стање свести и доказ личног интегритета. У носталгичном сећању приповедача опстаје идентитет поносног маргиналца. „Јунак у својим позним тридесетим годинама чува сећање на време младости, јер је у том и таквом раздобљу, без обзира на незавидну позицију ’велеградског пацова’, ’гребатора’ и маргиналца, припадао вршњачкој студентској групи коју је уједињавао исти поглед на свет, исти снови и немаштина [...]”²² У средишту приче је пријатељски, емотивни и еротски троугао

²⁰ Милан Милошевић, „Субверзивни дискурс прозе у траперицама”, *Узгајница*, XIX, 1, 2022, 240.

²¹ Зорана Опачић, „Младост као опсесивни мотив у прози Моме Капора”, у: *Приповедач урбане меланхолије – књижевно дело Моме Кајора*, 94.

²² Исто, 91.

(Мима Лашевска, Але и сам наратор) јунака који, живећи „фолирантски”, теже да преиспитају те мере границе интимности и својих могућности, понајпре кроз изградњу личног идентитета кроз онај заједнички, вршњачки. Неуспех оваквог подухвата (који је био унапред осуђен на пропаст, упркос непосредном кумовању несрећних околности) разара овај микросвет; наратор остаје сам, без идентитета и могућности да га поново изгради. „Заглављен у времену (наратор сам себе назива *чуварем мртвој времена*) он не престаје да мери свет око себе искључиво из једне перспективе, оне у којој је био млад и веровао да се никад неће променити.”²³

Мотив одрастања као отпадања од свог младалачког „ја” у следећем роману *Провинцијалац* (1976) води Капора ка приказивању протагонисте више као негативног јунака са синдромом Петра Пана него као контракултурног антихероја „прозе у фармерицама”. Са још израженијим аутобиографским читавањима, Капор овде први пут употребљава мотив двојника, подвајања, оличен у сусрету сурово амбициозног, успешног тридесетседмогодишњег новинара са својим детињим „ја” – са преплашеним дечаком, ратним сирочетом, који је први пут доведен на море. Приповедање о одрастању као бежању од себе претвара се, од рушења свих ауторитета и надметања са њима и са самим собом, у „успешно” самоуништење. Нико Херцег, познати новинар, „неустрашив, нерањив, без љубави у срцу [...] што се шепурио и у пуном орнату успеха потпуно заборављао одакле је потекао [...] одрицао се пријатељства, опирао се љубави – свему што је могло да ослаби његову болесну амбицију и што не би било чисто и потпуно решиво”;²⁴ литерарно је портретисање феномена провинцијалца. Провинцијалац, у Капоровом разумевању, није човек који потиче из мале средине, већ се ради о провинцијалцу „изнутра” – човеку који је носилац порива „да се до смрти задржи проклета глад за местима на којима се нешто дешава, стално дешава, и на [...] непрестани напор да нешто постигнете, да случајно не бисте шта испустили, да вам нешто не промакне”.²⁵

Aga (1977) и *Хеј, нисам њи њо њричала* (1978) даље развијају (поготово *Aga* као роман у сликама) антихеројску поетику (али са све присутнијим ироничним ставом) протагониста Капорове „прозе у фармерицама”. *Aga* говори о „свим изгубљеним стварима, младости, факултету који је требало завршити, девојкама којима је требало прићи, свим стварима које је требало учинити, али су

²³ Исто, 92.

²⁴ Момо Капор, *Провинцијалац*, Знање, Загреб 1984, 244.

²⁵ Исто, 254.

урођени кукавичлук и лењост спречили њихово остварење”.²⁶ Разлика у односу на прве Капорове романе је та што потоњи то чине са све присутнијим ироничним а пасивним ставом кафанског мудровања, без икаквог делања. Све то обесмишљава прослављање задржавања младости и младалачког размишљања, те доследности слеђења сопственог животног пута.

Даља еволуција Капорових главних јунака одвија се у његова следећа два романа названа по носећим женским ликовима – *Зое* (1978) и *Уна* (1981). Но, фриволна а прорачуната *Уна* и деликатна а практична принцеза *Зое* из имагинарне (а нама тако сличне) земље Козилије само су повод и начин огледања узалудности мушке потраге за љубављу и авантуром у случајевима остарелих, средовечних дечака, којима је „од почетка била ускраћена љубав и они нису престали да трагају за њом и поред својих наизглед срећних и сређених бракова”.²⁷ Историчар уметности Леро Арсен и професор Мишел Бабић, прави протагонисти ових романа, припадају истом типу антихеројских, неостварених средовечних мушкараца, с тим да је романтичност првог више трагична, а другог једнако трагична и комична. Носталгична тежња за младошћу и љубављу, путовањима и безбрижношћу овде су провучени кроз филтер хумора и ироније, нарочито у *Уни*. Професор Мишел Бабић, тај стереотипни представник прогресивне грађанске интелектуалне елите с почетка осамдесетих година прошлог века, већ својим рогобатним, накалемљеним именом и презименом представљен је као извештачена, трагикомична појава.

Својим ставом помало подсећа на Наполеона из *Раџа и мира* – говори као да му је свака реченица смишљена да би је понављале будуће генерације; наоко презрив према факултету и предмету који предаје [...] у кључним ситуацијама ће деловати супротно од овако исказаног става [...] При томе, он помало невешто говори о свом „пакленом плану” да сазна све о Уни (која, парадоксално, сазнаје све о њему) и док се у својим говорничким тирадама супротставља сваковрсним клишеима, сам запада у типичну ситуацију мушкарца-интелектуалца у кризи средњих година који бива остављен од своје дупло млађе љубавнице.²⁸

Драстична промена у портретисању главног јунака у Капоровим романима десиће се тек почетком деведесетих година, у

²⁶ Слађана Јаћимовић, „Носталгија и стереотипи у романима Моме Капора”, у: *Пријоведач урбане меланхолије – књижевна дело Моме Кајора*, 106.

²⁷ Момо Капор, *Исјовесџи*, Српска књижевна задруга, Београд 2008, 118.

²⁸ С. Јаћимовић, нав. дело, 108.

Зеленој чоји Монџенеџра (1991) и потоњим делима која припадају *Сарајевској тџрилоџији*. У *Зеленој чоји Монџенеџра*, која је замишљена као својеврсна реконструкција, то јест претварање филмског сценарија у роман, Капор исписује снажну причу о свом другарству са Зуком Џумхуром, човеком и ствараоцем од интегритета, и његовој фасцинацији, тачније самоидентификацији, са главним јунаком њиховог изгубљеног и поново нађеног сценарија – са Осман-пашом Сархошем, турским комадантом који је, након пораза у бици на Вучјем долу 1876. године, био заробљеник црногорског кнеза Николе на Цетињу. Портрет часног, господственог губитника, који држи до себе и своје речи док прокоцкава сопствену судбину са фаталистичком помиреношћу и непољуљаним достојанством, и у случају Осман-паше и у случају Зуке Џумхура, нашег познатог цртача, путописца и приповедача, представља праву оду пријатељству и људској врлини.

Последњи леџ за Сарајево (1995) први је међу Капоровим романима *Сарајевске тџрилоџије* и истовремено први његов роман који се бави ратом на развалинама бивше Југославије: у погледу промене у представљању главног јунака он наизглед делује као „један корак назад”, иако је, у ствари, Капор учинио „два корака напред”. Протагониста, стјуарт Слободан Боб Деспот, на први поглед представља само продужетак трагикомичних средовечних антихероја из *Аге*, *Уне* и *Зое*.

Читав роман *Последњи леџ за Сарајево* у знаку је ретроспекција, у којима је исприповедан Бобов промашени живот, потом старих шлагера и мелодија Бобове младости, али и прича о почетку и распламсавању рата у Сарајеву. Ако није могао да спасе себе и да, макар репризом сећања, улепша свој мршави животни биланс, Боб је, жртвујући се до изнемоглости на самом почетку рата у Сарајеву, дотрајалим Боингом 707 којим је пилотирао Бобов пријатељ, храбри добровољац капетан Попов, за један дан (2. мај 1992) направио шеснаест летова пребацујући сарајевске бегунце и прогнанике, док је последњи лет за Сарајево био 3. маја 1992. На тај последњи лет закаснио је Бобов отац Ђорђе, који је, убијен, заувек остао у Сарајеву.²⁹

У вртоглавом плесу са ћерком Белом на прослави њене матуре, Бобу кроз главу промиче реприза целог његовог живота, све док га не удари инфаркт и испуни се давно пророчанство видовњака из Сингапура да ће Боб бити „срећан човек и играти све до смрти”. Распет између очевог позива („Усправан, закопан стојећки у зајед-

²⁹ Б. Стојановић, нав. дело, 268–269.

ничкој гробници, раме уз раме са сарајевском војском мртвих, гледао га је његов отац Ђорђе Деспот са тугом и немим преко-ром³⁰) и позива свих предака које Ђорђе исцртава на породичном стаблу те сопствених носталгичних а промашених сећања, средo-вечни антихерој изводи свој очајнички искорак у правцу херојског и епског, предачког.

Капорово искуство ратног репортера и његова истинита сведочанства о рату дубоко су трансформисали њега самог, од писца „динс прозе до писца у маскирној униформи”.³¹ Она су се дубоко одразила на његова следећа дела, *Хроника изгубљеног прага* (1996) и *Смрт не боли* (1997). Написане као венац прича, слика и цртица доживљених у рату а описаних шкртим, репортерским стилем по узору на Хемингвеја, обе књиге врве од протагониста из редова српског народа који у тешким, често безизлазним ситуацијама одишу истинским епским, херојским особинама: од бабе Данице, која гине док пушкомитраљезом брани родни праг у Дивоселу, неумољивог игумана Павла у манастиру Крупа и курдског плаћеника кога је заробио Никшићанин а овај га, озбиљно повређеног, извукао до прихватилишта за рањенике, преко политичара који у тренуцима одмора играју фудбал са својим борцима, све до непобеђених ратника који, по потписивању Дејтона, заједно са народом откопавају гробове својих најмилијих и исељавају се јер је земља коју су бранили потезом пера препуштена противнику, или анонимног чиче који усред рата, у гепеку кола, преноси саднице трешања као вид победе живота и раста над уништењем – Капор приповеда о безбројним примерима савременог чојства и јунаштва, обичних, често анонимних људи у вихору ратне трагедије, зла и страдања.

После *Сарајевске џрилојије (Последњи леи за Сарајево, Хроника изгубљеног прага и Сарајевске џриче)*, као њен својеврсни закључак, долази најнетипичнији, најмање аутобиографски Капоров роман – *Ивана* (2001). Он више личи на стрип или филмски сценарио него на типично Капорово дело.

Писао сам је за младу глумицу Ивану Жигон, која је тада била тешко болесна, да би снимили филм у коме ће она играти главну улогу и повратити јој спасоносну енергију и изгубљену наду [...] Био је то покушај да је утешим. У исто време, за причу ми је послужио случај старе пријатељице, некада прелепе сарајевске девојке Јелене Обрадовић, која је после свршетка рата у Босни, изгубивши све

³⁰ Момо Капор, *Последњи леи за Сарајево*, Београдски издавачко-графички завод, Београд 1995, 209.

³¹ Тако гласи и наслов књиге Бранка Стојановића.

што жена може да изгуби, пронашла уточиште у селу Горња Атеница код Чачка подижући из мртвих имање и шљивик свог деде.³²

У овим инспирацијма, а послуживши се и мотивима из покултурне епике своје младости (понајвише оне из вестерна *Рио Лобо* Хауарда Хокса, са Џоном Вејном у главној улози, где повратници из грађанског рата, помогнути локалним губитницима, бране наслеђено имање од похлепних отимача), Капор портретише своју хероину Ивану Јовановић, ратног ветерана, као мешавину нискомиметског и правог епског, традиционалног јунака. Њене врлине, баш захваљујући монолитном и назглед симплификованом карактеру, директно кореспондирају са вредносним усмерењима на којима почива предачка веза и народно наслеђе.

Каснији, позни Капоров романескни опус само се наизглед враћа устаљеном начину исповедног приповедања из угла антихеројских, аутсајдерских маргиналаца. Ова приповедачка перспектива се узима тек као средство да се опише, исмеје или прозре негативност света и стварни донети личног прегнућа, укључујући и оно зналачко, па и уметничко стваралачко. Аутсајдерство Капоровог брата од стрица Милана, тог енциклопедисте и баштиника контемплативног знања те заљубљеника у Америку, Моми Капору служи за контрастирање са интервенционистичком садашњошћу Америке, која „крстарећом демократијом” и ваздушним нападима дисциплинује неподобну Србију на прелазу миленијума (*Леј ган за умирање*, 1999). *Конџе* (2003) и *Елдорадо* (2005) – први у форми пикарског романа и својеврсне фиктивне аутобиографије, а други као сатирични роман – приповедају о судбинама авантуриста и превараната и преиспитују домете страсти према уметности (укључујући и ону приповедања фикције), али и савремене митоманије и гротескног претварања србовања у средство да се од њега живи, све док се живот сам не поигра и не врати по заслуги онима који теже да свој патриотизам у земљи и дијаспори претворе у лични „Елдорадо”. Капор, свестан да његови антихеројски маргиналци имају разобличујућу а не узорну функцију, и сам се, са дозом хумора, пита какви су то романи које пише и ко је у њима, заправо, прави херој ако то нису, због својих особина, главни јунаци Џони Зеџ (*Елдорадо*) или Нико Кажанегра, „човек који је измислио свој живот”³³ (*Конџе*).

Но, ако читалац ипак тражи неког позитивног у овом роману, лако ће га препознати, мада се нигде не помиње, као да је невидљив,

³² М. Капор, *Исјовести*, 119.

³³ Моми Капор, *Конџе*, Књига комерц – Новости, Београд 2003, 270.

али се ипак све време осећа. То је Србија, сирота, намучена, прокажена и ограђена од света као црна рупа на глобусу. То је Србија која попут вепра на Карађорђевог барјаку успавана лежи и ћути чекајући стрпљиво свој час када ће се поново завијорити на Вождовим заставама грмећи и тутњећи у трку кроз заталасано море трава да пробуди уснули и апатични народ препуштен равнодушности света. Довољно је само да у том дугом сну затресе оштре чекиње на свом хрбату па да са њега истог часа нападају сви зли инсекти и смрдљиве бубе који јој годинама својим жаокама и рилцима сишу крв. А тек да их, као бичем, дохвати и млатне својом снажном репином, од њих не би остале ни масне мрље.³⁴

Закључна разматрања

С пуним правом је примећено како је Момо Капор „писац и сликар једне епохе – једног полувека, насликаног у живој и раскошној палети наших ’најбољих година’, које ће се, на крају, приказати као ’дим у очима’, као вијоновски ’лањски снегови’ и у ветар бачено ’време спорта и разоноде’”.³⁵ Снага, упечатљивост и блискост његовог писања читалаштву те степен идентификације са његовим главним јунаком/наратором не лежи, међутим, тек у актуелности, то јест „јучерашњости” тема са чијом се носталгичношћу свако може лако поистоветити, већ, пре и изнад свега, у аутобиографској, лично проживљеној димензији капоровског приповедања која је учитана у перспективу главног јунака. Лични моменат и Капорова литература не само да иду руку под руку, кореспондирају – већ су готово идентични („пишући, никада није глумио неког другог у себи, него је, о чему год да пише, писао и о себи (поводом других и другог)”).³⁶ И када пише у првом и када то чини у трећем лицу – увек је то аутофикционализована лична Капорова перспектива, његово стварно „ја”: оно тежи истини, оно је проблематично, несхваћено и скрајнуто; оно жуди за љубављу и вечном младалачком искреношћу, оно жели да остане доследно; оно стоји у опозицији према свету и граду као непогодном друштвеном те политичком окружењу, које нема разумевања, које упросечава, унижава и поништава. То „ја” лута и тражи, греша и посрће, устаје и иде даље, кроз судбине својих фиктивних (анти)јунака.

Мењањем и сазревањем Капоровог „ја”, мењају се и његови литерарни протагонисти: од бунтовних, неприлагођених младића

³⁴ Момо Капор, *Елдогадо*, Књига комерц – Новости, Београд 2005, 118.

³⁵ Б. Стојановић, нав. дело, 316.

³⁶ Исто, 13.

и девојака саображених узусима „прозе у фармерицама”, преко промашених антихеројских средовечних егзистенција, све до њиховог поступног, реалистичког преображавања у херојско, и даље, у касније разумевање негативног и антихеројског као израза избора услед притисака друштвених токова насупрот оном збиља врлинском. Кренувши од истинољубиве интроспекције, Капор се већ током осамдесетих година окреће ка свом пореклу, завичају и својим херцеговачким прецима. Кључни моменат овог егзистенцијалног прелома, а самим тиме и прелома у приказивању главних јунака у Капоровој литератури, представља грађански рат на развалинама бивше Југославије током последње деценије прошлог века. Тако је, од хипермодерног писца, Капор кренуо наизглед уназад, а заправо се усмерио ка изворишту:

Од писца урбане митологије, урбане и када је предмет његове уметности приповедања, тематско-мотивског исходишта и књижевно уметничког обликовања била савременост у руралним срединама (судбина Капорових земљака из Херцеговине, колониста у Банату и северној Бачкој), Капор је „стигао до завичајног и ратног писца”.³⁷

И пре тога, због критичности према идеолошким догмама и постојања здравог односа према свом пореклу на удару медијских цензора, као и правосуђа у бившој Југославији, Капор је почео да се удаљава од хипермодерног урбаног миљеа и његових унапред задатих (и, сходно томе, спутавајућих) очекивања, увидевши ограничења овог погледа на свет и његову суштинску бесперспективност, пре свега у смислу истинског развоја личности. Истовремено, у њему је сазрела свест о значају порекла и традиције као путу ка истинској самоспознаји и самосвести. Са избијањем рата, уз избор да подржи народ у свом завичају, односно српску страну, и тако књижевно овековечи ратна дешавања, Капор доживљава коначни лични преображај, о чему директно сведочи:

Могу слободно да кажем да сам, све до почетка рата 1992. године, био погрешан човек, на исти начин као и многе моје списатељске колеге. Желео сам успех, награде, гутао свет, јурио са континента на континент, тражећи задовољства већ засићеним, уморним чулима. Били су ми важнији жирији, патио сам од лоших критика, радовао се аплаузима и наградама... А онда је почео рат у Крајини и Босни и, одједанпут, готово преко ноћи, све је то постало потпуно

³⁷ Исто, 41.

неважно и безначајно. Додамо ли овоме боравке по манастирима и Хиландару, где сам добио неке од најважнијих лекција кроз православље, затим – опасности и непрестану близину смрти, морам да признам да готово презирем себе, оног ранијег.³⁸

Капоров унутрашњи, духовни преображај природно је довео и до преображаја садржине његових романа и какактера главних јунака. Урбани аутсајдер (испод кога се скрива нарцис), чија тежња ка аутентичности бива заробљена петарпановском фиксацијом ка младости као бастиону животности и искрености, окреће се, са исповедним трептајем, од свог градског битисања ка предачком, народном и херојском, препознајући га свуда око себе: у *100 негеља блокаге*, иако је „један од јунака дневника сам Капор, главни јунак блокаде је српски народ, онај обичан човек у граду и на селу, на чија је плећа и сваљен највећи терет санкција и ратова, и ова књига је енциклопедија народног живота (хероизам и морални наук предака, о који су се појединци, нажалост, потпуно оглушили, народна веровања и обичаји, кулинарство, изреке, пословице, приче о српским политичарима, писцима, новинарима и ратницима, српско исељеништво, митологија свакодневља, анегдоте, шале и пошалице)”.³⁹

Врхунац личног, аутобиографског у књижевном руху, и то оног најдубљег, исповедног, Капор пружа у *Хроници изгубљеног прага*: боравећи у Хиландару, у молитвеним часовима, Момо Капор се прво присећа своје прошлости – одрастања у родном граду Сарајеву, његових живописних житеља, своје амбивалентне љубави према њему као „изгубљеном граду” чију патњу у рату гледа са своје, српске стране – дакле свих тема које је обрађивао у свом књижевном опусу, молећи се притом за искупљење и опроштај „свих и за све”. „Вишедеценијским писањем припремана и појединачним ставовима (књигама) уобличавана тема пишчевог живота са портретом града у средишту, доведена је, тако, до коначне реализације. Све коцкице су се непогрешиво сложиле у јединствен мозаик.”⁴⁰ Приповедачки квалитети, од самог почетка јасно присутни у Капоровој књижевности, као и све теме којих се дотицао, не само да су постали још истакнутији и заокружени већ је њихов фокус блеснуо и одскочио у врлинском правцу, будући да је највећа храброст и највећи домет херојства – спознати самог себе и суочити се с тим. Све што је, након тога, Капор у свом књижевном

³⁸ Момо Капор, *Од истојој њисца*, Прометеј, Нови Сад 2001, 109–110.

³⁹ Б. Стојановић, нав. дело, 157.

⁴⁰ Исто, 278.

опусу учинио само је накнадни плод овог дубоко исповедног – кроз страдање те ходање кроз море крви и патње досегнутог – сусрета са самим собом. Оно није јасно видљиво и докучиво само онима који су остали негде на раним, урбаним етапама Каповог животног пута, и који нису кренули путем самоспознаје – путем личним, предачким и јуначким.

Др Александар М. Гајић
Научни саветник
Институт за европске студије, Београд
sasa95gajic@gmail.com

НИНА СТОКИЋ

БАРОКНИ ЕЛЕМЕНТИ У ДРАМИ *ЛАРИ ТОМПСОН, ТРАГЕДИЈА ЈЕДНЕ МЛАДОСТИ* ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА¹

САЖЕТАК: У раду ће бити речи о барокним одликама Ковачевићеве драме *Лари Томпсон, трагедија једне младости*. Траги-комедија Душана Ковачевића, настала 1996. године, обликована у постмодерном кључу, рефлектује друштвеноисторијски контекст српског поднебља деведесетих година XX века. Анализом ликова драме, њихових релација и пољуљаног поретка стварности приказане у простору позоришта и у дому породице Нос, биће предочени аспекти барокности. Истраживање ће бити усмерено на мотив позоришта у позоришту, односно, унутрашњи комад *Сирано де Бержерак* Едмона Ростана. Игре метаморфозе, удвајања, свеопшти немир и несталност као тематско-мотивске одлике барокних позоришних форми биће сагледане у контексту Ковачевићеве поетике, са посебним освртом на лик чаробњака Оливера Носа, који својим чудотворним деловањем ствара „Привидно Живе Људе”. Циљ је да се тумачењем Ковачевићеве драме у барокном кључу допринесе новим читањима савремене српске драме.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: драма, барокност, Ковачевић, позориште у позоришту, игре преображаја

1. Увод

Социокултуролошки поредак српског поднебља, унутар кога се човек налази на граници између реалног и иреалног, трагичног

¹ Део текста је био изложен на Седмом међународном интердисциплинарном скупу младих научника Контексти, у виду усменог саопштења, 1. децембра 2023. године на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду.

и комичног, верно је осликан у драмском стваралаштву Душана Ковачевића. Сукоб појединца са наметнутим друштвенополитичким устројством у његовим драмама је комичан и апсурдан, или пак људи симулирају живот у складу са идеолошким настојањима. Пишући о Ковачевићевом делу у контексту идеологије, Даница Андрејевић истиче да је зло у његовим драмама фетишизовано у механизмима власти, маркирано и конкретизовано у дејству идеологије.² У таквој врсти дејства зла ликови су лишени самосвојне перцепције стварности и не поседују поуздана мерила сагледавања света. Покушај индивидуалне побуне се завршава утапањем у колективно, те бива дестабилизована граница између патолошког и природног, добронамерног и агресивног, стога су његови јунаци на граници да неког или себе убију.³ Трагикомични елементи и лудило (опште и појединачно) фреквентни су у Ковачевићевим драмама: „Елементи трагикомедије, гротеске, апсурда, жаријевског црног хумора [...] – доприносе васпостављању лајтмотивске метафоре о сасвим ’нормалном лудилу’ као свакидашњем окружењу.”⁴ Наведена својства драмске поетике Душана Ковачевића нарочито су видљива у драми *Лари Томпсон, трагедија једне младости* (1996).

Даница Андрејевић ову драму смешта између друге фазе његовог стваралаштва, у којој је појачан идеолошки суд титоистичког наслеђа и треће фазе, у тону политичког позоришта и критике Милошевићевог режима.⁵ Александра Кузмић у студији *Слика светиа у драмама Душана Ковачевића* говори о опречним критикама које су уследиле након изведбе ове драме у Звездара театру 1996. године у Ковачевићевој режији, те истиче да *Лари Томпсон* у различитим сегментима одступа од његовог уобичајеног израза. Она указује на огољену фокализацију, нетипичну за Ковачевића, што доприноси драматуршко-значањској неусаглашености текста, „будући да драмски универзум који се унутар њега образује престаје да буде компактна, и по унутрашњим законитостима уређена целина”.⁶ Наведена неуређеност драмске форме, ипак, није драматуршка слабост већ рефлексивна драматургијска околности

² Даница Андрејевић, „Идеологија, човек, драма (о драмама Душана Ковачевића)”, *Душан Ковачевић: идеологија, човек, драма*, ур. Жарко Миленковић, Дом културе, Грачаница 2017, 9–21.

³ Бранка Јакшић Провчи, *Паралеле и сусрећања – Душан Ковачевић и Александар Пойовић*, Филозофски факултет, Нови Сад 2012, 47.

⁴ Љиљана Пешикан-Љуштановић, „Казивање и приказивање у ’Професионалцу’ Душана Ковачевића”, *Када је била кнежева вечера*, Позоришни музеј, Нови Сад 2009, 142.

⁵ Д. Андрејевић, нав. дело, 18.

⁶ Александра Кузмић, „Лари Томпсон, трагедија једне младости”, *Слика светиа у драмама Душана Ковачевића: гола истина и час историје*, Службени гласник, Београд 2014, 286.

деведесетих година XX века, видљива на идејном и формалном плану драмског текста. У постмодерном кључу, Ковачевићева драма својом формом илуструје природу стварности и испитује (не)моћ уметности у времену несигурне егзистенције.

Розарио Вилари, пишући о барокној култури у Западној Европи XVI и XVII века, указује на то да се овај специфичан период назива и гвоздено доба, „сурови век, *'mundis furiosus'*, доба пометње и немира, тлачења и сплетки, када су људи постали вукови који се међусобно прождиру”, доба нереди, преврата, преокретања хијерархије, хировитости”.⁷ Ковачевићева драма одвија се деведесетих година XX века, које су обележене историјским превирањима, оскудицом и насиљем о коме се прича, али и које се одвија у згради позоришта, као повлашћеном простору ове драме. Жан Русе у свом истраживању француске књижевности барокног доба испишује критеријуме идеалног барокног дела, те наводи кључне теме барокне осећајности, посредством којих уочавамо спону са Ковачевићевим делом: променљивост, непостојаност, оптичка илузија и украс, сабласни призори, краткотрајни живот и свет у неравнотежи.⁸ Свеопште лудило, пољуљани поредак који је видљив кроз прерушавање лица и удвајање драмских ликова породице Нос, пружају нам могућност ишчитавања драме *Лари Томисон, њраједија једне младосџи* у барокном кључу.

2. Барокност Ковачевићеве драме

Наслов драме *Лари Томисон, њраједија једне младосџи* поседује иронијско-критичку жанровску одредницу. Трагедија се односи на дух времена и појединце који нису хероји, већ немоћни и са судбином помирени очајници. У таквом поретку, Ковачевић преплиће трагичне и комичне елементе, те комични интонираном трагедијом егзистенције ствара трагикомедију, као драмску врсту која свој замах добија почетком седамнаестог века, а коју карактеришу, како Русе истиче, прерушавање и оптичка варка.⁹ Важна напомена писца односи се на зачудне улоге близанаца Драгана, Бојана, Оливера и њихове супруге Драгану, Бојану и Оливеру, такође близнакиње. Ковачевић напомиње да би један глумац и једна глумица требало да играју ликове свих супружника, чиме је задат оквир игре принципом прерушавања. За разлику од њих, који

⁷ Розарио Вилари, „Увод”, *Ликови барока*, прев. Јелена Косовац и Мила Самарџић, Слџо, Београд 2004, 7.

⁸ Жан Русе, *Књижевност барокној доба у Француској*, прев. Тамара Валчић Булић, Издавачка књијарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад 1998, 6.

⁹ Исто, 54.

репрезентују хомогени и некритички колектив, лик који се опире бесмислу и не пристаје да игра улогу која би маскирала личну несрећу јесте њихов рођак, глумац Стефан Нос: „Ја сам мали глумац за оволико зло, Каћа. Све што играм је смешно и жалосно у односу на мој живот.”¹⁰ Стефан Нос, попут карактеристичног протагонисте барокне трагикомедије, упитан је над сопственим идентитетом и увиђа личну непостојаност, те „да му његово ја измиче”.¹¹ Будући да нема потенцијал јунака који би својим страдањем победио зло и обновио колектив, лик Стефана је обојен карикатуралним елементима који доследно творе трагикомичну нит ове драме.

Драма *Лари Томпсон, трагедија једне младости* смештена је у дом глумца Стефана Носа, као и у позориште, чија публика ишчекује његов долазак и коначни почетак представе. Већ у самом списку лица наведена је „величанствена публика, најбоља на свету, која је све време гледала неодиграну представу”. Жан Русе истиче да је барокно доба, више него иједно друго, прокламовало и веровало да је свет позориште а живот представа, при чему постаје ослабљена граница између стварности и илузије: „Позориште излази изван оквира позоришта, осваја свет, претвара га у позорницу пуну направа, потчињава га сопственим законима покретљивости и метаморфозе.”¹² Позоришна илузија у коју публика бива укључена у Ковачевићевој драми, парадоксално, прати процес деконструкције драмске илузије. Публика је захваћена позоришном илузијом апсурдног типа, будући да ишчекују представу која се неће одиграти, али се пред њима ипак одвија позоришна игра. За европско барокно позориште и дворске балете нарочито је значајан мотив позоришта у позоришту, који је у драми *Лари Томпсон* реализован посредством комада Едмона Ростана, *Сирано де Бержерак*.

Специфична самосвест драмског текста, у којој се оцртавају елементи постмодерне, кореспондира са зрелим добом европског позоришта, које током XVII века стиче свест о себи, расправља о себи и оправдава се.¹³ Процес самоиспитивања драмски текст реализује посредством унутрашњег комада: „Унутрашњи комад је у правом смислу позоришни облик удвајања; пошто спектакл и сам за себе постаје спектакл, позориште учествује у игри огледала, односно сличности.”¹⁴ „Херојска комедија у стиху”, односно неоромантичарска комедија коју 1897. године испишује Едмон Ро-

¹⁰ Душан Ковачевић, „Лари Томпсон, трагедија једне младости”, *Драме 4*, Завод за уџбенике, Београд 2013, 46.

¹¹ Ж. Русе, нав. дело, 61.

¹² Исто, 28.

¹³ Исто, 70.

¹⁴ Исто.

стан, као централну личност има интригантну француску седамнаестовековну фигуру, писца Сирана де Бержерака, чије кључно физичко обележје јесте дугачак нос, какав поседује управо Стефан Нос, чија породица је одређена презименом на основу специфичног наследног изгледа носа. Ростанова драма започиње 1640. године у Бургоњској палати, у којој публика ишчекује представу *Клориза* Балтазара Бароа, коју прекида Сирано де Бержерак. Стефан Нос, који је требало да одигра улогу Сирана, такође укида могућност играња представе. Огледањем њихових судбина, детерминисаних дугим носем, функционализован је мотив унутрашњег комада. Сличност позиције ова два јунака у односу на њихову средину видљива је у критичком углу проматрања света и тривијалне свакодневице. Премда у сасвим другачијем драматуршком виду склопљена, најпостојанија подударност ових јунака јесте мелодрамска природа две фигуре уметника, која је условљена физичким обележјем. Карл Гутке, пишући о трагикомичним ефектима унутар других жанрова, указује на контраст између комично изобличене физиономије и племенитих идеала појединца, што га чини трагичним у његовој патњи.¹⁵ Као пример Гутке даје управо Ростановог Сирана. Стефан Нос, осим ове датости, располаже и улогом глумца: „Глумац (у правом или пренесеном значењу речи) у сваком изразу ‘себе’, односно особа која више није биће него само збир маски и улога које омотавају суштинску празнину, лако се да сагледати у трагикомичном светлу.”¹⁶ Стефан, сматрајући да је немоћан да се супротстави злу, одлучује да виноградарским маказама одсече нос, као злоупотребљену и исмејану телесну ману. С друге стране, Сирана нос спречава да своју љубав открије Роксани, те јој се приближава специфичном маском (сакривањем), односно посредством стихова и писама које саставља у име другог, барона Кристијана, обележеног изразитом лепотом али и одсуством дара за казивање. Њих двојица постају једно: „Ићи ћу крај тебе, више сличан сени: / Ја ћу дух твој бити, ти лепота мени!”¹⁷ Сирано под маском Кристијанове лепоте речитошћу осваја Роксану, која схвата да је заволела његову душу а не лепоту: „Роксана: Сад не могу више да одолим / Души твојој: сада једино њу волим! [...] / Ту лепоту што ме умела да плени, / Душа моја види, али је не цени!”¹⁸ Принцип удвајања ликова својствен је барокном позоришту, које

¹⁵ Карл С. Гутке, *Модерна трагикомедија*, прев. Владислава Гордић Петковић, Стеријино позорје, Нови Сад 2007, 98.

¹⁶ Исто, 99.

¹⁷ Едмон Ростан, *Сирано де Бержерак*, прев. Милан Димовић, Плави круг – Невен, Београд – Земун 2003, 133.

¹⁸ Исто, 231.

уводи мотив двојника и удвајања „да би се човекова неизвесност у погледу других и самог себе довела до врхунца”.¹⁹ Русе сугерише да сумња у сопствени идентитет води новој илузији, губитку себе удвајањем, при чему је појединац он сам али и неко други,²⁰ што прави спону са Стефаном и његовом улогом Сирана. С друге стране, мотив двојника присутан је у физичкој детерминисаности која Стефана стапа са мушким члановима породице Нос. Три брата близанца и три сестре близнакиње, које би требало да тумаче исти глумац и глумица, реализују усложњен мотив двојника присутан у барокним трагикомедијама. Прерушавања и метаморфозе осликавају сумњу на појединачном плану (Стефан Нос), као и сатирично преиспитивање уметности у времену вредносне деградације на нивоу појединца, али и читаве заједнице. Преиспитивање оваквог типа не исцрпљује се на појединачном плану, већ је пројектовано на ниво државе али и читав свет, што одговара тенденцији барокне уметности да макрокосмос предочи микрокосмосом,²¹ видљиво у следећој реплици: „Нема ’код вас’ и ’код нас’! Цео свет је или ’код нас’ или нас нема!”²² Осим у барокном контексту, наведена реплика се може тумачити као рефлекс идеје глобализације, која јесте значајано критичко чвориште Ковачевићеве драме.

Драган и Драгана Нос са кумом Савом и Савком предано гледају аустралијску серију о младом Ларију Томпсону, у потпуности занесени његовом трагичном судбином, не примећујући Стефанову намеру да се обеси. Опијеност Ковачевићевих драмских ликова телевизијским садржајем оправдава њен наслов, упућујући на несрећу фикционалног јунака. У стану нема грејања, што их не ремети, све до тренутка када им због неплаћеног рачуна електричар исече струју, односно, из њиховог угла, серију, која задаје оквир њиховој реалности: „И онда се тамо, на оној бандери, појавио један електричар који нам је исекао серију.”²³ Светислав Јованов сугерише да је радња у овом комаду смештена на три илузионистичке равни. Оне обухватају простор испред завесе, на коме се појављују глумац Бели и управница Катарина, који правдају кашњење представе, потом стан Стефана Носа, док трећу илузионистичку раван представља ниво тв-серије и дешавања унутар ње.²⁴

¹⁹ Ж. Русе, нав. дело, 62.

²⁰ Исто, 63.

²¹ Жорж Пуле, „Барокно доба”, *Метаморфозе круја*, прев. Јелена Новаковић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад 1993, 45.

²² Д. Ковачевић, нав. дело, 79.

²³ Д. Ковачевић, нав. дело, 80.

²⁴ Светислав Јованов, „Узалудно ускрснуће: сатиричке перспективе у драми Душана Ковачевића *Лари Томпсон, њипатедија једне млагосију*”, *Satire und*

Дешавања у серији повлашћена су у односу на дешавања у стану, те због због искључења струје Драган Нос пајсером удара електричара, који ће због тога убрзо преминути. Ковачевић промишљено хиперболизује функцију телевизије, имајући у виду прогрес медија у тренутку када исписује драму. Ги Скарпета примећује да се барокне стратегије у савременом друштву огледају управо у технолошким променама, тачније – телевизији као моћном средству илузије. Телевизија, као машина за уједначавање и униформисање, „подвргава истом опажајном систему и директни пренос и снимак, оно што је документ и оно што припада фикцији”.²⁵ Скарпета подсећа да борба средствима илузије против илузије јесте суштина естетике барока,²⁶ што можемо повезати са Ковачевићевим интегрисањем хипнозе телевизијском серијом.

Кашњење плата и свеопшта оскудица видљиви су на плану радње у згради позоришта. Декоратори се туку због дугова, док лопов краде касу на благајни. Променљиве прилике видљиве су на различитим нивоима друштвенополитичког система, те последице бивају лудило и насиље:

УПРАВНИЦА: У овим тешким временима, кад се руши цео један свет, кад се у ходу мењају навике, обичаји, закони, с поражавајућим последицама по наше целокупно друштво, поједини људи су после свих ових ужасних година једноставно изгубили живце и, бојим се, оно мало разума.²⁷

Драгана умире због смрти мужа, лекари Бојан и Бојана такође умиру, док ће у сукобу настрадати и Стефан Нос и Специјалац. Стефаново одсецање носа, непрестана умирања и убијања праве спону са још једном карактеристичном струјом француске барокне драме у последњим годинама XVI века и почетком XVII века, у којој доминирају призори страве и ужаса: „Позориште суровости, и то оне најокрутније, најкрволочније, појављује се напоредно са песмом о нежности и носталгији за рајем, са игром претварања и метаморфоза лажних пастира.”²⁸ Насиље, пољуљана свест, променљивост и превирања, јесу теме карактеристичне за барокну епоху, која је, као што је речено, названа и „гвоздено доба”, у шта

Komik in der bosnisch-herzegowinischen, kroatischen, montenegrinischen und serbischen Literatur, ур. Ренате Хансен-Кокоруш, Дарко Лукић, Борис Сенкер, „Др. Ковач”, Хамбург 2018, 228.

²⁵ Ги Скарпета, *Повраћајак барока*, прев. Павле Секеруш, Светови, Нови Сад 2003, 30.

²⁶ Исто.

²⁷ Д. Ковачевић, нав. дело, 19.

²⁸ Ж. Русе, нав. дело, 81.

се уклапа Ковачевићево лајтмотивско укључивање пајсера као оруђа спровођења насиља.

Уколико се изнова вратимо на Ростановог *Сирана де Берже-рака*, дело смештено такође у период ратних збивања, видимо да Сирано бива тај који песничким даром удахњује душу телу, чиме је остварена спона са ликом чаробњака, мађионичара и видара, Оливера Носа. Његов долазак најављује Драган Нос, који указује на Оливеров несвакидашњи дар: „Све лечи! Слепи прогледају, сакати проходају, тешки болесници устају, а мртви су поново живи! Пола Аустралије је повратио из мртвих! Шетају мртви улицама.”²⁹ Оливер Нос, премда описан као чудотворац чија чуда наликују јеванђелским, у својој појави (црни плашт и кристална дршка) и свом фантастичном деловању поседује демонолошке елементе. У барокним дворским балетима врло често јунаци бивају чаробњаци: „Земља у којој су мртви живи, земља чаролија и чаробњака.”³⁰ Чаробњаци штапићем претварају ликове једне у друге, стварају лажне ликове, живе мртваце и љубавне преокрете.³¹ Тема живих мртваца, нарочито у контексту привида, постојана је нит између барокне драме и Ковачевићевог дела у коме Оливер Нос мртве не дарује истинским животом, него их чини „Привидно Живим Људима”:

ОЛИВЕР НОС: Виђаш их, Савка, сваки дан по улицама, по аутобусима, по пијацама, по парковима... Људи шетају, причају, разговарају, чак се неко и насмеје помало, али кад их боље погледаш, ако умеш да посматраш, видећеш да то нису живи људи; сви су они мртви, само што имају особине живих.³²

„Привидно Живи Људи” не морају да дишу и једу јер су окупирани својим пословима који им не дозвољавају да освесте да су мртви, чиме је додатно наглашена пишчева сатирична интонација. Оливер оживљава све осим Стефана Носа, кажњеног због одсецања носа као кључне врлине и породичног наслеђа. Стефан Нос бива кажњен смрћу, али у датом устројству живљења можемо закључити да, ипак, он једини бива спасен од бесмисленог, привидног живота.

У чаробњаштву Оливера Носа, као и у презимену породице Нос, огледа се још један Ковачевићев барокни поступак, односно додатно усложњавање драме у драми, будући да се остварује ко-

²⁹ Д. Ковачевић, нав. дело, 35.

³⁰ Ж. Русе, нав. дело, 36.

³¹ Исто.

³² Д. Ковачевић, нав. дело, 84.

релација са ренесансном комедијом *Дундо Мароје* (1550) Марина Држића. У првом прологу негроманта Дугог Носа публика бива упозната са „људима нахвао” и „људима назбиљ”, те с тим да ће комедија открити „који су то сјеме тугљиво од мојемунскијех образа и људи од ништа, од тримјед, нахвао, који ли су људи тихи и добри и разумни, људи назбиљ”.³³ Други пролог предочава садржај комедије, у чему ишчитавамо критички поглед писца: „Од луде дјеце чувајте динара, ер се је овјезијех комедија нјеколико арецитало назбиљ у вашем граду, које су свршиле у трагедију, ер није свак срјеће Дунда Мароја.”³⁴ Држићева опомена о лаком склизнућу комедије у трагедију, потврђеном у реалном свету, кореспондира са Ковачевићевом трагикомедијом у којој такође постоји упориште у тадашњој друштвеној стварности. Осим кроз негроманцију/некромантију Оливера Носа, спона са Држићевим делом остварена је и посредством релације глумца и публике. Као што пролошки искази Држићевог негроманта представљају специфичну драму у драми, Ковачевићев глумац Бели кроз своје монологе „оживљава” представу која се неће одиграти, те попут Дугог Носа даје оквир драми.

2.1 Идеја унутрашњег комада

Тематска окосница представе коју публика чека, *Сирано де Бержерак*, јесте љубавна интрига у којој главног јунака одликује племенитост, разборитост и доследност у борби за идеале. У Ковачевићевој драми је укинута могућност играња Ростановог комада, јер главни глумац није у стању да негира сопствену патњу: „Позориште ми постаје трагично смешно. Играм принчеве, краљеве а живим као пас. Као пас, уличар”.³⁵ Ги Скарпета, када говори о разликама између романтизма и барока, истиче да је у романтизму дата предност унутрашњем животу, експресивној веродостојности, психологији, док је барок потврда спољашњости, симулакрума (или лукавства) и стратегије.³⁶ Будући да Ростанов комад не може бити изведен, романтичарски идеализам, макар и сценски предочен, на симболичан начин бива оповргнут. У савременом драмском тексту је стога видљив барокни подтекст: „Зашто је барок савремен: зато што нас, *коначно*, изводи из романтичарске психологије. Зато што рехабилитује стратегије завођења и смисао

³³ Марин Држић, „Дундо Мароје”, *Марин Држић*, прир. Злата Бојовић, Матица српска, Нови Сад 2020, 103.

³⁴ Исто, 104.

³⁵ Д. Ковачевић, нав. дело, 46.

³⁶ Г. Скарпета, нав. дело, 26.

за игру [...] Уживање у уметничкој вештини, у маскама, режији и привиду.”³⁷ Узимајући у обзир јунаке Ковачевићевих драма, Бранка Јакшић Провчи предлаже један интерпретативни рукавац: „Можда би се у разматрање могао увести и стари мотив са поновљеним значењем: мотив сувишног човека.”³⁸ Можемо закључити да предложени мотив сувишног човека умногоме одређује ликове драме *Лари Томјсон, ѿраџегија једне младосѿи*, с тим да најтачније одређује Стефана Носа, који једини освешћује свој положај, не мирећи се са његовом коначношћу. Мотив сувишног човека у контексту Стефана Носа нарочито је поткрепљен специфичном релацијом са романтичарском осећајношћу Ростановог дела, чија се могућност играња укида.

Осим претходно предочених барокних елемената у драми, важно је указати на једно специфично преплитање барокних и постмодернистичких поступака. Ковачевић у драми *Лари Томјсон, ѿраџегија једне младосѿи* остварује дијалог са музичком југословенском сценом, позоришним животом, другим текстовима, попут есеја Данила Киша, као и са својим претходним драмама на алузивном нивоу. Доминантност позоришне илузије која се прелива у стварност, као битна одлика барокне драме, реализована је непосредно у дијалогу са савременим драмским писцем, Љубомиром Симовићем, у сцени сукоба Стефана Носа и Специјалца. Као што у Симовићевој драми *Пућујуће ѿозоришѿе Шојаловић* (1985) глумац Филип Трнавац страда због губитка границе између позоришта и стварности, глумац Стефан Нос у сукобу са Специјалцем говори стихове представе која неће бити одиграна. Симовићев јунак је у свакодневици препознавао сижее драмских текстова које је играо, док Стефан Нос одлучује да под маском Сирана изгуби живот. Будући да унутрашњи комад у барокним драмама има функцију огледања стварности, оправдано можемо поставити питање зашто је Ковачевић изабрао управо драму *Сирано де Бержерак*.

Почетак деценије у којој настаје драма *Лари Томјсон, ѿраџегија једне младосѿи* обележила је атмосфера слутње распада Југославије и ратних сукоба, који нарочито бивају поменути у критикама представе *Сирано де Бержерак* у изведби Народног позоришта у Београду 1991. године. Како бисмо осветлили могућу Ковачевићеву мотивацију за интегрисање Ростановог дела као унутрашњег комада његове драме, неопходно је осврнути се на критике које су уследиле након београдске премијере, као позоришног догађаја у коме се открива спона са немогућношћу играња представе у Ковачевићевој драми.

³⁷ Исто, 26–27.

³⁸ Б. Јакшић Провчи, нав. дело, 47.

Александар Милосављевић истиче да је београдска публика добила прилику да се уз „Сирана” одмори од позоришних представа у којима доминирају политичке теме. Милосављевић наглашава да Егон Савин успева да Сирану „у овом времену врати витешку, херојску и трагичну димензију, ростановску поезију и поетичност, дакле, све оно што су нам углавном наша стварност и наше позориште ускратили”.³⁹ У критици Милутина Мишића такође је истакнут значај постављања класичног дела, али и чињеница да редитељ није успоставио адекватан однос према делу: „Нема ’Сирана’ уколико се сви његови актери пре првог покуса нису добро преиспитали, не само шта желе него и колико могу.”⁴⁰ Критичари су доследно истицали квалитет превода Милана Димовића, али и да сценска адаптација није омогућила пуну реализацију његове смисаоне и вредносне лепоте, што је нарочито условљено лошом дикцијом глумаца. Феликс Пашић примећује: „С изузецима, не говори се добро, па ни довољно разговетно: негде се прескаче преко слогова, негде се гутају самогласници, негде неприродно спајају речи. Понешто се и не разуме.”⁴¹ Владимир Стаменковић истиче да талентовани Предраг Мики Манојловић у улози Сирана предност даје гестуалном (спољашњем) над литерарним и поручује да ће се љубитељи традиционалног театра разочарати: „Они неће моћи да се помире са тим што је у њој бар трећина стихова, у индигениозном Димовићевом преводу, неразумљива, изговорена у страну, пригушена алогичном дикцијом, дисањем и шумовима.”⁴²

Позоришна критика нам претежно сугерише да сценска изведба Ростановог дела јесте важан театарски догађај, али да глумачки ансамбл, редитељ и читава концепција представе нису дотакли суштину комада, не успевајући да изнађу адекватан однос према њему. Критичари су, у контексту дате представе, препознали немоћ позоришта да у времену историјских превара истински представи свет романтичарског јунака, у чему је видљива спона са поимањем личне патње Стефана Носа спрам несреће јунака којег тумачи. У драми *Лари Томпсон, њраједија једне младосићи* Стефанов пркос у сукобу са Специјалцем и његово поистовећивање са Сираном нису доведени до херојске инстанце. У трагикомичном маниру Стефан изговара стихове који имају карикатурални призив: „Стефан

³⁹ Александар Милосављевић, *Вийецијво и њрајика*, 1991, доступно на: <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=226145>. Приступљено 28. 10. 2023.

⁴⁰ Милутин Мишић, *Херојски њромацај*, 1991, доступно на: <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=226141>. Приступљено 27. 10. 2023.

⁴¹ Феликс Пашић, *Самојни носоња*, 1991, доступно на: <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=226144>. Приступљено 28. 10. 2023.

⁴² Владимир Стаменковић, *Ослушкивање њублике*, 1991, доступно на: <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=226147>. Приступљено 28. 10. 2023.

је наставио да говори стиховима неког очајног преводиоца, који је велику поезију препевао као предлозак за неку школску приредбу.⁴³ Имајући у виду вредност Димовићевог превода, наведена напомена писца би се могла довести у везу са неадекватном глумачком артикулацијом као доминантним утиском критике поводом изведбе *Сирана де Бержерака*, односно одсуством снаге театра да у датом времену пренесе дух витештва и племенитих идеала, што кореспондира са тематско-мотивском окосницом драме *Лари Томисон, играџија једне младосџи*.

3. Закључак

Просторно-временске одреднице драме *Лари Томисон, играџија једне младосџи* (1996), њене формалне и стилске карактеристике, као и релације ликова, омогућиле су да овај драмски текст сагледамо кроз призму барокности. Историјске околности деведесетих година XX века на некадашњем југословенском простору, политичка превирања, материјална оскудица и неизвесност сагледане су у контексту атмосфере барокног „гвозденог доба”. Дело француског критичара и теоретичара Жана Русеа, *Књижевности барокној доба у Француској*, представљало је драгоцену полазну истраживачку тачку, будући да подробно објашњава природу жанрова француске барокне драме с краја XVI и почетка XVII века: дворског балета, драмске пасторале и трагикомедије. Одлике барокне драме и позоришта у Француској, али и у ширем европском простору, препознате су у Ковачевићевој драми на плану ликова: трагикомичног јунака Стефана Носа, као и чаробњака Оливера Носа. „Привидно Живи Људи” које твори Оливер Нос, ликови три брата близанца и три сестре близнакиње, кореспондирају са играма привида, оптичке варке, преображаја, несталности и променљивости као значајним темама барокне осећајности. Мотив позоришта у позоришту, осим што је осветљен у кључу савременог драмског текста који се поиграва постмодерним поступцима, предочен је првенствено као значајан мотив барокног позоришта, у коме се, попут огледала, посредством унутрашњег комада откривала истина и смисао стварности. Представа која неће бити одиграна јесте дело Едмона Ростана, *Сирано де Бержерак*, чију могућност играња укида Стефан Нос, а његово специфично двојништво са Сираном осветљено је у контексту мотива двојника и појединих тематско-мотивских преклапања. Коначно, рад износи могућа, потенцијална и изазовна разматрања мотивације Ковачевићевог

⁴³ Д. Ковачевић, нав. дело, 76.

укључивања овог драмског текста у драму *Лари Томџсон*, имајући у виду догађај из београдског позоришног живота, односно изведбу представе *Сирано де Бержерак* из 1991. године. Стратегије барокног позоришта препознате су у савременој драми, стога је ишчитавањем њеног барокног подтекста указано на потенцијал новог читања Ковачевићеве драме, као и драмских текстова других савремених драмских стваралаца.

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

РАДИВОЈЕ МИКИЋ

СОНЕТИ МИРОСЛАВА МАКСИМОВИЋА

Мирослав Максимовић је прву песничку књигу, *Сјавач њог уицијачем*, објавио 1971. године и од тог тренутка до данас његово песничко дело је, потпуно логично, прошло кроз више еволутивних етапа, и кад је тематика, и кад је песнички поступак у питању, будући да је реч о песнику који је најпре показивао склоност ка сасвим модерним, готово неоавангардним тенденцијама, а онда се, у пуној зрелости, окренуо оном облику певања који има дубоке корене у српском књижевном наслеђу. Али постоји и једна константа у песничком свету Мирослава Максимовића, оличена у оданости овог песника сонету као облику са дугом историјом (овај облик се, наиме, у српској књижевности јавља код предромантичара и његово јављање може се повезати са уверењем да је тај облик „важан услов за настанак култивисаног пјесничког израза, дораслог и највишим умјетничким замислима”).¹ Сонет је, у исто време, облик који, и у савременој српској поезији, има важно место, нарочито у поезији српских неосимболиста и њихових настављача, али и у поезији песника који су измицали иоле чврстим поетичким класификацијама (примера ради, Скендер Куленовић, Стеван Раичковић, Рајко Петров Ного). И не само што је Максимовић једну од оних књига које су му прибавиле високо место у савременој српској поезији (*Сонети о живојиним радостима и њешкоћама*), исписујући је веома дуго, објавио у три верзије и увек са све већим бројем сонета (1986, 1991, 2008), већ је управо овај облик користио и у обичном маленим а високо вредним песничким књигама *Скамењени*²

¹ Светозар Петровић, *Појмови и чињања*, Огранак САНУ у Новом Саду – Фабрика књига, Нови Сад – Београд 2008, 256–257.

² Мирослав Максимовић, *Скамењени*, Народна библиотека „Стефан Првоченчани“, Краљево 2005.

и *Бол*³, полазећи у првој од тематских подстицаја преузетих из сонета *Камена усјаванка* Стевана Раичковића и стварајући на тој подлози сонетни венац у коме је Раичковићев сонет, нужношћу коју намеће сам облик, постао магистрале, а у другој је песник пошао од трагичних момената из историје породице своје мајке Стоје Узелац, момената везаних за 1941. годину и страшне злочине над Србима у долини Уне.

Са много разлога се зато и може рећи да нам управо сонет може омогућити да јасније видимо генезу свих важних аспеката песничког света Мирослава Максимовића, песника који је, за разлику од, примера ради, представника широко схваћене неосимболистичке оријентације, врло ретко личне поетичке ставове излагао експлицитно, много радије прибегавајући иронично-полемичком тону у књигама каква је *Скривени ѿсоа* (на подлози чињенице да данас фигура песника у култури готово да и не постоји и да, логично, више нису могуће судбине попут оне која, изнад свега, подразумева потпуну оданост поезији, а што је донедавно, у српској култури, била позиција Максимовићу тако блиског Стевана Раичковића), расправи о положају поезије (и песника) у оном цивилизацијском амбијенту коме основно обележје даје трка за профитом и апологија тржишта као места на коме све мора да добије меру своје вредности (о томе је реч и у најновијој Максимовићевој полемички конципираној књизи – *Лој, новац, реч*). Али онда кад је подстицај долазио споља, кад је на неки начин био у обавези да описује своју поетику, Мирослав Максимовић је то, можда и нерасто, чинио врло успешно. О томе, између осталог, сведочи и разговор који је с овим песником водио Александар Јовановић 1992. године, а који је, после објављивања у листу *Књижевна реч*, нашао своје место и у књизи *Порекло ѿсеме – девети разговор о ѿезији*.⁴ И пошто је разговоре са деветорицом савремених српских песника водио истакнути тумач поезије баш тих песника, логично је што су питања, највећим делом, залазила у подручје поетике и тицала се заиста „порекла песме” и питања везаних за песничку уметност данас. Прво питање које је Александар Јовановић поставио Максимовићу било је везано за тада актуелну књигу *55 сонета о живојћним радостћима и тешкоћама*, тачније за то какав је однос између те књиге и претходне у којој је било 33 сонета. Максимовићев одговор садржи опис начина на који су компоноване све три књиге са сонетима „о животним радостима и тешкоћама”.

³ Мирослав Максимовић, *Бол*, Чигоја штампа, Београд 2016.

⁴ Александар Јовановић, *Порекло ѿсеме – девети разговор о ѿезији*, Просвета, Ниш 1995, 157–172.

Обе поменуте књиге настале су из фонда сонета писаних у „тала-сима” од 1968/69. године. Мада су део истог „низа”, обе су компоноване независно једна од друге. То значи да у прву књигу сонета нису ушли сви сонети објављивани раније, а јесу ушли неки који су годинама ћутали у рукописима, а да у другу књигу сонета нису ушли сви из претходне, а јесу неки који су раније писани а нису могли ући у прву књигу. Ако буде и треће књиге (а наравно, било је, то је књига *77 сонета о живојним радостима и тешкоћама*⁵ из 2008. – Р. М.), она ће бити сачињена из истог фонда (допуњеног, надам се, у међувремену) и задржаће три стална елемента. Број 11, као делилац сонета у књизи, сонет, као форма, синтагма „животне радости и тешкоће”, као „ознака” садржаја.

Бојао сам се да ће понављање ових константи у насловима књига деловати на читаоце као пука механика, али већ се појавило тумачење које превазилази и ту бојазан и мистику моје идеје. Намера је, дакле, настављање, или развијање својеврсног мита свакодневног живота.⁶

У напомени уз књигу *77 сонета о живојним радостима и тешкоћама* Мирослав Максимовић ће, у основи, задржати све оно што је овде речено, посебно још истичући да „ово је нова књига”, а „намера аутора није била (као ни у случају претходне, друге књиге) да просто сачини нову књигу додавањем нових, у међувремену написаних, и избацивањем неких старих” сонета. Зато, једноставно речено, „сонети из претходне две књиге – у ову су ушла 52 – и они из старих и нових рукописа имали су исту шансу да уђу у ову књигу, или из ње испадну”. Ако су, у процесу вредносног са-противостављања, процесу самеравања, поједини сонети изгубили своје место, постоје и два елемента који су, по песниковим речима, заслужили да буду истакнути: „У све три књиге задржана су иста, два начела: (1) грађење својеврсног мита о свакодневном животу, (2) мистика броја 11.” Као што видимо, Мирослав Максимовић описује како је компоновао своје књиге, али нам не каже ништа о томе зашто је изабрао сонет као песнички облик који има дугу историју и строга правила и зашто је, у једном случају, посегао и за најсложенијим видом повезивања сонета (сонетни венац), сасвим очигледно сматрајући да ће и читалац и тумач, крећући се кроз његове књиге, моћи да открију да он сам облик

⁵ Мирослав Максимовић, *77 сонета о живојним радостима и тешкоћама*, Просвета, Београд 2008.

⁶ А. Јовановић, нав. дело, 157.

песме не посматра као нешто што је, у било ком аспекту, потпуно неутрално, чисто спољашње, што је без икаквог значаја не само за формални склад већ и за семантички потенцијал књижевног текста, не губећи, сасвим сигурно, из вида ни чињеницу да савладавање тешкоћа које намећу књижевни облици високе регуларности никад не остаје само у сфери формалног мајсторства, већ, по логици коју намеће јединство елемената у тексту, то мора имати одраза на укупан ефекат који књижевни текст производи, нарочито у пољу уметничке вредности. И зато се, још једном, морамо окренути Максимовићевим одговорима на питања Александра Јовановића. На Јовановићеву констатацију да „сонет је чест облик у модерној српској поезији” и да би зато вредело чути „чиме сонетна форма привлачи песника данас”, Максимовић каже:

Мислим да је тајна сонета у парадоксалној вези закона и слободе: он је складна и продуктивна равнотежа закона и слободе, задатих ограничења и неограничених могућности стваралачке градње (*Е, да нам је држава као сонети!*). Сонет, дакле, пружа слободу и препреку коју слобода мора да савлада – да би била слобода, а не анархија. Сонет пружа и сигурност да нагон за разградњом облика, присутан у модерној поезији (и сам понекад користим нека средства, дозвољена обичајима модерне поезије, да мало „раздрмам” сонет), неће уништити и саму основу поетског.⁷

Композиција књиге *77 сонета о животињним радостима и тешкоћама* (књигу чини седам целина) потврђује становиште теоретичара књижевности који су се дуго бавили и историјом овог облика у српској и хрватској књижевности да „сонети често долазе у циклусима”⁸ и да Максимовићеве сонети, отуда, природно образују два велика циклуса – циклус у коме је реч о животним радостима и циклус у коме је реч о животним тешкоћама, без успостављања чврсте границе између једних и других. А кад се погледа оно што би се могло звати спољашња композиција Максимовићевих сонета, онај њихов аспект који, у потпуности, остаје у равни оком видљиве књижевне морфологије, лако се може видети да он најчешће користи традиционалну композициону схему тзв. талијанског сонета (два катрена, две терцине), мада има и случајева кад од те схеме одступа, било тако што „укида” поделу на строфе, слива потенцијалне строфе у јединствену целину (сонети „Доме мој”, „Група болесника једе дебелу”), било тако што користи тзв.

⁷ Исто, 158–159.

⁸ С. Петровић, нав. дело, 308.

елизабетански сонет – три (крипто)-катрена и дистих (један од примера за то је сонет „Измишљање среће”), било тако што тај тип композиције „огољава”, чини графички видљивим катрене и дистих („Надвожњак код Господарске механе: припрема и изградња”). И кад је дистрибуција риме у питању, Мирослав Максимовић, у катренима, најчешће користи укрштену риму (abab/abab), мада се код њега у катренима може срести и обгрљена рима (abba), као у сонету „Одлука”. У терцинама Максимовић најчешће користи римовање типа cdc/dcd, мада и ту има доста одступања (примера ради, у сонетима „Време чуда”, „Попео сам се у воз” „Отворио сам врата”, „Упамтио сам то”, „Реке”, и не само у њима, срећемо дистрибуцију риме као у елизабетанском сонету – тако да рима указује на то да су композиционе целине у песми, у ствари, три катрена и дистих). И то су, сасвим очигледно, резултати Максимовићевих настојања да „раздрма” сонет, да увећа удео песничке слободе.

Оно што је стога посебно важно за сонет као песнички облик у поезији Мирослава Максимовића тиче се превасходно варијација које он, у појединим случајевима, хотимично уводи. Ако, примера ради, погледамо један од његових најпознатијих сонета (а значају овог сонета доприноси и то што је постао уводна песма у књизи *Бол*, песма која, због композиционог положаја, има улогу елемента који програмира читање песама које следе, омогућава тим песмама да, једноставно речено, преузму из њега важне семантичке тонове, све одреда усредсређене на тему насилног одузимања живота), већ поменути сонет „Упамтио сам то”, видећемо да је он по обележјима спољашње композиције текста (два катрена, две терцине) добио традиционалну форму тзв. талијанског сонета. Кад пак погледамо распоред риме, видимо да у песми, по том обележју, имамо три катрена и дистих, а то нису одлике италијанског већ елизабетанског сонета, што нам већ, само по себи, указује на неку врсту унутартекстовног кретања између два модела композиције сонета. У катренима се притом, врло доследно, јавља обгрљена рима (abba, cddc, effe), док се у дистиху јавља паралелна рима gg. Сонет „Упамтио сам то” се може сврстати у оне сонете Мирослава Максимовића у којима срећемо непосредну потврду његовог става да „савременим песницима сонет, чини се, одговара и због финог пресецања микро и макро плана у њему. У сонетној кутијици, наиме, тихо али јасно чују се јаки спољни звуци тзв. великих збивања која, сама по себи, не могу у ту кутијицу да стану”. Да би „велика збивања” ипак могла да стану у „сонетну кутијицу”, сонет мора да има фабулу и јасно обележену тачку гледишта (са које се изводи опис) и на просторном и на временском плану (та тачка гледишта је везана за онога ко се јавља као говорни субјект, приповедач у ширем

смислу речи, што нам, само по себи, указује и на један облик хибридизације у Максимовићевим сонетима, на дискретно кретање ка приповедним облицима и њиховим карактеристикама, од којих је увођење ликова најочљивије) и укључивање тзв. туђе речи, говора књижевног јунака који је пре тога већ добио потребне карактеролошке црте, све одреда усредсређене само на један модел људске судбине – кољача, крвника. У првом стиху сонета не срећемо дескрипцију већ вредновање, издвајање једног тренутка из неког укупног постојања/живота: „Упамтио сам дан кад је у бачкој равници, / док су надлазили облаци мрачно-сињи, / велики нож забоден под уво једној свињи, / затим на крвниковој отрт надлактици”. Извајајући дан у коме је видео нешто страшно, у коме се, очигледно први пут, суочио са насилним одузимањем живота, приповедач / говорни субјект у семантичко средиште свог казивања ставља две ствари: страхотност онога што је видео и потребу да се виђено, управо због те своје страхотности, запамти, претвори у сазнање/опомену. Тако се оформила основна семантичка оса у овом сонету и тако је мотивисана и потреба да се неколико пута нагласи одлука да се виђено памти („Сећам се крви, некако снено се пушила”; „И кољача се сећам, пословно је пушио”) и да је потреба да се све запамти постављена и у закључне речи / семантичку рекапитулацију: „Упамтио сам то”.

А кад је у питању тачка гледишта на временском плану, очигледно је да призору клања свиња први пут присуствује дете, које је толико изненађено виђеним грубим животним садржајима да му је једино преостало да драматичност тог новог искуства утисне у своје памћење, али и претвори у подлогу на коју ће сместити једно застрашујуће сазнање („Тада сам знао да смо сви немоћни и слаби / као млада свиња која се пред нама срушила”). Колико је перцепција тог детета изведена из неке једноличности свакодневног живота и уведена у простор егзистенцијалне драматике сведочи низ појединости које казивач/приповедач не пропушта да помене. Прва од тих појединости је везана за просторну конкретизацију призора, за место збивања („бачка равница”), а друга за временске околности које прате јесењи свињокољ („док су надлазили облаци мрачно-сињи”) (нема сумње да овако представљене временске околности преузимају и симболичку функцију). Нема сумње да су потребну важност добиле још две појединости: да је „велики нож забоден под уво једној свињи”, и да је онај ко коље свињу означен као „крвник”. Именујући тако кољача који „пословно је пушио / радио брзо, замахвао је без муке”, Максимовић, то је сасвим очигледно из много касније објављених сонета у књизи *Бол*, гради подлогу на коју треба да буде смештен стих: „(Као да

та спава у дубокој унској јами)”, стих у коме се заклана животиња ставља у положај у коме су се нашли чланови породице Максимовићеве мајке који су, у страшном злочину, живот окончали управо у „дубокој унској јами”. Додуше, тај стих у сонету „Упамтио сам то” био је семантички енигматичан и остао је такав све док се овај сонет није обрео у књизи *Бол*, док није добио потребно контекстуално са-значење. А нема сумње да избор тачке гледишта у сонету „Упамтио сам то” треба довести у везу са Максимовићевим уверењем да „шта је природнији задатак поезије него да открива детињство ствари, бића, појава, да баца ’први’ поглед на њих, и да то чини речима – реч је била на почетку”.⁹ Указивање на све ове околности треба да нам омогући да дођемо до разлога које је песник имао у виду кад је одлучио да један композициони модел сонета замени другим. Наиме, уместо да му и друга терцина буде обликована као у италијанском сонету, Максимовић се определио за могућност да други и трећи стих друге терцине помоћу риме претвори у дистих, да их, онолико колико је то у лирском облику могуће, претвори у композициону целину чија је основна улога да буде нека врста тематско-семантичког резимеа целе песме, што је, нема сумње, у непосредној вези са одређеним теоријским ставовима о природи сонета:

Сонетна структура строфа и сонетно римовање сугерирају, дакако, пјесми сонетног облика и неки распоред грађе и неку синтаксичку рашчлањеност, па су поетике често захтијевале да идеалан сонет задовољи неке унутарње захтјеве композиције: да му, на примјер, унутрашња структура буде двочлана, да се између катрена и терцета успостави однос очекивања и остварења, напетости и опуштања, претпоставке и закључка и сл.; или да буде трочлана, да му сваки од катрена и оба терцета чине синтаксички затворену цјелину с посебном функцијом у пјесми (нпр. на начин тезе, анти-тезе и синтезе).¹⁰

А два последња стиха у сонету „Упамтио сам то” гласе: „Пошто рече: ’Заклао сам их око осамсто’, / диже се и: ’Довиђења!’ Упамтио сам то”. Тако се крвникова делатност приказује као нешто што траје дуго, што ће се понављати и што казивачевом резимеу/завету „Упамтио сам то” даје велику снагу, отвара му важно место у искуству, а то значи да завршни дистих у Максимовићевом сонету има функцију закључка, семантичке синтезе.

⁹ А. Јовановић, нав. дело, 160.

¹⁰ С. Петровић, нав. дело, 307.

Постоји, дакле, низ елемената по којима се сонет „Упамтио сам то”, иначе смештен у књизи *77 сонета о живојним радостима и њешкоћама* у целину „Немоћни и сами”, разликује од сонета који га окружују: он средишњом тематском нити „призива” сонете који ће бити касније написани, он споља видљиви композициони модел изнутра нарушава и он је по свом метричком склопу (чине га четрнаестерци) особен. Истичући да је А. Г. Матош први у хрватској књижевности често и радо користио сонетну форму („од 86 Матошевих пјесама 54 су сонети”), Светозар Петровић указује и на то да је баш овај песник „нарушио изометричност, једну од главних претпоставки сонета, према којој би стихови у пјесми морали бити истог метра, или истог броја слогова, или барем распоређени у досљедно проведене симетричне парове”.¹¹ Оно што је чинио Матош чине и други песници, Мирослав Максимовић и често и радо и зато, примера ради, у сонету „Упалио сам роштиљ” срећемо хетерометрију, која је још израженија у сонету „Надвожњак код Господарске механе: припрема и изградња”, где стихови варирају од 13 до 18 слогова. У књизи *77 сонета о живојним радостима и њешкоћама* далеко је више сонета у којима је стих једнаестерац („Тако је говорио Заратустра”) или комбинација једнаестераца и дванаестераца (такви су, опет, сонети из књиге *Бол*). По метричким одликама само је сонетни венац *Скамењени*, иначе сачињен по метричкој схеми која је морала бити преузета из прототекста, из Раичковићевог сонета *Камена усјаванка*, сав од једнаестераца. О чему нам говоре метричке варијације у сонетима Мирослава Максимовића? Оне нам, нема сумње, указују и на то да је реч о песнику који има релативно слободан однос према појединим елементима тзв. форме, песнику који не жели да се потпуно подреди тиранији правила и норми и зато и говори о „складној и продуктивној равнотежи између закона и слободе” у овом облику, као и о својој склоности да „раздрма” сонетну форму. Чини се да, далеко више, то кретање од једног метра до другог указује на нешто друго – избор метра у неком сонету може бити у вези са неким другим елементом књижевног поступка.

А нема сумње да је потреба да се у сонет укључи неки елемент који изворно није карактеристика лирских облика, елемент који суштински релативизује границу између лирике и других књижевних родова и врста, оно што треба видети као изузетно важну компоненту Максимовићевог поступка градње сонета. Отуда се и може рећи да је фабула један од елемената који утичу на то да не само попусти метричка дисциплина у песми већ и да се у њој

¹¹ Исто, 311.

појаве компоненте које су одлика превасходно епских књижевних врста. Једном речи, песник почиње и у сонету да прича причу, као што то, примера ради, чини у добром броју песама из књиге *Црпљање стварности*, књиге која је опет, од почетка до краја, испевана у слободном стиху. Један од облика лирског приповедања у сонетима Мирослава Максимовића, облик приповедања у коме постоји фокусирање на изузетно важан детаљ из успомена дечака приповедача, срели смо у сонету „Упамтио сам то”, док у сонету „Надвожњак код Господарске механе: припрема и изградња” видимо урбану тематику, а „Урбани простор, чиновнички живот, нехеројско доба – то је део амбијента мог живота” речи су Мирослава Максимовића.¹² Опевајући, опет из једне искуствено ограничене перспективе, један важан моменат у животу модерног града – тренутак изградње надвожњака који спаја делове великог града, Мирослав Максимовић је у средиште догађаја о коме се прича поставио два јунака – градитеља надвожњака који остаје без потребне индивидуализације, која је у правој приповести неизоставни део приповедачког поступка (код Максимовића је, сасвим очигледно, то носилац велике власти и њој примерене моћи, али је он и тип јунака једног доба: „Гледао сам припреме. Кога је он све ту потегао! / Као потребнији, распоређује људе: невидљива глава”) и децу (а том дечјем колективу припада и онај чији глас обликује казивање о градњи надвожњака: „Остаде нама, деци, да задивљени гледамо, / расли по правилу: достићи циљеве велике, / али и тако да туђе нећемо а своје не дамо – / за криви мост нисмо знали да прекалимo челике”). Сасвим је очигледно да се у дечју перспективу / тачку гледишта овде, на фразеолошком плану, укључује низ идеолошких флоскула из једног сасвим конкретног времена, времена комунистичке власти, времена обнове и изградње земље (а неке од тих флоскула немају локално порекло, већ припадају најширем хоризонту раних левичарских идеја – каљење челика, односно стварање човека који ће непопустљиво заступати једну идеологију и из ње изведене практично-политичке циљеве). Тако се, још једном, у сонетима Мирослава Максимовића срећемо и са феноменом „туђег гласа”, са преузимањем вербалних склопова који имају изванкњижевно порекло и са настојањем да се „спољни звуци тзв. великих збивања” затворе „у сонетну кутијицу”. У сонету „Надвожњак код Господарске механе: припрема и изградња” срећемо још нешто – малу расправу о томе какав мора бити човек који остварује велике градитељске подухвате, човек који постоји „у немогућем простору”. Он, на једној страни, за разлику од занесених дечака, мора „са обе

¹² А. Јовановић, нав. дело, 159.

ноге” да „чврсто на земљи стоји”, њега мора да води практични циљ – „сврха је све што има”, он мора, на другој страни, толико да ради да, због умора, „ни овце за спавање не броји”. Тако се семантички аспект у Максимовићевом сонету смешта на идеолошку подлогу, још једном се везује за време великих градитељских подухвата. А оно што је, барем на први поглед, најважније – изграђени надвожњак – представљено је у чисто сликовном градиву. Наиме, надвожњак је „у пролећном ваздуху риба сивоплава”.

Кад се погледају морфолошка својства сонета „Надвожњак код Господарске механе: припрема и изградња”, јасно се види да је песма рашчлањена на три катрена и дистих. А то значи да и у овом сонету постоји песникова намера да „раздрма” сонетну форму, да, на једној страни, примени схему елизабетанског сонета, али и да, на другој страни, покаже да од тог модела сонета одступа, пошто катрене не „слива” у једну целину већ их у песму уноси оделито. И зато се и може рећи да и у овом сонету Мирослава Максимовића постоји кретање између два композициона модела, једнако као што постоји и оно друго – настојање у тематској сфери да се пева о ономе што уистину јесу „велика збивања” која треба да заврше „у сонетној кутијици”. А то нам открива да је реч о песнику који и на тематском и на морфолошком плану настоји да свој сонет изгради тако да његови најважнији аспекти, сваки на свој начин, добију потребну релевантност, важење у себи примереној сфери. И у сонету „Надвожњак код Господарске механе: припрема и изградња”, исто тако, постоји врло занимљив однос између катрена и завршног дистиха. Ако се у катренима описује припрема за изградњу и сама изградња надвожњака виђеног као „у пролећном ваздуху риба сивоплава”, ако се све то, више него очигледно, повезује са једним идеолошким хоризонтом и оним ко практично делујући тај хоризонт чини актуелним делом једне стварности, онда семантичке тонове које носи дистих није лако конкретизовати, посебно их није лако недвосмислено везати за било ког књижевног јунака у овом сонету, осим, можда, у првом стиху за сам надвожњак: „За вожњу тамо-амо, он земљу са земљом спаја”, док други стих: „Градски деран, тако је схватио пут до бескраја”, најлакше може да се повеже са фигуром самог градитеља, поготову ако се у тој фигури види један од уистину великих градоначелника Београда, за чијег мандата су грађене неке амблематичне грађевине. Но, како било да било, несумњиво је да Мирослав Максимовић воли да у своје сонете уноси на семантичком плану енигматичне елементе и да тако на сасвим особен начин поентира саму сонетну форму. А кад је реч о семантичкој енигматичности, тачније речено, о померању семантичке перспективе у лирском опису, увек треба

имати у виду и да је Максимовић у раној фази писао сонете какви су „Музичар у општем купатилу” или „Корен”, сонете у којима се инсистира на синтаксичким спојевима који су, добрим делом, везани за надреалистичко наслеђе, за надреализму својствену слободу у сфери лексичких спојева, тачније у сфери комбинација вербалног градива. Ту слободу, нема сумње, показује први катрен сонета „Корен”: „Од очаја ојача и не могу га / померити са непостојећег места. / Овде где је, где звезда је честа / у сновима. Прикривена туга”.

Пошто је Мирослав Максимовић писао сонете од 1968. године и пошто је, као песник, морао проћи кроз несумњиву поетичку еволуцију, сасвим логично се намеће и питање: има ли елемената који повезују различите етапе у вишедеценијском раду на сонетима код овог песника? Да ли те елементе треба тражити у ономе што би се могло означити и као „раздрмавање” сонетне форме, на једној страни, али и као систематско кретање ка приказивању „спољних звукова тзв. великих збивања”, на другој страни? Или, можда, треба трагање за овим елементима спојити, будући да у сонетима које смо подробије осветлили Максимовић и тежи да „раздрма” сонетну форму и да у ту форму утисне слику „великих збивања”? А у овом трагању не треба губити из вида ни чињеницу да постоје сонети („Армагедон”, „Повест”) у којима су „велика збивања” у једном случају уведена у алегоријску форму лирског описа, док су у другом случају она предочена с тачке гледишта оне лирске јунакиње чији је статус у Максимовићевим сонетима изузетно важан (а реч је о песниковој мајци Стоји Узелац), једнако као што се „велика збивања” јављају и у сонету „Реке”, који има формалну структуру највећим делом једнаку формалној структури сонета „Упамтио сам то”. То нам, нема сумње, показује да код модерних песника ниједан формални образац не добија механичку примену, да је унутар сваког од њих извршено неко померање, неко прилагођавање форме дубљем поетичком науму. Зато је, мислим, подесније нешто друго – трагање за тематским подударношћима унутар истог формалног обрасца, ма колико да је сама форма узимана и као простор за извесна померања. А кад се из те перспективе гледа на сонете Мирослава Максимовића, постаје више него очигледно да „велика збивања” „у сонетну кутијицу” бивају посебно ефектно укључивана и у сонетном венцу *Скамењени* и у књизи *Бол* и то укључивана тако да тематска подударност са појединим сонетима из књиге *77 сонета о животињним радостима и шецкоћама* постаје несумњива, ако је претерано рећи да је видљива на први поглед.

(Из дужег рада)

БОГДАН РАКИЋ

КАД ФОРМА ПОЧНЕ ДА ЛЕБДИ

1

По природи грађе којом се бави – али и по начину на који је обликује – књига Мирослава Максимовића *Бол* (2016) представља јединствено остварење у српској поезији у посљедњих неколико деценија. Како сазнајемо из опширног прозног додатка пјесмама, *Бол* описује истинит догађај који се одиграо у Западној Босни 9. августа 1941. године, покољ у коме је потпуно затрпа породица Максимовићеве мајке Стоје Узелац. У општем погрому Срба са територије НДХ у току Другог свјетског рата, тог дана је – од стране првих комшија, муслимана – на локалитету Дурцића гај побијено више од сто осамдесет православних житеља села Миострах у близини Цазина, укључујући шесторо Стојине браће и сестара (најмлађи Лука имао је свега двије године) и мајку Милку, док је отац Ђуро убијен неколико дана раније у породичном млину на Уни, а тијело му је бачено у ријеку. Најстарија од седморо дјеце, тринаестогодишња Стоја је том приликом рањена у надлактицу, а масакр је преживјела тек пуким случајем – мислећи да је мртва, убице су је, заједно са лешевима осталих жртава, сурвале у јаму Безданку, одакле је, сљедећег јутра, некако изпузала, да би се убрзо придружила партизанским јединицама на Грмечу. Физичка рана је временом зарасла, али је траума коју је преживјела наставила да је прогања до смрти.

С обзиром на страхоте кроз које му је прошла мајка, донекле изненађује Максимовићево опредјељење да њену трагедију преточи у стихове посредством једног од најконвенционалнијих пјесничких облика, сонета.¹ Образлажући овакав избор, Максимовић

¹ Иако је највећи број сонета написао осамдесетих година прошлог вијека и у првој деценији текућег миленијума, Максимовић је експериментисао

је у једном скорашњем аутопоетичком тексту примијетио да је, у поезији, „форма [...] и проблем и, истовремено, решење”, али да нико – па ни он сам – не може тачно рећи када и како „проблем прелази у решење”.² Стога је и одговор на питање зашто баш „сонет за такву тему”³ остао помало загонетан: „Можда се у комаду материјала који вадимо из непрегледног и неспознатљивога простора духа већ налази ген форме, који нас води у обликовање.”⁴ Шта би то тачно могло да значи? Пишући много раније о разлозима због којих се Бранко Миљковић – чијом поезијом је био опчињен у младости – определијелио за „конвенцију строге, чврсте форме”, Максимовић је навео његове ријечи да „[с]трогост облика чини песму прибраном упркос свему што је изнутра раздире”.⁵ Може ли се претпоставити да се он у *Болу* држао истог начела? Није ли, наиме, сонет био једини пјеснички облик који му је – строгошћу форме – омогућио да заузда свеколики ужас пјесничког материјала, подвргне га пуној интелектуалној и емотивној контроли, и тако спријечи да прокључа и пјесму разори изнутра?

С друге стране, Максимовићево опредјељење за сонет могло би се тумачити и разлозима који се тичу његовог књижевног поступка у ширем смислу, који се у овом случају срећно подудару са природом пјесничког материјала. Максимовић је, наиме, често истицао да савремени пјесници форму „не схватају као схему”, већ увијек и једино „као могућност и средство израза”,⁶ због чега је, још од првих објављених пјесама, почео да експериментира најразличитијим формалним елементима, али и *метаметричким* својствима различитих стиховних облика, активирајући њихове *семантичке* потенцијале, односно способност да самостално „наговидјесте неко значење”.⁷ Стога би и у *Болу* ваљало подробније

сонетном формом од самог почетка, укључивши четири сонета већ и у прву књигу пјесама, *Сјавач јод уијачем* (1971).

² Мирослав Максимовић, „Шта сам радио”, у: Светлана Шеатовић и Марко Радуловић, ур., *Поеџика и ѿезија Мирослава Максимовића*, зборник радова, Београд–Требиње 2021, 440.

³ Исто.

⁴ Исто, 441.

⁵ Мирослав Максимовић, „Миљковић, опет”, *О књијама и живовију*, Београд 2001, 51. Максимовић истиче и да је управо то разлог због којег чак „[ч]етвртина [Миљковићевих] песама (без раних) припада најчвршћој и најтрајнијој конвенцији поетске форме – сонету”.

⁶ Мирослав Максимовић, „Његош”, *Велики ѿпростор слободе: есеји, записи, разговори*, Београд 2017, 19.

⁷ Светозар Петровић, *Облик и смисао*, Нови Сад 1986, 39; о неким метаметричким карактеристикама Максимовићеве ране поезије видјети: Богдан Ракић, „О пјесмама и животу: метапоетски и метаметрички елементи у раним пјесмама Мирослава Максимовића”, *Поеџика и ѿезија Мирослава Максимовића*, 63–85.

истражити однос између неких од најзначајнијих тематских преокупација, с једне стране, и формалних елемената чијим посредством се – између осталог – оне испољавају, с друге. Но прије него што се упустимо у та разматрања, битно је примјетити да одређење за сонет није у потпуности разријешило и све остале Максимовићеве недоумице у погледу форме, нарочито с обзиром на његов став да је сонет по својој природи један сасвим „мали облик” који се „[н]е меша [...] у послове великих, епски настројених”.⁸ Како усташки злочин код Дурцића гаја није представљао трагедију само једне породице или изоловане сеоске заједнице већ и парадигму вишевијековног страдања цјелокупног српског народа на тим просторима, *малу сонетну форму* било је неопходно надоградити неким неупоредиво ширим обликом, који би могао да обухвати све оно што је, у историјском и цивилизацијском смислу, подразумевао описани догађај. Стога је и разматрање процеса којим се обликотворни елементи у *Болу* претварају у *средства јесничкој израза* потребно започети описом ове формалне трансформације.

2

Процес *окрућивања* и *надоградње* појединачних сонета у *Болу* одвија се на неколико нивоа. Прво што у формалном смислу пада у очи је број од четрнаест пјесама које сачињавају први дио ове књиге.⁹ Занимљиво је да су двије од тих пјесама, „Упамтио сам то” и „Упамтио сам то, II”, написане и објављене још 1988. и 2008. године, док је осталих дванаест настало много касније, у веома кратком раздобљу, за неколико дана фебруара 2016.¹⁰ У сваком случају, број четрнаест је магични сонетни број – сонет има четрнаест

⁸ Мирослав Максимовић, „Сонет”, *Скривени њосао*, Краљево 2014, 91.

⁹ У прозном додатку сонетима, Максимовић напомиње да је у покољу код Дурцића гаја страдало укупно четрнаест Узелаца, чланова шире породице његове мајке Стоје (видјети: Мирослав Максимовић, „Мио страх: трагом предака”, *Бол*, Београд 2016, 51). Изгледа, међутим, да он није био свјестан да се број сонета подудара са бројем побијених Узелаца, док му на то није скренула пажњу средњошколка Катарина Мићић, учесница курса „Историја српске културе” у Научно-образовном центру „Вук Караџић” у Тршићу, који је – игром случаја – одржан 9. августа 2023, на осамдесет другу годишњицу трагедије (овај податак дугујем Мирославу Максимовићу, о чијој поезији је и било говора на поменутом скупу).

¹⁰ По Максимовићевим ријечима, дванаест средишњих сонета написано је изузетно брзо, у катарзичној провали стваралачке енергије. Прво је, једног зимског јутра у фебруару 2016, „одједном [...] избио, сам од себе, сонет ’Код Дурцића гаја’, одмах за њим, истог јутра, и слика целе књиге, и наслови односно теме свих осталих сонета из централног дела”. Пишући затим „по сонет дневно”, написао је „[д]ванаест сонета за дванаест дана” (Мирослав Максимовић, „Пажљиво читајте поезију”, *Велики њосиор слободе*, 291).

стихова, *сонетни вијенац*, крајњи домет пјесничке вјештине и симбол савршене међусобне усклађености свих саставних дијелова, подразумијева четрнаест тематски повезаних пјесничких јединица у којима се посљедњи стих претходног сонета понавља као први стих наредног сонета, док петнаести, *мајсторски сонет* или *мајсторале*, представља комбинацију почетних стихова сваке од четрнаест пјесама. Максимовића је одувијек привлачила „мистика” бројева,¹¹ па је можда и стога прилично рано почео да се играва могућим импликацијама броја четрнаест: у трећу пјесничку књигу *Песме* (1978) убацио је, као засебну цјелину, скупину од четрнаест (додуше веома разнородних) сонета под насловом „Пропланак”, да би много касније *Скамењене* (2005) компоновао као типични сонетни вијенац у којем је, међутим, улога *мајсторале* додијелена једном од најпознатијих сонета у новијој српској лирици, „Каменој успаванци” Стевана Раичковића. На први поглед, дакле, *Бол* асоцира на неку врсту крњег сонетног вијенца којем веома рјечито недостаје завршни *мајсторале*, због чега се пјесме могу читати и као иронична парафраза формално најзахтјевнијег од свих пјесничких облика. С друге стране пак, већ и летимичан поглед открива присуство једне веома редуковане али јасно повучене наративне линије, прецизно одређеног просторног и временског оквира у који је она смјештена, па чак и обресе неколико *ликова* (додуше, веома сведених) који се јављају као носиоци *фабуле*. Другим ријечима, као уланчана цјелина, пјесме посједују бројне особине које их приближавају пјесничким врстама које немају никакве везе са сонетом. То је свакако и разлог због којег је Максимовић – који је у прво вријеме и сâм жанровски дефинисао своје дјело као „сонетн[и] вен[ац] без акростиха и магистрала”¹² – нешто касније *Бол* ипак назвао „сонетном поемом”.¹³ Пажљив поглед на четрнаест саставних дијелова доиста открива присуство извјесних формалних карактеристика које Виктор Жирмунски приписује лирској поеми: дјело започиње карактеристичном „лирск[ом] увертир[ом]” („Упамтио сам то”), затим слиједи „неочекивани почетак радње који директно уводи у одређену драмску сцену” („Код Дурцића гаја”), фокус се након тога премијешта „на одређене драмске ситуације, које као да чине врхове нарације” („Дечји свет”, „Јама”

¹¹ Видјети: Мирослав Максимовић, „Напомена аутора”, *77 сонета о живим радостима и шепчићама*, Београд 2008, 101 и Мирослав Максимовић, „Манипулација потискује рад и стварање”, *Велики њоростор слободе*, 242.

¹² Мирослав Максимовић, „Испрекидана линија ужаса”, *Велики њоростор слободе*, 271.

¹³ Мирослав Максимовић, „Пажљиво читајте поезију”, *Велики њоростор слободе*, 292.

„Бол” и „1942”), а све је зачињено и „обиље[м] драмских монолога” („Упамтио сам то”, „Нож” и „Упамтио сам то, II”).¹⁴

Због чега је, дакле, Максимовић укратио овај свој нетипични сонетни вијенац са елементима типичним за лирску поему? Да ли се тај процес формалног окрупњавања може довести у везу са неким од тематских усмјерења *Бола*? Пишући о сонетима и поемама Скендера Куленовића, Рајко Петров Ного наглашава да, за разлику од младалачких сонета, Куленовићеве зреле поеме из времена Другог свјетског рата омогућавају пјеснику да „своју судбину здружи са судбином народа, да открије и препозна свој глас у срцу историјских страдања и надања”.¹⁵ Није ли управо томе тежио и Максимовић, стварајући хибридни жанровски облик који на ширем плану прати формална начела поеме, док у појединачним пјесмама остаје вјеран строгим захтјевима сонета?

Намјера да се успостави непосредна веза између личног и колективног искуства у *Болу* се испољава кроз процес слојевитог таложена трауматичних доживљаја који обиљежавају животе свих протагониста у најразличитијим историјским околностима: трауматично искуство свињокоља и мајчине смрти из дјетињства и зрелог доба лирског субјекта, у другој половини 20. и почетком 21. вијека („Упамтио сам то” и „Упамтио сам то, II”); трауматично искуство усташког масакра и НАТО бомбардовања из дјетињства и зрелог доба Стоје Узелац, на почетку Другог свјетског рата и у првој половини 1999. године (свих дванаест сонета каснијег датума и „Упамтио сам то, II”); трауматично искуство насилне смрти њених најмилијих, побијених у августу 1941. године код Дурцића гаја (првих једанаест сонета каснијег датума); трауматично искуство Срба с почетка 19. вијека, из времена успостављања модерне српске државе, оличено у одрубљеној глави војда Карађорђа („Глава”); трауматично искуство из дубина народног сјећања, узидано у митске темеље косовске традиције, сугерисано кроз пјесничке слике „откинуте руке” („Код Дурцића гаја”) и „руке откинуте” („Рука”),¹⁶ као удвојених представа *усиринуће* руке Дамјана Југовића, коју – у познатој народној пјесми – гавран доноси са Косова поља и спушта у крило Мајке Југовића.¹⁷ Уосталом, замисао о *јединственој интјергенерацијској тјрауми* јасно је артикулисана

¹⁴ Виктор Максимович Жирмунский, *Байрон и Пушкин. Из истории романтической поэмы*, Ленинград 1924, 21.

¹⁵ Рајко Петров Ного, *Сонети и поеме Скендера Куленовића*, Бања Лука 2010, 15.

¹⁶ У свим случајевима у којима се у тексту непосредно не помиње сонет из којег је преузет цитат, његов назив даје се у загради иза навода.

¹⁷ Видјети: „Смрт Мајке Југовића”, у: Вук Ст. Караџић, *Српске народне пјесме*, II, Београд 1969, 222.

већ и у уводном сонету „Упамтио сам то”. У његовом првом катрену, наиме, лирски субјект говори о трауми коју је доживио као дијете, посматрајући како се велики нож забада „под уво једној свињи”, у другом то искуство буди сјећање на крв покланих сродника и сународника у „дубокој унској јами”, наредна четири стиха повезана обгрљеном римом¹⁸ говоре о дјечаковом ужасу пред кољачем и његовим бездушним односом према страшном послу који обавља („пословно је пушио, / радио брзо, замахвао је без муке”), да би се у завршном куплету у први план заједно довела три изузетно значајна мотива који говоре о 1) масовности клања, 2) извјесности његовог понављања и 3) значају сјећања на трауматичне доживљаје из прошлости:

Пошто рече: „Заклао сам их око осамсто” [1],
Диже се и: „До виђења!” [2] Упамтио сам то [3].

Та три мотива, дакле, упућују и на неке од основних тематских преокупација Максимовићеве лирске поеме у цјелини. Већ и својим насловима („Упамтио сам то” и „Упамтио сам то, II”) уводни и закључни сонет у први план издвајају феномен *памћења* који се у првом од њих додатно појављује још три пута („Упамтио сам дан”, „Сећам се крви”, „Упамтио сам то”), непосредно дефинишући *Бол* као пјесничко дјело којим се подвлачи значај *културе сјећања*, код Срба често запостављене. С друге стране, замисао о интергенерацијској трауми развија се уз помоћ бројних *паралелизама* на које се наилази и у сонетима каснијег датума. Тако је, на примјер, већ у првој пјесми из ове скупине, „Код Дурцића гаја”, име локације на којој је извршен злочин поменуто чак четири пута, два пута у првом стиху октаве („До Дурцића гаја, Дурцића гаја”) и два пута у првом стиху секстине („Дурцића гаја, код Дурцића гаја”), дакле на два повлаштена мјеста, на самом почетку сонета и у његовој *воли*, односно у тачки у којој се он прелама на два неједнака дијела. Због учесталости, значаја, положаја и наглашеног какофонског карактера, насловна синтагма привлачи највише пажње, али не треба занемарити ни друге сличне примјере: фраза „као мирна марва” јавља се два пута, а поновљено је и неколико карактеристичних лексема („раја”), као и варијација различитих облика исте ријечи („дотерана” и „дотеране”), односно ријечи истог

¹⁸ Иако је графички подијељен на два катрена и два терцета, што – уз *обгрљену* риму – упућује на типично италијански модел (енглески сонет, наиме, најчешће користи *укршћену* риму), римовна схема уводног сонета открива постојање три катрена и завршног куплета (*abba cddc effe gg*), што је карактеристично за енглеску варијанту, о којој свједочи и број од седам рима.

коријена („исечена” и „пресечен”). Идентичан поступак примјењује се и у неким од потоњих пјесама. Алузија на *усиринуиу* руку Дамјана Југовића варираће се и у односу на друге дијелове раскомаданог људског тијела, као што су „[Г]лава откинута” („Глава”) и „[н]ога откинута” („Нога”). Осим тога, поновљена именица „[с]екира, секира”, јавља се у првом стиху сонета „Секира”, а поновљена реченица „Ја сам нож. Ја сам нож” у првом стиху сонета „Нож”, чиме се истовремено алудира и на онај нож са бунара на коме кољач пере руке у пролошкој пјесми. Уз незнатну варијацију пратећих прилошких одредаба, у сонету „Нож” је, уосталом, поновљен и глагол *бануиши*, и то поново у *волиш*: „Банем у колибу, банем у стан”.

Начело *йерманентној* *удвајања* уочљиво је, дакле, у приступу великом броју значајних мотива, али је још много битније што се исти поступак проводи и на плану композиције. Наиме, четрнаест саставних дијелова Максимовићеве поеме не представљају потпуно јединствену цјелину, будући да два сонета ранијег датума („Упамтио сам то” и „Упамтио сам то, II”) очигледно успостављају неку врсту оквира унутар којег су смјештене пјесме написане у фебруару 2016. године. Разлике између *оквирних* и *средишњих* сонета јасно се запажају на најразличитијим нивоима. На плану метрике, на примјер, пролошки сонет је – уз свега један стих од тринаест слогова – написан у четрнаестерцима, епилошки у глатким, потпуно симетричним дванаестерцима, док се у средишњим сонетима досљедно користи једанаестерац. Стихови средишњих сонета се, уз то, од оквирних разликују и по једној несвакидашњој ритмичкој одлици: употребом помичне цезуре, сваки од њих подијељен је на двије скупине од по пет, односно шест слогова, чији редослијед варира по строфама.¹⁹ Разлике постоје и на плану наративне организације – док у оквирним сонетима тачка гледишта припада лирском субјекту, дотле се у средишњем дијелу она без

¹⁹ Тако су, на примјер, стихови првог катрена у сонету „Код Дурцића гаја” рашчлањени на следећи начин: 6-5, 5-6, 6-5, 5-6; образац се у другом катрену варира: 6-5, 6-5, 6-5, 6-5; у првом терцету распоред је обрнут: 5-6, 5-6, 5-6; други терцет слиједи образац другог катрена: 6-5, 6-5, 6-5. С изузетком сонета „Бол” и „1942”, у свим осталим сонетима средишњег дијела стихови првог катрена рашчлањени су на исти начин као и у сонету „Код Дурцића гаја”. Други катрен, међутим, у свим случајевима досљедно слиједи образац из уводног сонета. У терцетима постоје веће варијације, по којима се од осталих издвајају сонети „Глава”, „Рука”, „Дечји свет”, „Отац” и „Бол”. „Бол” представља изузетак и по томе што се један јединствени редослијед користи у октави (6-5), а други – обрнути – у секстини (5-6), што му даје издвојено мјесто и посебан значај у односу на остале пјесме. Начин на који су посредством помичне цезуре рашчлањени стихови у средишњем дијелу поеме свакако завређује подробнију анализу, будући да је очигледно ријеч о Максимовићевој свјесној намјери да их овако ритмички маркира.

престанка помјера од безличног посматрача, преко убице, до жртве, од трећег до првог лица, повремено се из једнине пребацујући у множину. Коначно, подјела на *оквир* и *средишње* присутна је и у *географском* смислу: догађаји о којима је ријеч у оквирним сонетима дешавају се у Србији – пролошки сонет одиграва се негдје „у бачкој равници”, а епилошки „у подруму високе болнице”, највјероватније на ВМА у Београду²⁰ – док су догађаји из средишњих сонета распоређени искључиво на локацијама мајчиног ужег завичаја у Босни (Дурцића гај, породична кућа у Миостраху, млин на Уни, јама Безданка, оближњи Грмеч).

Значај овог спољашњег оквира, међутим, открива се тек у односу на специфични композициони распоред сонета из средишњег дијела поеме. Наиме, основним мотивима, који су најављени у завршном двостиху пролога, у средишњим пјесмама придодато је још неколико тематских цјелина: прва описује завршетак мајчиног *првој живојиа* („Код Дурцића гаја”); друга говори о алаткама којима је злочин извршен („Секира” и „Нож”); трећа се бави дијеловима раскомаданог људског тијела („Глава”, „Рука” и „Нога”); четврта нас упознаје с члановима породице који ће ускоро постати жртве покоља („Дечји свет”, „Отац” и „Мајка”); у петој се пролази кроз метафизички доживљај јаме, а затим и кроз прошло, садашње и будуће искуство бола и односа према болу, физичком и душевном, који јама изазива („Јама” и „Бол”); док посљедња, шеста цјелина најављује почетак мајчиног *другој живојиа* („1942”). Овакав распоред открива занимљиву композициону схему средишњег дијела: 1+2+3+3+2+1. С обзиром на одсуство непосредних тематских парњака, сонети „Код Дурцића гаја” и „1942” издвајају се од осталих, задобијајући привилегован положај, донекле сличан положају који већ имају пролошки и епилошки сонети „Упамтио сам то” и „Упамтио сам то, II”, утолико што и сами представљају неку врсту пролога и епилога у односу на друге сонете средишта. На овај начин се успоставља још један, унутрашњи оквир, уписан унутар првог, спољашњег, чиме се сугерише систем *концентричних кругова* који произилазе један из другог, ширећи се и умножавајући у правилним размацима, што потврђује и симетрични распоред преосталих пјесамa (2+3+3+2), чији се број непрестано увећава како се одмиче од *центрира*, дефинисаног описом младачке трауме лирског субјекта. Истоветна идеја открива се и у могућем значењу

²⁰ Стоја Максимовић (рођена Узелац) умрла је 19. новембра 2007. године на ВМА у Београду. Локација болнице дјелимично је наговјештена стихом који алудира на бомбардовање Србије од стране деветнаест чланица НАТО пакта, у прољеће 1999. године („двадесетог века бежање и клање / кратко одмарање, па бомбардовање –”).

броја 12, који – између осталог – указује на затворени круг као представу процеса који се, попут дванаест мјесеци соларне године, понавља унедоглед, али и на апостолски број који сугерише, такође цикличну, смјену смрти и поновног рађања. Другим ријечима, концентричним распоредом сонета из спољашњег и средишњег дијела поеме на формалном плану се још једном репродукује замицао о сталном понављању *јединствене интјергенерацијске трауме*, због чега *Бол* и представља једну од најпотреснијих – али и формално најефектнијих – пјесничких визија које се баве овим трагичним феноменом српске историје.

3

Битно је, међутим, уочити да се у Максимовићевој књизи открива још један изузетно значајан структурални образац. Већ у првим његовим остварењима, *Сјавачу ѿод уијјачем* и *Мењачима*, Новица Петковић је истакао бројне примјере супротстављања „два међусобно тешко самерљива реалитета”, односно „две равни које песник у немерљивим тренуцима унутарњег времена преплиће”.²¹ А више од три деценије касније, на основу неупоредиво обимнијег књижевног материјала, Марко Паовица је проширио Петковићево запажање, нагласивши да „[к]оегзистенција супротности као стање света, супротности унутар самих ствари, али и супротности међу њима”, представља „најопштији и најважнији песнички увид Мирослава Максимовића”, због чега се „контраст и парадокс” појављују као његова „основна изражајна средства”.²² Склоност ка употреби тих средстава у *Болу* је, међутим, много примјетнија него другдје – баш као и у случају *удвајања*, на њих се наилази како на формалном, тако и на садржинском плану. На шта би могла указивати ова додатна одлика унутрашње структуре?

Најочигледнији примјер контраста поново се открива у композиционој равни *Бола*, будући да се књига *као ијелина* састоји од два тематски блиско повезана, али жанровски оштро супротстављена блока – уводна лирска поема од четрнаест сонета контрапунктално је надограђена неком врстом властитог *дискурзивној еквиваленцији*, завршним есејем под насловом „Мио страх: трагом предака”, с којим неминовно ступа у вишезначан интертекстуални однос.²³

²¹ Новица Петковић, „Светлости и сенке Мирослава Максимовића”, у: Мирослав Максимовић, *Песме*, Београд 1978, 89, 88.

²² Марко Паовица, „Заводљивост свакодневице”, у: Нада Мирков, ур., *Поезија Мирослава Максимовића*, зборник радова, Београд 2009, 77.

²³ О неким импликацијама тог односа писао је Мило Ломпар (видјети: Мило Ломпар, „О болу постојања”, у: Мирослав Максимовић, *Бол*, 71–90).

У овом погледу, занимљива је Максимовићева тврдња да тај прозни додаток (који је написан и самостално објављен неколико мјесеци *прије* дванаест пјесама средишњег дијела поеме²⁴) није укључен у књигу из неког посебног књижевног разлога, већ искључиво из пијетета према побијеним рођацима,²⁵ а да се утисак „да песме и текст добро, веома добро баш књижевно садејствују” наметнуо тек „пошто је књига доспела у руке читалаца”.²⁶ Стога би на првом мјесту требало размотрити у чему се огледа и шта подразумијева то *књижевно садејство* поезије и прозе, до којег је, упркос Максимовићевим ријечима, ипак морало доћи по некој дубљој стваралачкој логици.

Како ефектно каже у једном од често навођених младалачких стихова, Максимовић је још од најранијих пјесничких дана настојао да „у слој живота уметн[е] слој папира”.²⁷ Потребу да своју поезију заснује на конкретним чињеницама живота како би јој дао неопходну снагу и релевантност он је можда најнепосредније образложио у једном аутопоетичком тексту из 1995. године, гдје је, говорећи о прве двије књиге *Сонета о живојним радостима и њешкоћама*, нагласио да „језгро неке поезије (а то је увек – мит) може (мора) да буде створено и од хаоса какав је хаос свакодневних радости и тешкоћа”.²⁸ Будући да у *Болу* није ријеч ни о каквим *свакодневним* радостима и тешкоћама, већ о трагичним историјским збивањима с почетка Другог свјетског рата, у питању је неупоредиво драматичнија манифестација хаоса, о којој се – с обзиром на дводијелну композицију – говори из двије различите перспективе. Та бифуркација, међутим, не подразумијева само жанровске већ и суштинске разлике у начину на који се приступа догађају којим се бави поема, на шта Максимовић, размишљајући о односу живота, историје и поезије, и сâм посредно упозорава у једном разговору:

Живот тече својим током, хаотичним и непредвидљивим, а историја постаје онда када покушамо да том току дамо смисао, да га

²⁴ Текст прозног додатка написан је у октобру 2015. године, четири мјесеца прије дванаест средишњих сонета, тако да је Максимовић у праву када каже да је „[з]авршна фаза писања ове књиге” започела „још пре но што се уобличила идеја за њу” (Мирослав Максимовић, „Напомена аутора”, *Бол*, 103).

²⁵ Видјети: Мирослав Максимовић, „Испрекидана линија ужаса”, *Велики њросћор слободе*, 269.

²⁶ Мирослав Максимовић, „Пажљиво читајте поезију”, *Велики њросћор слободе*, 290.

²⁷ Мирослав Максимовић, „На топлој обали Саве”, *Мењачи*, Београд 1972, 41.

²⁸ Мирослав Максимовић, „Кратак преглед настајања”, *О књијама и живицу*, 73.

систематизујемо и успоставимо неки ред. Ту се историја и поезија додирују, и одмах разилазе. Обе имају однос са животом, али потпуно различите врсте. Историја показује, фактима и документима, шта је било у животу и како је било то што је било, а поезија ништа не показује, она је доживљај. Песник не може избећи свој живот, а његов живот је и историја (његовог) народа, али он од живота *прави* поезију, нов живот, а не описује протекли живот, као што чини историја.²⁹

Иако ничу из истог животног коријена, историја и поезија се, дакле, разликују по томе што историја *реконструише* оно што је, у ближој или даљој прошлости, већ *било*, док поезија *ствара* нешто што, у том облику, никада раније *није било*. У овом погледу, занимљиво је да је Максимовић одувijek „држао веома чврсту – макар и нејасну – дистинкцију између ‘стварног’ и ‘постојећег’”,³⁰ по којој је „постојеће оно што постоји независно од нас, а стварно је оно што ми из тог постојећег створимо у нашој свести”.³¹ Другим ријечима, „стварно је нека врста креативног приступа свету [...], а постојеће је нека врста безличног, књиговодственог приступа”.³² Мада Максимовић наглашава да је прозни додаток у суштини „мултижанровски” стога што се у њему мијешају „елементи сећања, историјског есеја, путописа”, а ту је и „носталгична евокација предака који су ишчезли у тами историје”,³³ очигледно је да је текст превасходно писан са намјером да се читаоцу предочи *шта је било у живој и како је било то што је било*, због чега се у њему тако често посеже за *фактима и документима* из националне, породичне и личне историје. С друге стране, у сонетима се *фактима и документима* приступа из другог угла: упркос томе што је и даље ријеч о истом догађају, неминовно је, каже нам Максимовић парафразирајући једну Андрићеву мисао,³⁴ да се он „песничким поступком, универзализује, подигне до општости – *да чињенице*

²⁹ Мирослав Максимовић, „Судбина поезије”, *Велики њросџор слободе*, 285.

³⁰ Мирослав Максимовић у недовршеном и непослатом писму Николи Кољевићу, поводом Кољевићевог критичког текста „Домаће животиње Мирослава Максимовића”. Без датума, вјероватно 1984. Захваљујем се Мирославу Максимовићу који ми је овај документ ставио на увид.

³¹ Мирослав Максимовић у електронској поруци аутору, 17. јуни 2020. године.

³² Исто.

³³ Мирослав Максимовић, „Однос према геноциду”, *Велики њросџор слободе*, 275.

³⁴ Видјети: Мирослав Максимовић, „Како написати песму о појму”, *Скривени њосао*, 121. Према усменом свједочењу Светозара Кољевића, Андрић је ову мисао изрекао 1968. године, у једном разговору са студентима Сарајевског универзитета.

иочну да лебге [подвукао Б. Р.]”³⁵ Посредством прозног додатка, дакле, успоставља се контрастна позадина наспрам које се јасно истиче способност поезије да се уздигне изнад егзактне равни *йосїојећеї* и позабави трансцендентном суштином *сїварної*.

Овако дефинисан однос прозног и пјесничког текста у *Болу* уједно открива и могуће разлоге који су Максимовића определијели да о трагичним догађајима код Дурцића гаја проговори у форми сонета. Размишљајући о неким од формалних одлика овог пјесничког облика, један од наших најистакнутијих сонетиста, Рајко Петров Ного, примјеђује да, „за разлику од катренске лирске пјесме или других облика једнаких строфа”, асиметрични однос октаве и секстине – који је критика одавно прогласила за „суштину сонетне форме”³⁶ – пјеснику нуди јединствену прилику да се, кренувши „из неке ’долине плача’”, лако и природно вине „ка откривеном врхунцу или, можда тачније, ка стубу на којем се читав један пјеснички микрокосмос држи”³⁷. Ова контрастна тензија, односно трансформативни процес који подразумева помак од *нижеї* ка *вишем*, уочава се и у *Болу*, свакако најочигледније у уводној пјесми средишњег дијела поеме, која уједно представља и неку врсту његовог сажетка, утолико што садржи све основне мотиве који ће се у потпуности развити у наредних једанаест сонета.³⁸ Сонет „Код

³⁵ Мирослав Максимовић, „Пажљиво читајте поезију”, *Велики йосїор солободе*, 292. Занимљиво је, међутим, да је потреба да се изађе из *књиоводсїивних* оквира документарне прозе и омогући чињеницама да креативно *залегде* над непосредним околностима живота видљива већ и у завршним одломцима прозног додатка – док описује како напушта мајчин завичај и мјесто на којем је извршен злочин над његовим најближим рођацима и другим православним житељима Миостраха, пјеснику се, наиме, причињава да, однекуд са висина, са „врхов[а] брда са обе стране Уне”, до њега допиру звуци неке потресне, *оносїране* мелодије, „која се вековима таложила у души једног напаћеног, али поносног народа”: „Народ који је ишчезао у јамској тами историје певао је потомцима” (Мирослав Максимовић, „Мио страх: трагом предака”, *Бол*, 67).

³⁶ Рајко Петров Ного, *Сонетїи и йоеме Скенгера Куленовића*, 27. Ного се овдје позива на мишљење британског теоретичара Џона Фалера (видјети: John Fuller, *The Sonnet*, London 1972, 2).

³⁷ Исто, 26. Тај узлет од *нижеї* ка *вишем* Ного илуструје примјерима пјесничке праксе неких од најзначајнијих сонетиста након романтизма: „Из призора градског кала и болесне расточености код Бодлера се уздиже до визије љепоте као ’луксуза, мира и сладострасти’. Код Рембоа из авантуристичке прозе у крчмама и на друмовима стиже до чулне екстазе која зауставља вријеме. Малармеов сонет је редовно у функцији ’прочишћавања језика племена’ неком музикалном мисли, а код Рилкеа се звук Орфејевог гласа, мирис руже и дјечија игра, драматично претварају у велику тему духовности умјетности као чина или својства (глас, мирис, покрет) који се уздижу над својим отјеловљењем. Коначно, ништа мање стилски традиционално ’сонетно’ није ни Одново преображавање описа бајки у којима се трага за нечим, у завршни симбол духовне судбине појединца као ходочашћа” (исто).

³⁸ О томе, уосталом, говори и Максимовић (видјети биљешку бр. 10).

Дурцића гаја”, наиме, дословно започиње описом једног застрашујућег призора из *долине йлача*:

До Дурцића гаја, Дурцића гаја,
ко мирна марва дотерана раја.
Дотеране жене, деца и старци.
Маљева, бравди кренуше ударци.
Овде пуче глава, онде оде врат,
заједно падоше мајка, сестра, брат.
Откинута рука, поломљени кук.
Заувек пресечен девојачки струк.

Пада у очи да опис покоља у ових осам стихова у великој мјери одговара историјским чињеницама са којима нас Максимовић упознаје у прозном додатку. А још је значајније да је спона са оним што се доиста одиграло код Дурцића гаја додатно истакнута и *начином* на који се о том догађају говори – монструозном злочину приступа се без емоција, уз *безлично, књијоводсјивено* набрајање великог броја конкретних појединости. Другим ријечима, Максимовић је и овдје, досљедније него у неким ранијим пјесмама, провео поступак *дејајетизације* и *дејоејизације*, сводећи наведене стихове на ниво веристичког описа, нужно усклађеног са метричким и ритмичким захтјевима стиха. Имајући, међутим, у виду Ногову примједбу да октава углавном служи за припрему терена за преокрет који ће наступити у секстини, не изненађује да узлет ка врху *сјуба на којем се чийав један йјеснички микрокосмос држи* започиње одмах након *волийе*:

Дурцића гаја, код Дурцића гаја,
кривим сечивом месечевог сјаја
ко мирна марва исечена раја.
Ни јаука, вриска, тек вечности мук
када се над јамом, као плеса звук,
зањихао нежни девојачки струк.

Веза са историјском стварношћу – тако снажно истакнута у уводних осам стихова – донекле је задржана и у завршних шест, иако се ту испољава много дискретније него раније. Из прозног додатка, наиме, сазнајемо да је, у ноћи покоља, доиста била „јака месечина”,³⁹ као и да међу жртвама, зачудо, „није било запомагања и врискања”.⁴⁰ Међутим, те појединости у Максимовићевој пје-

³⁹ Мирослав Максимовић, „Мио страх: трагом предака”, *Бол*, 47.

⁴⁰ Исто, 48.

сничкој радионици бивају подвргнуте значајним трансформационим процесима – Мило Ломпар истиче да претварање мјесечине „у средство убијања, у сечиво покоља”, подразумејева „песничк[о] померањ[e] стварности у правцу деконкретизације”,⁴¹ а нешто слично се постиже и довођењем у непосредну везу ћутљивих жртава масакра са једнако ћутљивим феноменом вјечности. Но свакако најзначајнији примјер превођења конкретних чињеница које се непосредно тичу неког истинског догађаја у симболичне представе неупоредиво ширег алузивног регистра открива се у контрастном сучељавању двију слика *девојачкој сџрука*, чија важност је додатно наглашена привилегованим положајем који им је додијељен у сонету, односно чињеницом да се на њих наилази у завршним стиховима октаве и секстине. Наиме, док се *девојачки сџрук* у октави појављује потпуно унакажен – *заувек ѝресечен* – у секстини га видимо преображеног, волшебно исцијељеног, *нежној* и нестварно *зањиханој* у висини *над јамом*, у синестезијском споју *ѝлеса* и *звука*. Застрашујући приказ раскомаданог људског тијела, који се – упркос томе што га Максимовић непосредно не помиње у прозном додатку – без потешкоћа може довести у везу са оним што се доиста одиграло код Дурџића гаја, претвара се тако у *леб-гећу* визију љепоте и склада. Шта би могао да сугерише тај неочекивани *узлеј* у *лирско*?

Одговор на ово питање може се потражити и у Максимовићевој одлуци да се лично умијеша међу протагонисте своје поеме. Различите улоге које он ту себи додјељује блиско су повезане са основним тематским усмјерењима која се у *Болу* паралелно успостављају и узајамно допуњују. Лик писца прво препознајемо у сонету „Рука”,⁴² гдје нам се представља као *сесџрић* најмлађих жртава покоља. Та улога потпуно је усклађена са већ разматраном идејом о цикличном понављању одређених историјских ситуација – као најближи *сродник* неких од побијених становника Миоистраха, овај лик се непосредно укључује у процес *угвајања* њиховог трауматског искуства. Занимљиво је, међутим, да тај већ времешни

⁴¹ Мило Ломпар, „О болу постојања”, у: Мирослав Максимовић, *Бол*, 80.

⁴² Иако би се лирски субјект из пролошког и епилошког сонета по бројним биографским појединостима могао довести у непосредну везу са пјесниковом личношћу, занимљиво је да је Максимовић покушао да замагли његов прави идентитет користећи у поднаслову епилошког сонета мајчино дјевојачко презиме, Узелац (тај исти поступак он је примијенио и у поднаслову сонета „Повест” из књиге *55 сонета о живојним радосџима и ѝещкоћама*, Сарајево 1992, 44). У сонету „Рука”, међутим, повучена је јасна разлика између анонимног *џговорној лица* – из чијих уста слушамо причу о судбини *руке ойкинуџе* – и збуњеног *сесџрића* (Мирослава Максимовића) који посјећује мјесто на којем су му побијени рођаци.

сесѝрић још увијек није у стању да докучи стварно значење онога што се одиграло на мјесту на којем се, након вишедеценијског оклијевања, коначно обрео – покрај пута који води на губилиште (који је, у складу са идејом *удвајања*, представљен и као *њеѝов* пут), он, наиме, и даље непомично „стоји” док, парадоксално, „за смислом лута”. До преокрета ће доћи тек када се исти лик, у сонету „1942”, помене по други пут, али сада у потпуно новом контексту, чиме се суштински мијења и његов однос према породичној и националној трагедији. Колико је та промјена значајна говори и то што до ње долази у једној од преломних тачака поеме: у завршном стиху закључне пјесме средишњег дијела, који својим привилегованим положајем (али и алузивним потенцијалом) непосредно комуницира са завршним стихом сонета „Код Дурцића гаја”. Наиме, прије него што Стоја Узелац коначно крене „на исток, у страшне слободе” и „другог живота незгоде и згоде”, објавиће се и притајена нада њеног *ѝрвој живоѝа*, отјелотвореног у ликовима најближих рођака који заувјек остају у подземљу јаме Безданке:

Али први живот у јами дише,
као да се нада, са стрепњом, тише,
да ће се родити овај што пише.

Овдје очигледно није ријеч само о жељи за *биолошким удвајањем* и физичким продужетком породичне лозе, јер књижевни дар још нерођеног потомка у том случају не би био од пресудног значаја. А колико је он битан, свједочи и један аутобиографски запис у којем је Максимовић – пуних деценију и по прије *Бола* – по први пут отворено, иако крајње сумарно, проговорио о трагичној породичној историји, наглашавајући да „[и]з *зайисивања* података живота излази *ѝисање* као тражење смисла живота”.⁴³ Другим ријечима, могућност да се застрашујући догађај код Дурцића гаја сагледа из угла *овоѝа ѝѝѝо ѝѝѝе* могао би да разријеши и неке од недоумица које су раније мучиле збуњеног *сесѝрића*. Дешава се, наиме – каже нам Максимовић у једном потоњем тексту, у којем се још увијек наслућују одједи замисли којом се, претходне године, бавио у *Болу* – да „животна патња одведе у поезију, а затим поезија дâ смисао и патњи и животу”.⁴⁴ Овим неочекиваним *меѝаѝоеѝским* заокретом постаје јасно да се поема у тематском смислу не бави само покољем код Дурцића гаја, односно појединачним и

⁴³ Мирослав Максимовић, „Аутобиографски запис”, у: Славко Гордић и Иван Негришорац, ур., *Поезија Мирослава Максимовића*, зборник радова, Нови Сад 2001, 110.

⁴⁴ Мирослав Максимовић, „Песнички вез”, *Велики ѝросѝор слободе*, 151.

колективним траумама Срба које се циклично понављају из генерације у генерацију, већ и сврхом коју поезија – као израз наше способности „да обликујемо, да *сiвварамо* форме из безобличности у нама и око нас”⁴⁵ – остварује у сучељењу са често бесмисленим хаосом живота.

4

Овако сложена исходишна замисао у потпуности је усаглашена са формалним елементима чијим посредством се у великој мјери и исказује, о чему, уосталом, говори и поменути *хибридни* карактер *Бола* као дјела у коме се лирска поема, сонет и есеј доводе у – књижевно веома плодотворне – узајамне односе. Као прво, наративна ширина поеме, њена концентрично изведена композиција и структурално начело перманентног удвајања које се на различитим нивоима исказује различитим средствима, омогућавају да се лична траума доведе у непосредну везу са једним од најтрагичнијих видова српског идентитетског насиљења. С друге стране, вјера у трансценденталну снагу поезије, којом се сугерише могућност да се са тако болним насиљењем ипак некако изађе на крај, свој идеални израз налази у форми сонета. Светозар Петровић је, наиме, одавно истакао да сонет представља можда најочигледнији примјер пјесме чији „метар, стих или облик уопће – сâм за себе, као голи облик, као самосталан симбол, одвојен од пјесме и прије пјесме у којој га замјећујемо – може имати неко значење и може непосредно постати дио ’садржаја’, ’пјесничке поруке’ или смисла дјела”.⁴⁶ Максимовић је нешто слично наслутио већ и у најранијој пјесничкој младости, те је – након вишегодишњих пјесничких припрема – своју *јавну* књижевну каријеру започео написавши у новембру 1968. године два тематски повезана сонета, „Корен” и „Лист”, из којих се види „за *какву* поезију се у ствари залаже овај песник, то јест *који њиш* песничког исказа он програмски најављује и аутопоетички заговара”,⁴⁷ уз наговјештај да сонетна форма за њега већ тада „представља пјеснички облик који се, на метаметричком плану, изједначава са појмом поезије”.⁴⁸ Идеја да се сонету на сличан начин приступи и у *Болу* није, дакле, била сасвим нова, али

⁴⁵ Мирослав Максимовић, „Поезија и рат”, *Скривени њосао*, 35.

⁴⁶ Светозар Петровић, *Облик и смисао*, 77.

⁴⁷ Марко Паовица, „Заводљивост свакодневице”, у: *Поезија Мирослава Максимовића*, 85.

⁴⁸ Богдан Ракић, „О пјесмама и животу: метапоетски и метаметрички елементи у раној поезији Мирослава Максимовића”, *Поеџика и њоезија Мирослава Максимовића*, 73.

се изведба – у складу са конкретним тематским захтјевима овог дјела – ипак знатно разликовала од пређашњих.⁴⁹ Контраст између *сїварної* и *їосїојећеї*, поезије и историје, који је јасно уочљив у контрапункталном односу између лирске поеме и закључног есеја као њеног прозног еквивалента, дискретно се репродукује и у форми сонета, гдје асиметрични однос октаве и секстине у метаметричком смислу такође одражава замисао о два потпуно различита приступа животу. У овом погледу, изузетно је значајно да Максимовић у свих дванаест средишњих пјесама користи италијанску варијанту сонета, досљедно инсистирајући на важности *волије*,⁵⁰ и додатно појачавајући утисак унутрашњег контраста уз помоћ специфичне римовне схеме. Наиме, иако сви сонети слиједе италијанску строфичну подјелу на два катрена и два терцета, ни у једном од катрена не наилази се на типично италијанску обгрљену (*abba*), али ни на енглеску укрштену риму (*abab*). Умјесто тога, у њима се без изузетка јављају низови паралелно римованих куплета (*aabb ccdd*), док се у терцетима користи искључиво моно-рима (*aaa, bbb, ddd, eee, fff*), по чему се ове пјесме издвајају међу свих деведесет и седам пјесама сонетног формата које је Максимовић до сада написао.⁵¹ Нема никакве сумње да, у формалном смислу, римовани куплети у катренима подржавају начело *угвајања*, као израз замисли о понављању једног јединственог трагичног искуства у непрекинутом историјском процесу који је Милорад Екмечић – позивајући се на Андрића – назвао „дуг[им] кретање[м] између клања и орања”.⁵² Нешто слично би се, додуше, на први поглед могло рећи и за појаву монориме у терцетима, али убрзо постаје јасно да се њоме – у поређењу са римовном и ритмичком организацијом октаве – истиче начело *контїрасїа*, будући да се, промјеном риме, у ритмичком смислу производи исти утисак

⁴⁹ Осим „Корена” и „Листа” (*Сїавач їог уїїјачем*, Београд 1971, 8 и 9), Максимовић је метаметричким могућностима сонета експериментисао и у више потоњих пјесама (видјети, на примјер, „Омеђина”, *Песме*, Београд 1978, 40 и „Упалио сам роштиљ”, *55 сонетїа о живїоїним радосїїима и їїецокоћама*, 99).

⁵⁰ Једна од карактеристичних формалних одлика италијанског сонета је да се, на преласку између осмог и деветога стиха, „као жир, распада на два неједнака дијела једног савршеног организма” (видјети: Thomas Hall Caine, *Sonnets of the Three Centuries*, London 1882, xii).

⁵¹ Додуше, Максимовић у катренима епилошког сонета „Упамтио сам то, II” такође користи двоструко римоване куплете (*aabb ccdd*). Међутим, у терцетима овог сонета није кориштена монорима – они су римовани на много традиционалнији начин: *effgge*.

⁵² У питању је наслов Екмечићеве студије о историји Срба у новом вијеку, за који аутор тврди да га је позајмио „из оцене дугог хода српске историје коју је 1919. написао књижевник Иво Андрић” (видјети: Милорад Екмечић, *Дуго кретање између клања и орања. Истїорија Срба у Новом веку 1492–1991*, Београд 2007, 1).

какав би, рецимо, у некој музичкој композицији настао преласком са двочетвртинског на трочетвртински такт.

Имајући све ово на уму, Максимовићева примједба о *јену форме* који је унапријед садржан у *комаду материјала који вадино из неурељедној и нејознајљивој просјора духа* постаје много јаснија. Додуше, лирски пјесници су одувјек усаглашавали *оно о чему јоворе са начином на који о јшоме јоворе* и у том погледу Бол не представља изузетак, превасходно у односу на формалне елементе којима се подржава замисао о *интерјенерацијском трауматјском искуству*. С друге стране пак, опредјељење за сонет – као форму изузетно *дујој јамћења*, што за проблематику којом се дјело бави свакако није без значаја – као и за активирање његових разноврсних семантичких могућности, указује не само на једну од исходних замисли којима се Максимовић овдје непосредно бави већ и на неке од претпоставки његове поетике у цјелини.

У једном од бриљантних кратких есеја који нам омогућавају да завиримо у скривене ћошкове његове умјетничке радионице пјесник наглашава да је – осим *лебдећих чињеница* – за настанак поезије неопходно и да „форма почне да лебди”.⁵³ Нема никакве сумње да се управо то догодило у књизи која се бави крвавим покољем код Дурцића гаја.

⁵³ Мирослав Максимовић, „Кад форма почне да лебди”, *Скривени јосао*, 86.

СЛАЂАНА ИЛИЋ

ЛОЈ, НОВАЦ, РЕЧ – ЦРТАЊЕ СТВАРНОСТИ: СИНТЕЗА, ПОХВАЛА НЕСАВРЕМЕНОСТИ

САЖЕТАК: Циљ овог рада јесте да покаже како потпуно заокружење идеја Мирослава Максимовића о тековинама либералног капитализма и његовим механизмима налазимо у синтези две књиге написане у два различита дискурса. Први је књига есеја *Лој, новац, реч* (Чигоја штампа, Београд 2023), а друга збирка песама *Црпљање стварности* (Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, Краљево 2012). У фокусу нашег истраживања су: обликовање новог човека у новом савременом, свету, потреба континуитета стварања у њему, упркос околностима које ствараоцу нису наклоњене, субверзивност уметничког стварања, позиција песника данас, питање слободе, однос савременог ствараоца према несавремености и њеним вредностима, политичка коректност и поравнавајуће осредњаство, одрицање савременог човека од традиције, разграђивање националног и личног идентитета и резултати тог процеса.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: либерални капитализам, стварање, песник, субверзивност, политичка коректност, поравнавајуће осредњаство, идентитет

Читајући књигу есеја Мирослава Максимовића *Лој, новац, реч* (Чигоја штампа, Београд 2023) суочавамо се с реалношћу времена у којем живимо. Иако то чинимо свакодневно у различитим сегментима, ова књига данашње време разоткрива до детаља, зато што нас суочава са страшним чињеницама¹ које аутор темљи на доказима и који нас, уколико смо љубитељи стваралаштва,

¹ „Да је поживео до данас, Кирибергер би видео да новац прави новац, више му нису потребни људи, чак намерава да прави своје ’људе’. Последице, није му потребан ни дух, Реч, значи: ни песничка реч” (Мирослав Максимовић,

особито поезије, или ако смо пак и сами ствараоци, може одвести и у стање песимизма. Но, наравно, никако се због тога не би требало опирати њеном читању, зато што је значајно да сагледамо све чињенице које она садржи и да, у складу са сопственом природом, и природом уопште, витализмом који би подразумевао континуитет стварања упркос свему, наставимо да показујемо, управо из тог – антрополошког – песимизма, како у почетку ипак беше реч, а не новац,² иако либерални капитализам сматра другачије; да је, дакле, онако како је то било у несавремености, која је са данашњег аспекта, оцењујемо и у уметничком и у друштвенополитичком смислу, била субверзивна, због чега, можда, чак постајемо и сентиментални. Та њена особина доказе доноси, на пример, у Угриновљевом режирању комада *Чекајући Гогоа*,³ у стваралаштву Гојка Ђога⁴ или пак у аутентичности националних либерала.⁵

Но, поред тога, аутор у овој књизи есеја показује и сву слојевитост историје, друштва, геополитике, стваралаштва, вероватно без намере и дугорочне ефекте стварања, његове моћи о којима се данас мало мисли.

Шта Мирослава Максимовића чини специфичним, у већој мери, али не сасвим, поузданим хроничарем савремености? Нешто што, на први поглед, бар већини људи, делује сасвим парадоксално. Чињеница да је он песник. Како песници могу сведочити о стварности у којој су затечени када јој се, од када постоје, на различите начине опирају? Могу, заиста, док пишу. Док стварају врхунску поезију бринући само о речима, њиховом значењу и звучању. Могу, више смо се пута уверили, и када пишу у прози, опет захваљујући сопственом високоосетљивом бићу и таленту који се прелива и у

Лој, новац, реч, Чигоја штампа, Београд 2023, 8). Сви цитати из поменуте књиге преузети су из наведеног издања, са бројем стране у загради (прим. аут.).

² „Ситуација када новац заборави да је он само измишљотина која човеку помаже да се снађе у окружењу природе, организовано, као људско друштво, када новац полуди и помисли да он беше на почетку, и зашто ће му онда реч, зове се – данашње време” (7).

„У свету новца постоји, како је објаснио и Бенџамин Франклин, само потреба да се он размножава. И ништа друго. Па, наравно, ни поезија. А ни човек, на неки начин: дата му је слобода да ради шта год хоће, ако је то у функцији размножавања новца – никад слободнији и, истовремено, никад неслободнији” (13), итд.

³ Видети: Павле Угринов, *Нулџа еџисџенџија – дневник 1946–1972*, Агора, Зрењанин – Нови Сад 2023.

⁴ Гојко Ђога, *Вунена времена*, Просвета, Београд 1981.

⁵ „Будући да није јавно подстицана, несавременост – као заједничко уточиште за многу политичку оријентацију, попут конзервативизма или националних либерала – нужно је аутентична. Утолико је субверзивна у односу на неаутентичну (лажну) реч садашњих левих-либерала чија је власт готово без ограничења у западном (америчком) свету”, Мило Ломпар, „Нема разлике у политици власти и опозиције”, *Нови сџангард*, 12. фебруар 2019, <https://sn.rs/syccc> (сајт посећен 25. октобра 2024).

друге жанрове које ови такође изаберу за свој израз. Могу и зато што је, како учимо од Мирослава Максимовића, простор уметничког стварања уједно и простор слободе, која нема ништа са слободом на тржишту,⁶ а слобода је начин живљења и она за песника нема алтернативу. То је његово природно стање.

Отуда, логично је да размотримо увиде некога ко о слободи тако мисли и ко је живи, јер у данашњем времену готово да нема таквих људи. Не зато што други нису довољно добри, већ најпре зато што нису сви песници, јер по природи ствари то не могу сви ни бити; потом зато што не могу ни сви бити субверзивни. А Мирослав Максимовић је субверзивни стваралац. Његова субверзивност сродна је оној већ поменутој несавремености, која у нама с разлогом буди сентимент.⁷ Субверзивност је, дубоко верујемо, повезана с карактером и постојањем ничим незасенчене унутрашње слободе. Поред тога, наши увиди казују, и не само наши, да се с протоком времена човекова склоност бунту, на било који начин, смањује, чак и када је реч о популацији младих људи, па и уметника. Та склоност, како уочава Мило Ломпар, у обрнутој је сразмери „с политичком коректношћу, с поравнавајућим осредњаштвом”⁸

Борба против наведених феномена, опет по Милу Ломпару, јесте борба за вредност, и то она која се манифестује пасивним отпором.⁹ Иако Мирослав Максимовић сматра да је поезија у свету какав је данас сувишна¹⁰ и да се она саме епохе уопште не тиче,¹¹

⁶ „Без слободе нема поезије. Слобода је биће поезије, чист и несврховит облик испољавања људског духа, и по томе се она разликује од, рецимо, политичких слобода, или – овде је о томе реч – тржишних слобода. Шта је слобода на тржишту? Могућност да се прави профит” (25).

⁷ „Шта је посебно у овом есеју, који је распричан на необичан начин? Околност да је посвећен откривању тајног лица савремености. У њој – ако се човек само замисли и застане на мах, ако престане да одговара на позиве који одјекују са свих страна – има огромне дубине времена која опомиње савременог човека. Невидљиво и тихо опомиње, попут јунака ове есејистичке распричаности. Ко су они? Доситеј, Слободан Јовановић, Црњански, Орвел, Гаврило Принцип, Сласки, Фишер, Де Кирико, Магрит, Каравађо, Лени Рифенштал, Неверни Тома, Христос. Где их срећемо? У Лондону, Берлину, Прагу, Бостону, Терезину, Постаму. О чему они сведоче? О шапату несавремености у нама, о величини која пребива у аутсајдеру, о одговору на питање: ко је субверзиван, о разиграности клонова у нашим судбинама, о непрекинутом постојању егзистенцијалне левице у нашим мислима, о драми сумње и вере у модерној судбини” (Мило Ломпар, *Похвала несавремености*, Лагуна, Београд 2016, задња корица).

⁸ Владимир Судар, „Орвел на црној листи – 1984 на удару цензуре због критике западног тоталитаризма”, интервју с М. Ломпаром, *Сјушњик*, 30. јануар 2022, <https://sn.rs/imfil> (сајт посећен 25. октобра 2024).

⁹ Исто.

¹⁰ Видети фусноту бр. 1.

¹¹ „Живимо, дакле, у епохи која нема ништа против поезије, али не зато што је она, епоха, отворила човечанству бескрајне духовне видике, него зато што им је окренула леђа, као да не постоје” (21).

слободни смо да приметимо да у вези с тим није у праву. И поезија је тај пасивни отпор који својим настајањем и постојањем константно говори *не* „коректним дрвосечама”,¹² „цепању по стандардима” (8), „дубоком орању по површини” (29), „грађењу мапе пута” (29), „грађењу грађења” (28) уопште, „гађању рибе, одозго, томахавком” (31), „невладиним експертима са штаповима” (32) и без њих, „равнању снега” (14)...

У књизи *Лој, новац, реч* све је јасно, чак више него што нам се то свиђа, али потпуно заокружење онога што је Мирослав Максимовић хтео да нам каже видимо у синтези ове књиге с његовом збирком песама *Црпљање стварности*, у којој се налазе наведени стихови. Та збирка, у тематско-мотивском смислу, настала знатно раније у односу на поменути књигу есеја, њена је претеча. То говори у прилог чињеници да је Мирослав Максимовић мислилац који осећа и увиђа постојаност феномена у времену, њихов развој, тј. њихову деструктивну, дехуманизујућу природу, и који сопствени систем идеја транспонује у различите дискурсе.

Читајући поезију Мирослава Максимовића увиђамо како овај песник, док „црта стварност”, тј. док настоји да апстракције такозване „стварности” нацрта, определи језичким средствима,¹³ наоко узгред, указује на значајне историјске чињенице, као и на историјат геополитичких односа, као и на имплицитну, и веома опасну, измену наше свести и тачке гледишта служећи се најпре иронијом и метафором.

Цртајући стварност, он маркира најзначајније историјске тачке 20. века, али и измену наших духовних и културолошких координата у времену које је, по речима самог песника у једном неформалном разговору, до сада у историји можда и најауторитативније. Све наведено узрок је за „мењање крова”, најпре турбулентност 20. века, јер је у њему кров растресен. Том приликом он прецизно одређује судбину „нашег (старог) крова” на геополитичкој мапи: „Изгубио се међу белим брезама истока, / хладним четинарима са севера, / и квргавим босанским шљивама / које су га лупкале с југа. / Док је са запада мирисао мед, и млеко / наших комшија” (16), и указује на „морање” да се он замени новим, а потом и на „квалитете” тог новог крова.

¹² Мирослав Максимовић, *Црпљање стварности*, Народна библиотека „Стефан Првовнчани”, Краљево 2012, 8. Напомена: Сви наводи из поменуте збирке преузети су из наведеног издања, са бројем стране у загради (прим. аут.).

¹³ Александар М. Милановић, „Над језиком Максимовићеве песме 'Ловљење рибе'”, у: *Поетика и поезија Мирослава Максимовића*, Институт за књижевност и уметност – Дучићеве вечери поезије, Београд – Требиње 2021, 235.

Лирски субјект нас из стиха у стих води по фазама разградње старог крова, тј. по фазама одрицања сећања и традиције, идентитета личног, предачког, националног, а потом нас, служећи се иронијом, упознаје с плановима које су за наш нови кров, за нашу нову реалност, нацртали други:

„Прво смо скинули стари цреп. / Низ каде од фосни клизили су у понор / тамноцрвени комади сећања, / па старудија минулог доба, / детаљи таванских тајни. / Слушали смо одједном како се котрља / оцило којим је деда-Илија палио лулу. // Када смо, тако, рашчистили с прошлoшћу, почели смо изнова, од плоче, / онако како су нам нацртали, на модеран начин” (16).

[...]

Нефункционалност градње новог крова и одсуство побуне, која је остала само тековина прошлости и обрасца културе којег смо се с реновирањем и новим градњама посве олако и нехајно одрекли, исказана је још једном негацијом „Не пуцкетају хајдучке ватре, / остале под крововима од прућа. / Тишина. / Сија кров” (17).

Још једна „грађевинска” песма из књиге *Црпћање стварности* јесте „Грађење грађења”. Сваки њен стих почиње речју „градимо”, у питању је, дакле, анафора, након чега се стих наставља или ироничним синтагмама попут „традиције модернизације”, „модернизације сепарације”, „сепарације администрације”, „администрације либерализације” итд. – где уочавамо опкорачење – или се пак стих окончава духовитим, парадоксалним или апсурдним означитељима, примерима беспотребности, безумности и узалудности: (градимо) „мапу пута”, „земљу без неба”, „кривце без кривице, а са признањима”, „вернике без Бога, а са стандардима” итд.

Иза сваке строфе, још, следи рефрен који исказује инфантни полет једног безумног колектива, социума који очигледно ужива у раду на својој сопственој пропасти: „Градимо пшеницу, градимо жита, градња је весела и поносите” (28).¹⁴

Међу наведеним и другим песмама које припадају збирци *Црпћање стварности*, „Равнање снега” видимо као ону која би могла бити увод у књигу есеја *Лој, новац, реч*. Она је пример како ново време обликује новог човека према себи. Човек у њему и за њега има сврху само уколико је потчињен тоталитаризму као феномену новог света, уколико ни у обрисима више није карактеристичан по било каквом виду критичности већ бива имплиците сламан, без очекивања, разумевања и потребе за бунтом. Уколико

¹⁴ Слађана Илић, „Мисли о спасењу куће”, у: *Песнициво Мирослава Максимовића*, зборник, Андрићев институт, Андрићград 2024, 91–93.

су то стварно његове особине, то значи да је „културна мапа његовог ума промењена”¹⁵ и да је произведена „култура осредњости”,¹⁶ тј. да је створен човек чије су могућности лимитиране, да је постигнута жељена просечност. Та просечност подразумева поштовање политичке коректности, најопаснијег феномена новог доба, чије ефекте јасно уочавамо у свим сегментима друштва, а који је, по нашем мишљењу, најштетнији у сфери образовања, књижевности и културе. Између осталог, он се, како истиче Слободан Антонић, у образовању реализује кроз реформе које се спроводе под утицајем глобалних стандарда, који се свде на губитак националног карактера и самосвојности,¹⁷ а у сфери књижевности у форсирању пожељних тема на којима би требало да почива савремена књижевност, на пример српска кривица у ратовима деведесетих година 20. века на тлу бивше Југославије, с акцентом на Сребреници, а која искључује нашу тек нешто даљу историјску прошлост, на пример геноцид почињен над Србима у НДХ,¹⁸ огледајући се у презентовању различитих агенди, како истиче Мило Ломпар, на пример у наративу о родној равноправности и о родно сензитивном језику.¹⁹

Но, вратимо се конкретној, алегоријској песми, чији сам наслов навешћује већ проблематизовано „произвођење културе осредњости”. За носиоце медиокритетског стања свести такво уравнивање дошло је изненада и то песник дочарава иронијом: „Нападао је, изненада. / Таман се разбашкарисмо, / у навику нам пређе зимска тиранија – / кад он поче!” (14). То значи да неоколонијална концепција већ увелико ради – по принципу кувања жабе – лимитира људе, ствара новог човека, „модерног грађанина”,²⁰ који је, заправо, све мање човек. Потом наставља даље у иронијском тону и не излазећи из оквира поезије показује резултате „грађења” „несвојствене својствености”²¹ која отпацима свести увиђа резултате сопствене „градње” и хтела би да се обрачуна са самом собом. Ту потребу песник иронизује зато што је наведени процес већ одмакао, па је све то само бесмислено батргање јер медиокритетска свест није способна за критичко мишљење. Осим неоколонијалне концепције, значајну улогу у тој градњи имају и култура самопоништа-

¹⁵ М. Ломпар у: В. Судар, нав. дело.

¹⁶ Исто.

¹⁷ Слободан Антонић, *Колонијално (ан)и)образовање*, Катена мунди, Београд 2024.

¹⁸ „Орбита културе: Културни рат у Србији” (интервју са С. Антонићем), *Сјубињик*, 9. јануар 2021, <https://sn.rs/kbvav> (сајт посећен 28. октобра 2024).

¹⁹ У: В. Судар, нав. дело.

²⁰ Иван Миленковић, „Политичка култура као култура заборав”, у: *Култура*, бр. 149, 2015, 11–25.

²¹ Исто.

вања²² и аутошовинизам.²³ Дакле, илузорна је накнадна памет. Не могу се за вредности борити они који се у „светској белини” више не виде јер су изгубили и сопствени и национални идентитет: „Воле нас. Једине. / За остале људе – нас нема. / Виде само снег. Њега воле. / Ни ми сами себе не волимо, / јер себе не видимо. / Због снега. Њега псујемо. / О, Боже, склони ову светску белину! / Да се покажемо! / Ко смо и какви смо. / Да засветле наша велика дела, / она од пре снега. / Да се опет размашемо” (14).

Да су узалудни бунтовници стопљени с новоконципираним светом који је дехристијанизован²⁴ сведочи и својевољни одлазак Бога с тог места, а који и пре тог чина уочава одсуство сваког смисла и обожење тржишта и политичке коректности. Песник је сугестивност те слике постигао служећи се контрастом, да би је заокружио метафором и поређењем које сугерише извор колонијалног концепта: „Бог ваљда скрену у неку улицицу, / одакле истетура весела, вичући: / ’Где су моји новци!’ / за њим, разгрну смет рмпалија, да бије, / заклоца торокуша о правима, / па скрену у комшилук, по донацију / зашећерене кафе, / узор правде, са краватом, / замаха свотом зеленог морала, / рука му застаде, као да кип слободе вири из снега” (14).

²² Видети: Франк Лисон, *Презирање сојсйвеној. О културолошкој само-мржњи у Европи*, Информатика, Београд 2022.

²³ „Ако домомржња представља структуралну матрицу аутошовинизма, повезницу индивидуалних осећања која код важног дела друштва прерастају у сецесионистички порив и самопорицатељску страст, онда се може рећи да је необуздани, убилачки презир према већинској, класној маргини, према сиромашнима, депривилегованом народу и поткласи – срж аутошовинизма. Он је један прилично екстремни и перверзни израз идејног и моралног суноврата либералне левнице, која је и у Србији тријумфовала у (унутрашњем) културном рату, а затим се додатно опила моћима које је стекла као апарат аутоколонијализма, задужен, између осталог, за ефикаснији и јефтинији менаџмент наше понижавајуће зависности. Наравно, био је потребан сет јединствених историјских, културалних и географских околности како би од неколико маргиналних појава, обично небитних изузетака, баш овде прво настао аутошовинизам, а затим израстао у незаобилазну друштвену чињеницу у мери да морамо да говоримо о самоодрживој, надидеолошкој култури аутошовинизма” (Зоран Ђирјаковић, „Час анатомије аутошовинизма (2)”, *Нови стандард*, 15. јануар 2021, <https://sn.rs/775ks> (сајт посећен 28. октобра 2024)).

²⁴ „Реч је о својеврсном антихришћанском притиску који не долази само од државе, већ и од друштва. Дакле, није посредни никакво огољено политичко насиље, попут својевременог јакобинског и болшевичког терора. Посредни је социјални (укључив и културни) притисак, са елементима агресивног *ајнеисйичкој* фундаментализма који заступа један активни антихришћански покрет. Његово средиште није у обичном народу, већ у системској елити, тачније, у оним структурама које одржавају или стварају норме. А према том нормативном естаблишменту се управља процес статусног угледања нижих друштвених слојева (средњих и доњих) према вишим (горњим)”. (Слободан Антонић, „Дехристијанизација и српско друштво”, у: *Демоншажа културе: йрилози за социологију српској грушйива*, 3. изд. Катена мунди, Београд 2024, 17).

Епилог ове заправо драматичне песме јесте суочавање са чињеницом да се процес уравнивања одвија несметано, да осим појединца, или пак масе, против њега ништа не чине ни држава, ни њен врховни представник. Сада већ на гротескној слици врхуне – чућећи председници! Вејавица постаје свеопшта међава која затрпава читав свет – од севера до запада, који је својеврсна пустиња: „Бог оде мрмљајући, / а снег настави да пада, ћутећи. / Већ је прекрио дршке лопата / којих се не прихватисмо, / по државним двориштима затрпао багере / које не покренусмо – / вире само димњаци мотора: / на купастим поклопцима чуће председници – /затрпава, поравнава снег / до далеког севера где нема људи, / до далеког запада где нема ни снега” (15).

Све то лепо смо научили из поезије Мирослава Максимовића – која нам је и даље потребна и чији „ситан рад”²⁵ је очигледан, као и њени ефекти. Без ње, као и без поезије других великих, пре свега националних песника, процес редифинисања човека текао би глатко. Можда би се и могао остварити грађењем већ поменути „несвојствене својствености”.²⁶ Овако, пред сведочанством поезије насупротив НВО агендама и „грађењу” маркетинга – то је немогуће. Једноставно – поезија није за (несвојствене) потрошаче, маркетинг не ради у свету читалаца и стваралаца, а ни паре.

Поезија данас, извесно, не дише како би требало у друштвеном простору,²⁷ али носиоци креације, знамо већ, имају своје начине – стварност удишу на сламку, о чему је писао Горан Петровић,²⁸ и неминовно га мењају, док рекламе смењују једна другу, док се омоти од станиола²⁹ гужвају и бацају наоколо и тако „загађују природу” по конзумирању „слаткиша”, нарочито оних из увоза,

²⁵ „’Ситан рад’ (Масарик) је – по мом мишљењу – једини делотворни отпор нарастајућем западном (америчком) притиску. Можда спор и тром, можда на сувише дугу стазу, али једини. Он би можда могао да створи *йоглоу* за неутралисање и ублажавање политичких наметања. [...] ’Ситан рад’ је увек могућ и потребан, не смета што је ’ситан’ (мален, у микроструктури) под условом да је ’рад’ (непрестано и истрајно понављање појединих речи и чинова), док су револуције и преврати повремене чињенице историјског искуства. Они међусобно не противрече: Масарик је 1914. године – као човек у годинама – напустио Аустро-Угарску и агитовао за њен распад и стварање Чехословачке: чак је у Русији тражио добровољце – међу заробљеним аустријским војницима – за рат против Централних сила. Али, ’ситан рад’ тражи културу која разуме пролажене времена, која учи индивидуалца да се подређује националној дисциплини” (М. Ломпар, „Нема разлике у политици власти и опозиције”).

²⁶ И. Миленковић, нав. дело.

²⁷ Видети: Мирослав Максимовић, *Лој, новац, реч*, 21.

²⁸ Горан Петровић, „Трска”, у: *Осврво и околне њриче*, Просвета, Београд 1996.

²⁹ Горан Петровић, *Сийничарница „Код срећне руке”*, Народна књига, Београд 2000.

нарочито са Запада, што говори много о актуелном стању наше интелектуалне елите,³⁰ док потрошачи такође киселе „футошки купус (који није из Футога)”,³¹ и конзумирају га, али само док сезона траје.

³⁰ „Не желимо – као култура – да учимо из својих несрећа: фаворизујемо интелектуални кејман, стављање на страну јачег, не разликујемо власи од државе, нити режим од народа, као ни моћ од истине. Не разликујемо облике ошћора нити њихове трајне и тренутне могућности. [...] Српски интелектуалци су били – и све до данас остали – хипнотисани западним (америчким) погледима: они се никад нису еманциповали до тачке да интелектуално оспоравају спровођење западних (америчких) интереса. То показује колико су заувек остали провинцијално одређени, јер је управо таква еманципација – у духу универзализма и вредности – еминентно европско понашање. Уместо тога, западна страна света је за њих безусловно остала најбоља страна света: без обзира на цену која је плаћана због таквих схватања. [...] Српска културна политика не постоји услед снажног западног (америчког) притиска на јавну свест, као и због неосвешћеног односа српских интелектуалаца према западном свету. Шта би чинили аутентични западњаци данас? Били би као Доситеј: он је највећи аутентични западњак у нас. На саветовању у Враћевшници 1810. године определио се за Русију а не Аустрију. Зашто? Зато што је са српског становишта процењивао одакле долази помоћ. Они би, дакле, преиспитивали западне налоге и притиске са становишта универзалности, оспоравали их као пропагандне матрице, уместо што ојонашање узимају као образац јавног понашања” (М. Ломпар, „Нема разлике у политици власти и опозиције”).

³¹ Мирослав Максимовић, *Лој, новац, реч*, 28.

РАДОМИР БАТУРАН

ДУХ ПОСТОЈИ НА ДОМАЋЕМ ОГЊИШТУ

(О књизи *Повесї, ѿриче, докази – Кроз Трешњевицу и векове*
Милосава Божића)

У ери постмодерне савремености, када у српској и још савременијој евроатлантској култури славе и награђују књиге мансарди и потпалубља, појавила се једна посве несавремена књига, с прозаичним насловом: *Повесї, ѿриче и докази* и још прозаичнијим поднасловом: *Кроз Трешњевицу и векове*. Топонимом Трешњевица њени садржаји просторно су лоцирани у Шумадији, а метафорично то је Србија. Временска одредница „кроз... векове” даје им временску неограниченост, јер се време суштински и не може ограничити ни зауставити, оно тече (аутор ове прозе каже *ѿонавља*) циклично за земљане, а спирално за небеснике, јер је оно мера смртности.

Ову књигу је написао Милосав Божић, сељак из Трешњевице испод Рудника који је изгнан са свог домаћег огњишта, из своје родне и плодне Шумадије и трагичне Србије у песковиту и пусту Аустралију, међу још трагичније Аборицине. Као аутор потпуно је непознат у српском читалишту. Када прочитамо из *Увода Срећена Божића Вонгара*, с почетка ове књиге, и Милосављево биографију, писану руком рођеног му брата (у свету познатог писца, В. Wongar-a, а у Србији превођеног тек последњих десетак година), не можете одолети да је не прочитате, поготово ако сте читали Вонгарове књиге о страдању Аборицина од проба енглеских атомских бомби у њиховим резерватима на северу Аустралије.

Браћа Божићи рођена су у Горњој Трешњевици, у којој данас скоро да нема правих сељака, сем изнемоглих стараца. Поратна нова класа југословенских комуниста их је проредила изгнућем голоруке младежи на Сремском фронту и егзекуцијама над монар-

хистима, а савремено српско друштво небригом за сељаке и срљањем у још савременији америчко-европски Нови светски поредак. Иако су и сами жртве комунистичког прогона, ратног и поратног, изградили су себе као целовите и креативне личности српских патриота.

Већ на првој страни ове књиге приређивач Александар Петровић у свом предговору „Случај циклуса”, цитира аутора: „Дугујем много Трешњевици и целој овој котлини – ту је моје све.”¹ После ишчитане ове Милосављеве књиге и романа Сретенових, неодољиво вам се намеће закључак да је њима Трешњевица, као метафора Србије, заиста све: језиком, хабитусом и етосом њиховим интегративним, посве несавременим по мери савременог света моде, лицемерја и неетичности, али и космополитским по осећању, скоро до идентификације, са Аборџинима, међу које су се склонили. С њима су се сродили и ородили браћа Божићи, а Сретен их и заступао у јавном простору док му нису забранили изложбу у аустралијском парламенту. И поред тога, он је уз велику борбу наставио да објављује књиге у Аустралији, Енглеској, Немачкој, Француској, Јапану, Америци и ко зна где још.

Књига *Повесћ, њриче и докази* Милосава Божића такође је несавремена по стилу, техници и етици постмодерне, али дубоко мисаона, поштена и аутентична. Док смо је читали, потврђивала нам се сопствена мисао колико је све што се удвара савремености, како у моди, тако и у култури, плитко, краткотрајно, неаутентично, најчешће и неетично, а све што је несавремено, што се отело стихији, мисаоно је дубоко, трајно, аутентично и етично. Ова проза потиче са старог домаћинског огњишта. Написао ју је човек који има интегритет и здраву домаћу памет.

Све што казује, потврђује са три извора: први је његова оригинална повест, у коју укључује грађу из *Српској историјској лексикона* Уроша Станковића, из записа путописаца (страних и домаћих) и манастирских летописа; други извор су предања, приче и доживљаји „људи из доба тих збивања”, који још живе у народу Трешњевице; трећи, „Докази о постојању духа”, које сам аутор сумира на крају књиге. Тако је књигу и компоновао у три дела, онако како је њоме троструко сагледавао животе и муке српског народа и аутентично посведочио да *дух њосћоји* на домаћем огњишту.

Оно највредније у овој књизи најавио је његов брат Сретен на крају свог увода у њу: „Писац не сме да буде гардиста и да чува

¹ Милосав Божић, *Повесћ, њриче, докази – Кроз Трешњевицу и векове*, Стварност, Аранђеловац 2022, 7.

власт, већ слободу и сећање као што то у овом делу чини мој брат Милосав.”²

Иако је Милосав био крупан и стасит као гардиста, ниједну власт српску није чувао, већ слободу и сећања свог народа кроз векове. Зато ову његову књигу треба читати и покушати бар у себи да изнова успоставимо вредности српског народа, када су нам све раније традиционалне вредности порушене. Немилосрдно су нам их рушили туђини, али ништа мање ни блаже нису нам их урвинали ни домаћи властодршци. Узрок трагедије српског народа и државе, да су сведени од великих, моћних и значајних до данашњих малих, слабих и безначајних, у томе је што наши владари нису водили рачуна о духовном и државном јединству народа и друштва. Последњи државни и духовни прваци који су били свесни да без духовног и државног јединства не бива ни народа ни државе били су велики жупан Стеван Немања и први српски архиепископ Сава. А за њима само још књаз Михаило. Зато су српски народ и држава наредних двеста година јачали и расли, од Немањине мале жупаније до Душановог „царства на три мора”, а под Михаилом се ослободили тираније. Када су разбијена та два јединства, српски народ и држава само су урвинали до данашњег колонијалног положаја, под палицом колонијалних управника или тити злих кловнова. Они свој народ гледају као добре кулчаре и према њему поступају као према жртвама за туђе интересе, само да њих владари најмоћнијих држава подрже да што дуже владају својим потлаченим народом. Тога је дубоко свестан Милосав Божић, па не прашта ни српским кнезовима из доба паганизма што су се олако одрицали своје паганске вере, обичаја и традиције, дубоко укореењених у српском народу да ни данас нису сасвим ишчезли. Чинили су то по захтеву новохришћанских империја и њихових мисионара, па су наш народ још тада разбили да се тешко уједини. Не прашта ни Лазаревићима и Бранковићима што су српски народ тиранисали да кулече на бедемима њихових градова, за које су потписивали уговоре да ће бити њихови само док они владају Србијом, а после њихове смрти преузеће их Мађарска или Аустрија, обе непријатељски настројене према Србији. Као представник тог кулчарског народа, коме владари својим јавним радовима не дају да обраде своје њиве, види он у томе и економски суноврат. Зна да се Србија неће одбранити зидинама и кулама, него војном и политичком герилом, прегалаштвом и у одбрани отаџбине и у обради земље која их храни. Српско рударство и занатство се не помажу и не усавршавају, него уништавају. Замера и устаницима који су побунили народ да

² Исто, 37.

се ослободи из ропства, а већ у току устанака посвађали се око пле-на у градовима, а по поразу склонили се у суседне државе, а народ остављали да га кољу и пале њихову сиротињу турске казнене експедиције, па ко преживи да се вратоломи у бежанијама. Замера и српским династијама што после устанака и привидног ослобођења пљачкају преостали народ, који од те слободе има мале користи, а они се међусобно истребљују. Пошто је и сам преживео комунистичке погроме, осветничко сатирање српске омладине на Сремском фронту и бежанију од те власти од рудничких шума до аустралијских пустиња, у својој повести не штеди њене зле кловнове због домаћинског владања и сатирања свега српског.

Божић не пише фамозну савремену историју, какву пишу српски историчари из заклона победника на власти Србије. Он пише повест Србије која је жива у њеном народу. Ма колико она била несавремена, аутентичнија је и животнија од оне коју пишу идеолошки историчари. У његовој повести пулсира дух народа. Одјекује он у српској слави, на домаћем огњишту, око записа којих је пуна Србија. У време када је старешина племена закрестио тај храст, живу воду или стену, они су постали црква. У безбожничкој Србији данас записи су несавремени, изашли из моде па их руше и председници Србије и његови министри. Сметају њиховој просперитетној савремености и њиховим постмодерним путевима. Они и не слуте колико је њихова савременост плитка, а они плиткоумни. Оно што је закрштено као свето, око чега се дух народа ројио вековима, јесте надвременост, која није ни произвољна ни безначајна, него сабирна жижа која је грејала душе читавих нараштаја и у људима будила дух који одјекује и у грудима данашњих поколења, која се буде из полувековног сна комуне. Дотле иде Божићева заинтересованост за слободни дух, да му даје снагу, интуицију да на стотине метара предосети сваку опасност која му прети, више од људи него од животиња. Дух му чак и у сну даје сигнал да му је тело у опасности и покреће га да се склони или предузме одбрану. Његова историја вечног враћања не прати догађаје линеарно, хронолошки, по логици времена које тече и моде која га прати, као што то чини савремена историја, већ он кружно закривљује временску путању у цикличне кругове, онако како се историја понавља, или у спиралу, како дух човеков комуницира са Небом. У Божићевом схватању историје увек се понавља оно што је прошло. Израчунао је он да се велике катастрофе по Србију и њен народ догађају циклично, у интервалима од 354 године. Прва се догодила 1105. (рат за престо између браће Вукана и Стефана), друга 1459. (пад Смедерева) и трећа 1813. (пропаст Карађорђевог устанка). Стара српска мудрост каже да оно што се догодило два пута, мора и трећи пут.

Пошто се она потврдила, Божић предвиђа зло по свој народ и 2167. За њега је историја смена циклуса добра и зла, па није ни песимиста ни трагичар. После сваке катастрофе – циклуса зла, наступа циклус обнове и развића – циклус добра. То омогућава свемоћ духа, како он каже – *духовна йлазма*, која регулише живот човека, народа и свемира. Не знам колико свесно или интуитивно, Милосав Божић види историју свог народа слично веровању јеврејског „божијег народа”, као *обрану завета и храма* који нам непрестано руше, што је добро уочио у предговору приређивач ове књиге Александар Петровић.³ Можда је код Божића присутнија технологија мита који се стално изнова отвара и затвара. Код њега је превасходно схватање етике добра и зла, који се кружно смењују. Неки би рекли да је то дијалектички закон, а ми мислимо да је то метафизичка осећајност овог аутора. Његов повесничарски метод заснива се на искуству његовог народа, искуству његових предака и на личном схватању етике. А мотив рушења Србије види у њеној лепоти: „Лепота ове котлине сигурно се истиче кроз векове, и то је био трн у очима фанатика и зулумћара.” А међу тим фанатичима и зулумћарима види он и старе империје, Рим и Византију, али и њихове хришћанске и муслиманске фаланге, мисионаре и сурогате, аустроугарске ранофашисте, немачке и италијанске класичне фашисте и њихово цвијеће: Хрвате, босанскохерцеговачке муслимане и католике, шиптарске и бугарске касапе, као и српске жупане, кнезове, војде, краљеве, председнике маршале и њихове комунисте, који су урвали српски народ и државу (ко мање – ко више). Он не умишља него осећа, оним невидљивим чулом да „духови свих оних које побише... лебде над овом котлином”. То је оно духовно чуло којим је осећао прогонитеље и звери док се крио у рудничким шумама. Као и његови преци, Божић верује у случај, али не тако да писање фамозне историје, од случаја до случаја, може да прекине нити које везују духовне претке и потомке, као што не могу изумитељи вештачке интелигенције да прекину зраке Сунца који осунчавају Земљу. Вера наших предака била је везана за Сунце, изворну светлост, изворну храну коју, опет, даје Сунце, а не за вештачку интелигенцију и вештачку храну. Потпуно смо сагласни са приређивачем Божићеве књиге који каже: „Ову књигу (...) треба схватити као добру вест и праву повест, чије право осећање је сећање које обухвата све, било да је прошло или да још није дошло.”⁴

Други извор Божићеве повести јесу „приче које су се преносиле са деде на унука. И до наши дана преноси се како су наши

³ Исто, 8.

⁴ Исто, 23.

предаци преживели турски, немачки, комунистички терор и геноцид”, каже Божић у поднаслову другог дела ове књиге. Из приче Живка Божића сазнајемо како су у старо време њихови преци воду доводили са извора кроз глинене цеви, користили све што је мајка природа давала, свиње жирили храстовим и буковим жиром, ништа нису куповали него сами производили све што им треба. Чак су и топили руднички камен и из њега лили гвожђе, челик и злато. За потврду своје приче наводи стара гробља: једно на Савића брду и друго на Анриној коси, у којима се цела Трешњевица сахрањивала. А Јован Милинковић из села Босута прича о кирицијској погибији кроз мећаву од Трешњевице до Београда. Први пут је путовао пет дана лети, јер су му се дрвени точкови на волујским запрегама разваљивали зато што нису имали оков од шина. Сва му се храна покварила што ју је понео, па није имао шта да једе. Сврати у једну кућу, где га домаћица нахрани и исприча му причу како су питали гаврана шта има црње од њега, а они им одговори: рабација. После је оковао точкове и стизао пре у Београд. Лети је требало радити на њивама, па су одлучили да кирицијски посао обављају зими. Уместо колских запрега, волови су вукли саонице. Једном је изненада ударила таква мећава да умало није затрпала и њих и волове. Јован је био најмлађи, па га је запало да буде на крају коловоза, а његов брат Пантелија је крчио снег напред јер је имао најјаче волове. Међутим, и они су се уморили крчећи толики снег и мећаву, па су оборили низбрдо и поломили саонице. Кад су све оправили и изнели на коловоз, наложили су ватру и ту се огрејали и волове одморили. Ујутру су кренули даље. Мећава је било још јача. Пред Јова је искочио хајдук и тражио да са свих шест кола скину по једну главу шећера да плате пут, па да продуже. Јово се правио да му је свега доста, па му је рекао да узме шта год хоће. Када је хајдук заронио у саонице да тражи главу шећера, он га је треснуо коцем са саоница посред главе. Онесвешћени хајдук се скотрљао низ пут. Узалуд га је дрмусао и звао. Није се пробудио. Узео му је пушку и затрпао га у снег. Бојећи се освете, никоме то није рекао сем брату Пантелији. И на рукама и на ногама прсти су му се смрзли и нокти отпали. Причу завршава речима: „Отишли смо с песмом, вратили се са кукњавом.” И тако осамдесетак Божићевих предака прича исто толико прича: трећи прича како је сирота жена, са насмрт болесним мужем и шесторо мале деце, морала да бежи у шуму од турских убица. Смешта шесторо деце у шупљу букву, мужа сахрањује, убија дивље свиње и храни децу преко целе зиме у тој букви, а на пролеће их храни печуркама и травама. Четврти прича о турској окупацији и пропасти Карађорђевој Србије, пети о хајдуковању и тамновању младог Љубомира,

шести о односу газда и слугу за време Обреновића, и тако редом: о Карађорђевом и Милошевом устанку, Црној руци, рату с Бугарима, о Ватикану, Русима, Немцима и Французима, страдањима Срба у оба светска рата, све до комунистичког терора. Осамдесет повести о небројеним мукама напаћених српских сељака извори су Божићеве историје Срба и Србије. Боље речено, ове приче које живе у потомству Срба драгоцене су коцкице Божићевог мозаика о животу његовог народа кроз векове. Тај мозаик саткан је од егзистенције тела, душе и духа српског сељака од памтивека до данас. Зато је његова повест и животнија, и истинитија и трајнија од свих оних које су нам кројили различити системи, партије и идеологије у српским и југословенским школама. Још када Божић извору од 80 прича о преживљеним мукама српског сељака дода и своје „Доказе о постању духа”, убедљиво се уверавамо у немоћ фамозних историја победника да посведоче аутентично о свим мукама, патњама и страдањима народа.

Милосав Божић потврду да дух постоји види свуда, како у материјалном, тако и у нематеријалном свету. Види га у Сунцу, које су сви народи сматрали божанством и заклинали се њиме. Јер, оно „даје многе животе”, како видљивом биљном и животињском свету, тако и људском роду и оним његовим чулима спознатљивим и неспознатљивим својствима. Дух живи и ради и када се материјални свет распада. Види га Божић на Домаћем огњишту, у Слави и у Запису. За њега постоје три света: *материјални*, *духовни* и *духовна плазма*. Материјални је на Земљи, духовни у дотицању Неба, а духовна плазма успоставља односе у свемиру и прелива се и на смртнике на земљи, али само на изузетне који својим делима постају бесмртни.

Велики значај даје и генима које добијамо од предака и дели их, опет, на гене добра и гене зла. И у њима он види духовну моћ која нас опредељује да деламо у свету добра или зла. Поприште монада добра и зла је наша душа, која цвета или се разара. По Божићу, болести, мржња, ратови и сви пороци су плодови света зла, а здравље, доброта, љубав, рад, стварање и стваралаштво су плодови света добра. Потиштеност види као болест душе савременог човека која настаје због притисака нехуманог окружења, нарочито притиска система и власти „другог духа”, како он каже. Он зна за лек за потиштеност. Наглашава да „излаз постоји, упорним мислима га треба пронаћи, ковати кључеве о излазу из затвореног круга”. Како? Храброшћу да можеш рећи НЕ свом палом духу и сваком другом спољном, туђем притиску и прегалачким радом савим „супротно од оног што ти налаже пали дух”: да „обезбедиш храну да преживиш, да се стараш о нејачи, да оствариш своје

стваралачке идеје”. Божић саветује: „Буди на путу добра и зли духови ће побећи од тебе.”

Иначе, знањем да кажеш НЕ бавили су се писци свих светих књига, философи и други мислиоци.⁵ Зар свих десет Божјих заповести не почињу тим НЕ? Ако имаш снаге и храбрости да то кажеш себи, другима који поседују моћ, па била то партија, аутократска власт, корпорација, новац и интерес, сачуваћеш целовитост своје личности, њен интегритет, етос.

Колики значај придаје генима, исто толики придаје и средини у којој се човек обликује. Пита се Божић, слично Његошу: „Шта је човек?” И одговара да човеков састав чини материјално и нематеријално. Све материјално пребива у средини, а нематеријално „пребива у свемиру”, каже он. Истиче да човек долази на свет с плачем. „Једино што зна је мајчина сиса и мајчин глас”, додајемо и мајчин додир. Божић каже да „средина човека задаје млеком и отровом”. Одмах ту додаје да „заводитељска средина намеће човеку своје заводитеље. Не постоје закони да се деца не смеју заводити”. Заводе их партије, секте, држава, од државе толерисани пороци: алкохол, дрога, коцка, хомосексуализам. Ниједан председник, влада, министар, парламент „не писну колико држава зарађује од алкохола, дувана, дроге, коцке”, истиче Божић. Духовито поручује да „во пије само кад је жедан, а човек пије стално и болује”. И ту је лек једино знати и имати храбрости рећи оно спасоносно НЕ.

Божић закључује своју књигу речима да је „човеков Бог његов дух који кружи око њега” и опомиње човека на све опасности. Човек који је личност поступа према тим опоменама духа, а клоун прибегава у заклон оних који имају моћ. Раван је јеванђељској поруци Божићев закључак с краја књиге: „Што више се пети уз степенице сазнања и стварања (...) Духовни капитал је знање и дела која стварају благодат на земљи.” Завршићемо и ми похвалу књизи Милосава Божића *Повесји, њриче, докази – Кроз Трешњеву и векове* његовим покличем: „Дух постоји!” Постоји и душевна и духовна егзистенција. Логос је њихов именоватељ.

⁵ Један од таквих је код нас Мило Ломпар, који у књизи *Похвала несавременосји* елаборира етичку, психичку и интелектуалну моћ, храброст и етичности изрицања тог спасоносног НЕ за очување интегритета личности и интелектуалног поштења.

ЈОВАН ПОПОВ

ОДЛАЗАК МАТИЧИНЕ ДОБРОТВОРКЕ

In memoriam Nicole Marić Haviland

Ове године, 12. јуна, напустила нас је Никол Марић Авиланд (1923–2024), Францускиња која је претежни део свог века проживела везана за Србију и Нови Сад, утиснувши у њима неизбрисив траг тиме што је, заједно са својим мужем Сретеном Марићем, даровала изузетно вредну збирку од петнаестак хиљада књига Библиотеци Матице српске.

Сви који су познавали овај несвакидашњи пар слагали су се у томе да је Николина приврженост Сретену, који је од ње био старији 20 година и кога је у својим реминисценцијама називала искључиво „професор”, била нешто што се ретко виђа. Његова сестра, сликарка Лиза Крижанић, сматрала је то највећом срећом у животу свог брата, а Марко Ристић сумњао је да би се међу Српкињама нашла нека која би тако бринула о мужу и угађала му у свему. Никол је, са своје стране, захваљивала и Богу и Србији што су јој подарили таквог човека. Он је за њу био оличење мушкарца у којем су по хеленској мери здружена духовна и физичка лепота. Зато своју брачну улогу није доживљавала ни као потчињеност ни као жртву. „Да нисам упознала Сретена, ја не бих знала шта је добро”, поверила је породичном пријатељу Слободану Гавриловићу, у јединој прилици када је пред њим супруга ословила по имену.

Сјединивши своју судбину са Марићевом, ова рођена Парижанка из отменог уметничког миљеа заволела је његов родни Субјел, научила да кува српска јела, да спрема зимницу, да меси и пече хлеб, спремно угошћујући небројене госте у дому који је с љубављу уређивала и одржавала. Није, наравно, све увек било идилично у току више од три деценије, али је и ретке тешке тренутке касније

препричавала са осмехом. Један такав збио се непосредно пошто су се доселили у Нови Сад. Како је већ почињала да се сналази у српском језику, муж је помислио да је дошао час да јој у потпуности препусти бригу о храни, укључујући и набавку. Послао ју је у оближњу месару, а она је тамо, не успевајући никако да објасни шта јој је потребно, на крају бризнула у плач. Месар је, срећом, био душеван човек, па ручак није изостао ни тога дана.

А ко је, независно од мужа, била та Никол Марић, односно Nicole Haviland? О томе се код нас мало зна, изузев можда да се, поред домаћинства, највише бавила сликањем пејзажа и потрета, од којих је најпознатији онај на којем је овековечила вољеног Сретена. Више од тога може се сазнати у топло написаној Марићевој биграфији из пера Радована Поповића, још једног блиског пријатеља, а највише у монографији породичних портрета *Lalique-Haviland-Burty* (2009), коју је Никол сачинила и објавила уз помоћ Марићеве кћери Катрин де Леобарди. Тамо ћемо прочитати да породица Авиланд, која има и своју енглеску грану, Хевилендове, вуче корене барем из XI столећа, јер је забележено њихово учешће на страни норманских освајача у бици код Хејстингса 1066. године. Након тога не помињу се све до XVI века и крвавих верских ратова. Као протестанти, избегли су најпре на острво Џерси, а потом у Енглеску. И међу протестантима је, међутим, било разних струја, а Авиландови су припадали тврдокорним квекерима, па су се већ у наредном столећу нашли на удару Чарлса I и поново морали да беже, овога пута у Америку. Одатле се средином XIX века у Француску вратио предузимљиви Давид, са идејом да у Лиможу покрене производњу висококвалитетног порцелана. Тако су ударени темељи фабрици која под именом Haviland постоји и данас, када је прешла у туђе руке, испоручујући и даље луксузно посуђе пробраној клијентели, између осталих и вашингтонској Белој кући.

Николином оцу Полу Авиланду било је намењено да почетком XX века заузме место директора продаје у Њујорку, па је послат да студира на Харварду. Но, он се више него на пословне Авиландове уметнуо на Бартијеве, породицу своје мајке, нарочито на деду Филипа, прогресивног ликовног критичара који се срчано залагао за импресионизам, а дружио се са Делаacroаом, Манеом, Реноаром, Игоом, браћом Гонкур. Реноар је портретисао малог Пола кад му је било четири године, а овај ће у одраслом добу, испред очевог, додати презиме Барти, одредивши се на тај начин ком и каквом јату је желео да припада. Пошто се у Њујорку био препустио дендизму и укључио у авангардне уметничке кругове, трошећи очев новац на финансирање једног часописа, овај га је, усред

Великог рата, под хитно вратио у Француску. Одвојивши га од боемског окружења, није га, међутим, могао одвојити и од уметности, а она која га је највише привукла и којој је, распет између многих екстравагантних интересовања, остао трајно привржен била је фотографија, аматерска али уметничка.

Богато илустрована његовим и другим фотосима, књига успомена Никол Марић на своје претке одражава и кључне ауторкине одлике: благородност, одмереност и префињен укус. Ово последње било јој је усађено генетски, и то са обе стране, са женске можда још и више. Мајчин отац, највеће име међу свим Николиним прецима, био је Рене Лалик, дизајнер на стаклу и металу из доба ар нувоа и ар декоа, чувен по својим фигуринама, бочицама, витражима, накиту, медаљама. Његову талентовану кћер Сузану, сликарку која ће остварити значајну каријеру као костимограф француског националног позоришта *Comédie française*, Пол Барти Авиланд упознаће убрзо по повратку из Америке, и они ће се венчати 1917: „Били су леп пар. Отац је био плав, мајка смеђа. Њихов брак био је брак из љубави”, сећа се њихова кћи. Орођавање двеју породица чије су се делатности сусретале на пољу примењене уметности донеће и неке практичне користи: Сузана ће своју стваралачку машту у једном периоду инвестирати у осликавање порцелана Авиландових, док ће Пол своје фотографско умеће усмерити у овековечавање рукотворина свог таста.

Године 1900. Рене Лалик био је подигао бајковиту палату у 8. париском арондисману, на самој обали Сене, тада у улици *Cours-la-Reine*, данас *Cours Albert 1^{er}* број 40. У њој је рођена његова унука Никол, одатле сежу и њена прва сећања. Породична идила биће прекинута берзанским крахом 1929. године, који ће њеног оца преко ноћи лишити наследства. Пет година касније, он ће се са њеним старијим братом Џеком повући на раније купљено имање у Турени. Никол, којој је тада било једанаест година, остаће с мајком код деде, чије пословне способности такође нису биле ни близу на висини стваралачких. Када на самом крају рата буде умро, иза њега, осим куће, неће остати много иметка и готово ништа од његових драгоцених радова, распршених по збиркама колекционара широм света. Највеће су сакупљене у музејима – један су му подигли Французи у Алзасу, а други Јапанци у граду Хаконеу. У овај потоњи путовала је Никол 2009. године, када је приређена поставка радова њене мајке.

Послератно сиромашење породице Лалик, убрзано раскалашношћу Николиног ујака Марка, могло је допринети њеној одлуци да, по завршетку студија уметности на *École du Louvre*, 1949. године прихвати брачну понуду економисте и политичара Максима

Блок-Маскара, који је у том часу био више него двоструко старији од ње. У процени њених мотива ипак не треба журити – овај блиски Де Голов сарадник уживао је репутацију једног од оснивача и хероја Француског покрета отпора, па је могуће да је у младој жени пробудио осећање слично ономе које је она препознала код своје баке Мадлене Барти: „Мадлену је у њеним романескним илузијама завео тај лепо, ауторитативни човек који ће о свему одлучивати уместо ње, о томе шта је усрећује, а шта не”, писала је њена унука, објашњавајући како је ова, са својих седамнаест, пошла за удовца Шарла Авиланда, очевог школског друга. Можда јој је приписала и сопствена осећања. Било како било, имала је довољно животног елана да не понови њен трагични удес, али не и да сачува брак у којем је 1952. године родила своју јединицу Натали. Разлике међу супружницима, не само у годинама, испоставиле су се непремостивим и они су се убрзо растали.

Поново слободна, Никол је једног дана отишла на пријем код неких пријатеља. На столицама су стајале цедуљице са именима званица, тако да је свачије место било унапред одређено. Села је на своје, очекујући да се појави незнанац чије је име лежало на столици до њене. Појавио се наочити проседи мушкарац, са цртама лица као исклесаним, зрео и самоуверен, али је најпре нехајним покретом руке уклонио цедуљу и на њено место ставио другу на којој је писало: „M. Sreten Maritch”. Одмах су ступили у разговор, од којег је запамтила једино његово питање да ли је срећна. Одговорила је неодређено, али је предосетила да јесте била срећна што никада неће упознати човека кога су јој вероватно били наменили њени домаћини, а кога је лукави Ера претекао по принципу „Ко пре девојци...”. Он тада није знао ништа о њој, али му нису промакле њена младост, лепота и, допуштамо себи да претпоставимо, кроткост у њеном држању. И његов брак тек што је био окончан, трећи по реду. Искуство му је говорило да је ово прилика која се не сме пропустити и да би срећа могла бити четврта, кад већ није била трећа.

Неће проћи много времена и њих двоје ће се скућити на елитном париском острвцу Сен Луј, у стану који је Никол 1956. године купила од свог дела новца добијеног продајом Лаликове виле. Тај стан на трећем спрату зграде на адреси 62 rue Saint-Louis en l'Île, кроз који је продефиловало небројено Срба што су се затекли у Паризу, знаних и незнаних, описивало је више њих, најчешће у романтичном тону, као да описују дворца или, у најмању руку, музеј. Истина је да је тај простор, намештен једноставним, тесаним намештајем, уз понеки стилски комад, уливао поштовање својим полицама пуним књига у кожним повезима и витринама иза чијих

стаклених врата су лежали фини уметнички предмети. Није, међутим, забележено да је то била зграда у којој је пре револуције становала послуга што је опслуживала племство у суседној палати, да су собе, осим дневне, биле мале, плафони ниски, а дрвено степениште уско и завојито, а да у време кад су се Марићи у њој настанили није било чак ни текуће воде, док је Никол тек пред сам крај живота дочекала да добије честито купатило, одвојено од кухиње. Чини се да њима двома то није сметало – живели су у љубави, у срцу Париза, у срцу света. А када Сретена одавно више не буде било, Никол ће у мају 2014. године, у писму новосадским пријатељима, са фином иронијом описивати шетњу својом улицом:

Одушевљена сам њоме; цео свет дефилије овуда као у Венецији. Јапански младенци фотографишу се на позадини торњева Нотр Дама, он у смокингу она у хаљини од белог тила, Руси и Американци сунчају се ходајући голи до појаса, енглески џез оркестар не силази са Луј-Филиповог моста. Нема ни једног јединог Кинеза, јер они време проводе у „Галерији Лафајет” пуњећи кофере парфемима, док их аутобус чека да их врати на аеродром. И тако, док се у једном делу света међусобно убијају, нема ничега разноврснијег ни веселијег од острва Сен Луј.

Новосадски стан у Фрушкогорској 19, у који су се Никол и Сретен Марић уселили 1962. године, пошто је он био изабран за професора Филозофског факултета, био је много пространији и комфорнији од париског, али је био уређен на сличан начин и одисао је истим спојем рафинираности и аскетизма који је имао двоструки корен – француских протестаната и српских сељака. Зграда није имала лифт, па је професору, као човеку од угледа и година, био понуђен стан на првом спрату, што је он глатко одбио, одлучивши се за четврти, последњи. Тако му нико није табанао над главом, а са прозора дневне собе пуцао је видик на обронке Фрушке горе, што је био Николин омиљени сликарски мотив. У Нови Сад су долазили у јесен и остајали до пролећа, најпре због Сретенових обавеза на факултету, а после по навици. Када, након тридесет година, Никол остане сама, наставиће са том рутином, која је укључивала и летње боравке у Прованси, а касније у Турени. По природи отворена, сачувала је па и проширила круг пријатеља, али је боравак у Србији имао и своју практичну сврху: са мужевљевом пензијом, која јој је била једини стални извор прихода, овде је могла пристојније живети, мада је несрећних деведесетих и сама доспела на руб егзистенције. Никада се, међутим, није жалила. Са стоичким миром делила је париска дама судбину малог балканског

народа за који се везала добровољно и трајно. Као што је за Србе карактеристичан инат, квекерима је, кажу, својствена независност духа и немарење за друштвене конвенције. Никол Марић била је слободоумна левичарка која није марила ни за религију, али је, рекло би се, барем у социјалном смислу наследила понешто од својих предака.

Последње године живота провела је сама на свом париском острвцу, до краја независна али никада ненапуштена од својих најближих. Како су се, изгледа, неки афинитети међу женама у породици Авиланд преносили кроз генерације, тако је и њена Натали била осетљива на српски шарм. У браку са писцем Миодрагом Јанковићем, који је по свом креативном, немирном духу и разноврсним интересовањима подсећао на њеног деду Пола, донела је на свет троје Николиних унучади: кћери Марију и Јелисавету и сина Никола. Бака је о њима увек причала са много топлине, али без сувишне бриге и заштитничког нагона какав се среће у нашој традицији. Изнад свега је ценила слободу избора, туђу као и своју. Била је ненаметљиво господствена, великодушна чак и у оскудици, и бескрајно толерантна. Отишла је спокојно и тихо, као што одлазе праведници којима је главни судбински задатак био да чине добро и усрећују друге, а највећа награда дуговекост која ће њиховом племенитом постојању на свету дати смисао достојан памћења.

СРПСКО ПЕСНИШТВО РАНЕ МОДЕРНЕ У КОМПАРАТИВНОМ КЉУЧУ

Мирјана Лукић, *Сајуџиници модерне. Оледи о српским њјесницима ране модерне с компаративистичким чињањима*, Бина, Бања Лука 2024

Монографија срећно одабраног наслова *Сајуџиници модерне* представља прерађену и допуњену докторску дисертацију Мирјане Лукић (рођ. 1984), професорке и шефице Катедре за компаративистику Филозофског факултета у Источном Сарајеву. Насловом се, наиме, алудира и на прву књигу приповедака Исидоре Секулић *Сајуџиници* (1913) и на *Моје сајуџинике* Јована Дучића, од којих су поједини постали предмет студије Мирјане Лукић (примера ради Милорад Митровић и Милета Јакшић). Истраживачки корпус подразумева дела аутора који су услед преране смрти, политичких и историјских неприлика остали занемарени, а спадају и генерацијски и унеколико квалитетом међу водеће песнике српске модерне (Милорад Митровић, Милета Јакшић, Стеван Луковић, Даница Марковић, Јаков Шантић, Велимир Рајић, Душан Срезојевић). Они су, дакле, *сајуџиници* Јована Дучића, Алексе Шантића, Милана Ракића, Исидоре Секулић итд. Њихово дело анализирано је кроз двоструку компаратистичку призму – канон националне и светске књижевности и филозофије (Љермонтов, Блок, француски симболизам, Ничеова филозофија).

Ауторка се интерпретативно наставља на досадашње приређивачке и аналитичке доприносе примарно Драгише Витошевића, Миливоја Ненина и Зорице Хаџић Радовић, разуме се, имајући у виду и текстове с почетка 20. века и неке савременије студије и чланке. Компаратистички оквир књиге не само да смешта српску књижевност у живковићевске *евројске оквире* већ даје књижевноисторијски значај занемареним *сајуџиницима* у оквирима доминантних поетичких образаца епохе модерне и мапира „по чему је неки пјесник нов и самосвојан; чиме је обогатио своје вријеме и у чему је његов допринос српској поезији?” Драгоцени су и сегменти књиге у којима се пописује и коментарише присуство датих аутора у релевантним антологијама и историјама српске књижевности.

У уводном поглављу, „Пјесник, доба и утицај. Ка превладавању полемичке позиције”, наглашава се да ће више „бити ријечи о појединачним него о општим цртама”, „пјесницима и пјесмама” но о „једном добу”, што је управо у сагласју са мишљу Исидоре Секулић коју је Боривоје Маринковић узео за мото књиге *Трајом Досијеја*: „Наука је јака кад се баци у појединост”. Брига да се осветли сваки детаљ у песмама које су анализиране у књизи сведочи о научној утемељености Мирјане Лукић и, најпосле, о јасном одређењу њеног научног доприноса у целисти. Да наведемо пример поглавља о Милораду Митровићу и Михаилу Љермонтову, када ауторка подробно разлучује сваки сегмент песама, наводећи и руски оригинал и решења Миодрага Сибиновића, који је један од наших најбољих познавалаца Љермонтова. Синтагма на руском језику „малиновая слива” самерена је са придевом „руменкаста” и установљено је шире семантичко поље које подразумева реч на руском, будући да „упућује на сазријевање у тачно одређеном периоду јесени”.

Уводно поглавље монографије *Сайујинници модерне* важно нам је и због свести о различитим погледима на дато раздобље (1890–1918), које је Драгиша Живковић најпре именовао симболизмом, а касније уз нов оквир (1900–1918) првом и другом модерном, тј. „као симболизам и експресионистичко-футуристичке тенденције”. Затим се коментаришу и виђења Јована Деретића, Радована Вучковића, Предрага Палавестре, Зорана Гавриловића, Владете Кошутећа, до Драгише Витошевића, који „с правом биљежи да се у великим пјесницима садрже и они мали, али и да су ови други ’често другачији и у извесном смислу живописнији, ако не ствараоци а оно као типови, чак као метафоре свог времена’”. Ово је, поред осталог, кључно полазиште научнице, јер га комбинује са виђењем значаја мањих писаца у оптици руског формалисте Јурија Тињанова и компаратисте Пола ван Тигема. Руска и француска наука о књижевности, али у првом реду сама књижевност, јесу, како се експлицитно указује, важне упоришне тачке монографије. Не само да се осветлио значај Силија Придома у контексту српске модерне, већ треба имати у виду „суштинска обиљежја” француске књижевности код српских песника: „сми-сао за мјеру, кохерентност, склад и, како је то одредио Хуго Фридрих, ’концентрацију и свијест о форми’”. „Љубав према руској музи” и руски писци од романтичара до „анархиста и социјалиста” били су лектира српским песницима, тако да се русофилија неговала „дужи временски период и развијала се упоредо са утицајем француске литературе”.

У средишту прва два поглавља је Милорад Ј. Митровић, чији су личност и дело најпре прокоментарисани у светлу Дучићеве негативне критике његовог рада. Иако је Митровић по оцу био Требињац, као и Дучић, то није имало утицаја на „кнеза српске поезије”, који је сматрао Митровића епигоном Војислава Илића и Јована Јовановића Змаја, прећутавши значај његове сатиричне поезије. Мирјана Лукић не само да

коментарише и одређује битне тачке Дучићевог одвише критички интонираног текста већ и преиспитује и самерава каснија виђења, попут оног Радомира Константиновића, који је Дучићев текст видео као „скривену полемику са Скерлићем”. Не прихватајући генерално мишљења претходника по себи, ауторка увек стрпљиво анализира у којој мери су неки ставови важећи, аргументовани, смислени и могу ли да прођу проверу времена. Критикујући Митровића и „оспоравајући му сваку оригиналност”, Дучић је нехотице сместио песника у европски контекст, помињући његове узоре у Биргеру, Уланду, Пушкину и Љермонтову, па је тако његов текст из 1911. симболичка карика која повезује прва два поглавља *Савјетника модерне*. Митровић је преводио Љермонтова „са много разумијевања и осећања”, па су подударни стихови управо они који се тичу „осећања патње због неостварене љубави”, као и пролазности и одбачености у песмама „Уздахну зима седа” и „Листак” („Листок”), али се са руским класиком упуштао и у полемику, премда није продубљивао аспекте његове поезије.

Спона између прва два и трећег поглавља о европској лектури Милете Јакшића успостављена је преко Митровићеве поделе лирских песама према начину настанка, па су тако Јакшићеве песме због удела осећања именоване као „ћеретаве госпођице”. Такође, Дучић је Митровићу замерао подражавање Војислава Илића и Змаја, а исто је Недић замерио Милети Јакшићу. Мирјана Лукић обично посвети сегмент поглавља и биографским подацима о песнику, што неретко има значај и за схватање његовог дела, премда има и занимљивих елемената. Јакшић је, примера ради, писао под псеудонимом Ленски, а читав један круг песника повезан је рођењем или животним путем са Чачком. Стеван Луковић и Даница Марковић рођени су у Чачку, Велимир Рајић био је „праунук чувеног тобџије Танаска Рајића, јунака са Љубића код Чачка”, а породица Душана Срезојевића доселила се из Македоније бежећи од турске освете, јер је песников отац „усмртио Турчина који се загледао у његову младу. Првобитно се са породицом настанио у Чачку, али после смрти супруге одлази у Јагодину”. Но, интертекстуалне релације између поезије Милете Јакшића и европске књижевности исписане су на линији са Хајнеом, Шекспиром, Тасом, Гетеом, Ренаном, Толстојем, Франсом, Шопенхауером, Лотијеом, а његова француска лектира сагледана у контексту антологија француске књижевности које је интерно, за њега и Вељка Петровића, састављао Васа Стајић. Драгоцена је и фуснота из које се сазнаје да песму под истим насловом, „Резигнација”, имају и Милета Јакшић, Даница Марковић, Сима Пандуровић и Светислав Стефановић, што потенцијално отвара нове компаратистичке хоризонте.

Када је реч о Стевану Луковићу, песнику који је стремио „интензивном животу”, али је прерано умро – званично од туберкулозе, а могуће од упале слепог црева, преводио је Виктора Игоа, а његова поезија

анализирана је у контексту дијалога са Верленом, Придомом, Мопасаном, „на имплицитан начин, у облику алузија, преузимањем неких симболистичких тема и слика или пјесничких поступака, као и кроз сличну визију свијета”. Ослабљена „болешћу плућа”, тешким животним околностима, Топличким устанком, мужем који ју је оставио због Русиње и многобројном децом, Даница Марковић дала је допринос српској поезији новим сензибилитетом и темама (плотским, подсвесним, гашењем либида). Тематизовала је „мртвог драгог”, сложен однос са Богом са којим се у исти мах и мири и свађа, жену која уме да буде осветољубива и охоло, али поносна у болу и патњи. Њен песнички опус сагледан је кроз критичке осврте од Фртулићевих примедби и Винаверових пародија до најсавременијих сагледавања Миливоја Ненина, Зорице Хаџић Радовић и Магдалене Кох.

Болест и боемски живот пратили су млађег брата Алексе Шантића, Јакова, који је, штавише, обећавао више од брата. Његове најбоље песме објављене су тек постхумно, тако да је и вредновање било условљено протоком времена. Битан допринос сабирању његових песама дао је Станиша Тутњевих, а о њима су писали Витошевић, Константиновић и Недић. Осветљен је утицај Дучића, са којим је његова поезија самерена, а посебно је инспиративна компаративна анализа мотива галеба Јакова Шантића и Бодлеровог албатроса.

Предмет наредна два поглавља је поезија Велимира Рајића, који је такође имао здравствене проблеме, у овом случају кобне епилептичне нападе. Његова поезија сагледана је у светлу Ничеове филозофије, те Ђурчинових превода две песме које је Лу Саломе посветила Ничеу. Његова антологијска песма „На дан њеног венчања” се кроз контекст песничког дневника потврдила дубоко аутобиографском. Последње странице дневника биле би пролегомена за читање песме. Песник склон суицидним мислима и са жељом да се жртвује за отаџбину студирао је француски језик, а преводио је с руског Чехова, Карњејева, Соловјова. Његов дневник упоређен је са Љермонтовљевим романом *Јунак на шеј гоба*, а аналитички фокус био је на љубави коју је гајио према Персиди Веселиновић (ћерки Јанка Веселиновића) и Косари Бобић.

Због љубави је пропатио и Душан Срезејевић, који се загледао у Јованку Ђурић, ћерку дворског апотекара, али се она за време његове службе у Крагујевцу удала за богатог Косту Петровића. Не знајући за то, написао јој је писмо на француском језику, које је дошло до њеног супруга, због чега је песник био пријављен Управи града и завршио у Душевној болници, где је најпосле умро од туберкулозе. Његова поезија најпре је оштро критикована, а Ујевић га је именовао имитатором, „који је успио да помири Карла Маркса са Фридрихом Ничеом”. У монографији Мирјане Лукић поезија му је контекстуализована са Ничеом, Љермонтовим и Блоком, а посебно је осветљено питање његових пролетерских

песама. Његова поетика описана је у широком луку од бунтовних песама, љубавних, меланхоличних, депресивних и рефлексивних до библијског тона, ништавила света, обмане и свеопштег бола.

Књига *Сайуџиници модерне* Мирјане Лукић представља драгоцену студију, колико књижевноисторијски, толико и интерпретативно релевантну, окренуту и ка српској и ка европској књижевности, у првом реду руској и француској. Држећи до сваког податка, речи и синтагме, стиха и контекста, датума и чињенице, ауторка је успешно осветлила личности и дела која су ушла у њен истраживачки корпус, комбинујући књижевноисторијску оптику са аутобиографским, компаратистичким и херменеутичким приступом. Књига је смислени наставак бројних претходних приређивачких и аналитичких послова, али и важан импулс за будуће радове на овом пољу.

Др Јелена Ђ. МАРИЋЕВИЋ БАЛАЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
jelena.maricevic@ff.uns.ac.rs

ХАРМОНИЈА ПРИПОВЕДАЊА РЕДОВА И БЕЛИНА

Радован Влаховић, *Љуба*, Банатски културни центар, Ново Милошево
2024

Роман *Љуба* враћа нас у прошло столеће, у време непосредно након Другог светског рата. Његове странице оживеле су простор банатске равнице, један стари, минули свет патријархалних заједница, њихов светоназор, систем вредности и поглед на друштвенополитичке околности. Како се крећемо кроз наратив, јасно нам постаје да у фокусу приповедања не стоји радња као у класичном романескном жанру, већ је ту сама прича и приповедање. На крају дела видна нам је и основна поетичка намера аутора, она је као тло из ког ничу све остале, као нијансе значења самог романа: истицање моћи приповедања и приче као нечега вечног у свеопштој пролазности.

Из те перспективе проистекло је и уобличавање форме приповедања. Познато нам је да је модерна књижевност, за разлику од традиционалне, поверење препустила причи по себи, а приповедача ставила у други план, доводећи у питање статус свезнајућег наратора. У тој приповедној промени у једном тренутку веродостојност и истинитост приче доносила су у наратив инкорпорирана документа. Сетимо се Данила Киша,

који је оживео снажну синтагму „часних људи и поузданих сведока”, око које се развила читава једна приповедна поетика. Радован Влаховић у овом делу превазилази било какву искључивост у погледу опредељења за један од наведених поетичких смерова. Код њега и приповедач и прича и ликови и документа која су нашла место у овом роману чине хармоничну структуру састављену из делова који се савршено уклапају један са другим у целокупној слици и поруци дела. На тај начин приповедање је дошло до оне тачке у којој се из мноштва перспектива приповеда о истом догађају, а свака од њих, без обзира на то што је другачија у нијансама које јој дају ликови који приповедају или се присећају, остаје непромењена у основи која потврђује истинитост. Тако је и тема романа потпуно огољена и не преостаје ниједан неосветљени угао у ком би место могла наћи било каква приповедна намера која би осујетила основну фреквенцу природе књижевног текста – да приповеда истину о свету и животу.

У односу на ранија дела свог опуса, Влаховић се у роману *Љуба* опредељује за приповедни експеримент на тај начин што приповедне могућности поставља у одређену схему. Композицију романа чини кружном не уз помоћ догађаја или сцене, већ користећи свезнајућег наратора као оног ко обликује пролог и епилог романа. Важно је истаћи да је наратор добио улогу онога ко сведочи о патријархату на његовом врхунцу и фази његовог слома, сведочи о распаду система вредности који су красили мир, хармонија, уређеност живота и ред у међуљудским односима заснованим на здравој хијерархији. Његово приповедање нас вешто уводи у такав свет, али нас и изводи из њега, затварајући му врата заувек.

У том првом сегменту романа, где је присутно приповедање у трећем лицу, текст обилује речима исписаним курзивом. Оне су извори језичке аутентичности повезане са минулим добом која има нарочито снажан ефекат. Да бисмо до краја разумели тај свет, неопходно је да консултујемо објашњења непознатих термина која су додаток овом роману, али такав да су неодвојиви део целине. Знамо да је језик један од најстаменитијих чувара сећања, а Влаховић као аутор негује ту дубоку ноту свесности колико је језичко благо важно сачувати и користити се њиме на најплеменитији начин – претвара га у постамент прошлих времена.

Већи део романа приповедају ликови. Њихове приче увек се преплићу на неком месту, јер сви су они део једног истог света, света топлог банатског миљеа, где се не догађају заплети и расплети само у животима појединаца већ они који имају симболику колективних образаца. Лик Љубе спаја све остале ликове и он нам је овде дат као прототип банатског човека који је посвећен земљорадњи и бризи за своју многочлану породицу. Он је симбол стуба патријархалне заједнице у којој свако заузима своје одређено место и симбол модела постојања човека преданог божјој вољи, скромног и захвалног за плодну годину и сита уста најближих.

Сви остали ликови који се јављају као приповедачи приповедају своју личну причу, али исто тако се осврћу на догађаје који су обележили време касних четрдесетих година двадесетог века. Сви сведоче о томе да је живот само живот, са свим својим успонима и падовима, лепим и мање лепим тренуцима, али да је незаустављив чак и када је трагичан. У роману читамо о судбинама мушкараца и жена, љубавима и патњама, самоћи и радости која се дели са другима, а имена која иза тих прича стоје су један нарочит одабир карактеризације ликова. Аутор романа је њихову аутентичност појачао тиме што им је дао имена и надимке који су потпуно у складу са хијерархијским и социјалним правилима патријархата.

У опусу Радована Влаховића позната су нам дела у којима на изванредан начин аутор негује своју породичну генеалогiju на непристрасан и првенствено уметнички начин. Роман *Љуба* открива нам повезницу са „Бапом”. Такође, писано сведочанство лика из романа осветљава историјски важну чињеницу о предачкој лози аутора. Роману *Љуба* стога можемо приступити као онеобиченој аутобиографији која има за циљ да овековечи не само генезу историјских, социјалних и политичких прилика на подручју Баната већ и да причу исприповеда тако да јој да највиши хумани смисао. У том настојању писац је велики простор у тексту дао дескрипцији, која садржи мноштво детаља који су ту да нарацију учине специфично живом. Аутентичност додатно обезбеђује језик приповедања карактеристичан за Банат оног времена – локализми, жаргонизми, дијалектизми, архаизми, што смо наговестили у осврту на стил приповедања наратора. Уочљиво је колико је Влаховићев књижевни слух за језик истанчан, а стваралачка свест зрела, јер приповедати о прошлости и великим темама историје не подразумева само оживљавање минулог доба кроз уобичајене приповедне поступке. Оно тражи срце које пулсира у посебном облику, а Влаховић га препознаје у моћи језика.

У роману *Љуба* све се креће у контрасту између ритма живота који прати ритмове природе, одише миром и изобиљем, и оног који искаче из тог колосека и постаје подређен ритму нових правила која прописује власт поратног доба. Из света патријархата, уређеног по правилима која су ту да донесу ред и хармонију за све, улази се у свет у ком кривицу не меримо духовним или моралним начелима, већ пресудама оних у служби власти. То је свет где очигледна истина постаје неважна, где људска реч престаје да буде света, где је закон природне слободе нејак пред законом нехумане власти. То је свет у ком бити покоран и савијати кичму значи преживети. Љуба, као представник оног светоназора који се руши, бива осуђен као крив и одведен у затвор као најгори злочинац јер је бранио људско достојанство и истину.

Крај романа је онеобичен неочекиваним расплетом. Сцена у којој се одводе у затвор они који су били непослушни према наредбама власти

и која носи све потенцијале сукоба разрешава се без драме и развоја ситуација какве бисмо иначе очекивали. Најшокантнија од свега јесте чињеница да је Љубу издала властита ћерка, као представница власти која спроводи нови нехумани закон. Из перспективе различитих ликова гради се атмосфера помирљивости и дубоког поштовања и љубави коју они осећају једни према другима. Нема замерања и нема класичног момента издајништва када је у питању ова тема. Избегавање сукоба перспектива ликова довело је до једног сасвим новог поетичког приступа великој књижевној теми. Влаховић маестрално нуди нови облик добро познатог наратива, који је заузео важно место у делима српске књижевности.

Није лако писати о осетљивим темама које су обележиле неку историјску епоху. Влаховић је пронашао иновативан начин да приповеда о великим и важним тренуцима у којима је свет мењао своје лице и који нису нимало лагани ни пријатни. Аутор вешто избегава било какву политизацију, идеологизацију или заузимање одређене стране. На крају дела уводи конкретан догађај конфискације имовине, који је послужио као тренутак да се пренесе много дубља порука. Овде причу не приповеда ни лик ни наратор, приповедају је документи који су уметнути у текст. Они су потпуно веродостојни, што можемо видети по оригиналима који се налазе у додатку романа. Нехуманост улази на велика врата у дотад мирну и идиличну атмосферу банатског живота. Сам инвентар који је одузет поштој Љубиној породици говори нам много. Стичемо утисак да он сам по себи улази у дијалог са новом идеологијом тог времена – ако се чак и детету у колевци узима узглавље, о каквом том новом систему вредности је реч и где је ту место обичном човеку?

Влаховић је романом *Љуба* направио велики корак у српској књижевности тако што је великим и важним темама приступио на нов начин и отворио нам нове перспективе виђења. Учинио је оно што само велики приповедачи умеју: хуманост је поставио, неговао и издигао на пиједестал тако да књижевност штити од лаког склизнућа у идеолошке или политичке оквире и негује срж њеног бића штитећи га од злоупотребе. Због тога роман *Љуба* није само прича о последицама рата и променама које је он изазвао у социјуму некадашњег Баната, већ је прича која књижевност враћа самој себи на месту где се то најмање очекивало.

Мсп Андреа А. БЕАТА БИЦОК
Стални сарадник Банатског културног центра
andbeata@gmail.com

ПОЕЗИЈА НЕ НЕСТАЈЕ

Гојко Божовић, *Насијанак њесме*, Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, Краљево 2023

Неретко се у нашој есејистици, па чак и у научним текстовима, може прочитати тек донекле тачан суд да када песник пише о другима, заправо пише о себи. Оваква теза одржива је код оних песника који повремено и несистематично пишу о другим ауторима, односно код оних којима је есејистика тек узгредно поље интересовања. Када је реч о песницима темељног филолошког образовања и богатог читалачког искуства, какав је несумњиво Гојко Божовић, суд о песнику који пише о себи у најмању руку био би ограничавајући има ли се у виду његова готово равноправна посвећеност поезији и есејистици. Иако познатији и читанији као песник, Божовић својим есејистичким текстовима, који су, узгред, одликовани престижним наградама, пружа веома важно сведочење о природи поезије на размеђи два века и о њеном положају у савременом друштву. Нова књига есеја Гојка Божовића, *Насијанак њесме*, срећна је симбиоза свих рукаваца његове књижевне мисли, пре свега две димензије његове личности, филолога-песника и песника-филолога.

Основна преокупација разнородних текстова објављених у *Насијанку њесме* није, као што је махом у претходним текстовима био случај, тек један проблем уско везан за дело једног аутора. Напротив, њихов заједнички именитељ били би фундаментални проблеми поезије – њен онтолошки статус, рецепцијски домети и, на најбазичнијем нивоу, смисао њеног постојања. Есеј који збирку отвара, инспирисан мислима Војислава Деспотова, носи изненађујући наслов: „Да ли је поезија и даље део књижевности?“ Питање на први поглед изгледа апсурдно, али се оно британским увидима Гојка Божовића трансформише у питање од првостепеног значаја за све који се на било какав начин баве поезијом. Како бисмо је недвосмислено могли прогласити делом књижевности, морамо је најпре дефинисати. Сам аутор ће је у различитим текстовима одредити помоћу различитих категорија. У првом есеју она је медиј (8). У тексту „Гомбрович против поезије“ она је жанр (45). Есеј „Поезија и савременост“ почиње реченицом „Поезија је комуникација“ (49), док је у беседи „Архипелаг је име различитости“ поезија окарактерисана као „нарочита антрополошка способност“ (141). Такви покушаји дефинисања поезију несумњиво удаљавају од уско схваћених граница књижевности и у њој виде општију антрополошку делатност. Проблем који се даље поставља при напорима дефинисања поезије јесте њен однос са лириком. Промена у хијерархији жанрова настала је, како Божовић увиђа позивајући се на Крочеа и Калера, крајем 18. века, када је лирска песма постала фаворизовани облик књижевног стварања. Но, изједначити поезију са лириком, посебно када

се има свест о значају епске поезије за свеукупну културну историју, немогуће је.

Јасно је, и аутор то више пута наглашава, да је лирска песма изгубила свој повлашћени статус и да га је у савременом књижевном систему несумњиво преузео роман, који постаје синеодоха целокупне књижевне продукције (10–11). Суштинске разлике које постоје између романа и поезије један су од разлога њене маргинализације. Те непомирљивости аутор покушава да мапира: „Док писац романа живи од записивања, јер то проистиче из природе и обима самог жанра, писац песама живи од сажимања, а врло често и од одлагања тренутка у коме ће песма бити записана” (121). Треба нагласити и блискост поезије и есејистике, оличену управо у одлагању: „Попут песме, тако се и овај запис таложио у слојевима, од године до године, и чекао свој час” (130). У уводном есеју уочиће и то да је језик романа прилагођенији духу времена, односно то да је роман, за разлику од поезије, спреман да интегрише нови „разумљиви језик” који „постаје језик масовних медија и друштвене сцене формулисане на принципима бескрајне забаве” (10). Но, значи ли то да од средине 20. века поезија непрекидно *нестaje*? Једнозначан одговор, наравно, није могуће понудити, али се чини да је он негативан. Поезија не нестаје, већ се мења њена друштвена улога и њен статус у времену у ком се јавља.

Време је, како Божовић сам сведочи, један од кључних мотива његове поезије. Иако експлицира друге мотиве, рецимо светлост или воду, неће пропустити прилику да објасни да је збирку *Маја* конципирао тако да прати „тај распон од јутра до вечери” (71). Но, време је такође и једна од кључних категорија у књижевности уопште. На једном месту уочиће да седамдесетих година прошлог века у „важнијим песничким опусима преовлађује време као топос” (53). Сами наслови есеја говоре у прилог значају времена за Божовићево разумевање поезије: „Поезија и савременост”, „Време и песма”, „Време и метафора”. Аутор најпре разликује два времена која најчешће нису истоветна, време записивања песме и време њеног читања. Однос поезије према времену настанка језгровито се може приказати реченицом из есеја „Време и метафора”: „Књижевност се никада у потпуности не саживљава с временом настанка, али се увек користи изражајним медијима тог времена” (124). У наставку текста, искусни читалац нуди три занимљива примера која његову тезу потврђују, Шекспирове и Дешанове стихове, као и оне, у нашој култури далеко познатије, у којима се у *Горском вијенцу* приказује сусрет Вука Мандушића и владике Данила. На још једном месту Божовић ће једном једином реченицом поентирати – а то је, уосталом, важна одлика његовог есејистичког стила – ову проблематику: „Ко у Јакшићево време није био романтичарски песник и ко то данас јесте, тај се развијао са великим разлозима поезије и с њеним умећем да се разабере у своме добу” (144). О односу песме према времену читања аутор, у складу са основном

интенцијом својих есеја, далеко мање пише. У књизи *Насијанак њесме* акценат је потпуно очекивано на односу песме и њеног тренутка писања. И сам песник, Гојко Божовић нуди вредно сведочанство о природи савременог тренутка и значаја који он има за његов лични песнички опус.

Однос савремености и поезије сам аутор је свео на једну реч: *архипелај*. Како аутопоетички објашњава, „архипелаг није само географски појам него и слика савремене јединке: стално мењамо тачку гледишта подешавајући је према новим изазовима и тако се крећемо са острва на острво свог унутрашњег архипелага. Сви смо ми у модерном свету архипелаг, никако једно једино острво” (78). На другом месту објашњава зашто је управо ту реч изабрао као наслов своје збирке песама из 2002. године: „Реч *архипелај* не призива само слику групе територијално блиских острва, већ је и друго име за мноштво сензација којима смо окружени у савременом свету” (145). Тако се мноштво јавља као основни поетички принцип у времену када „поетичка питања нису у првом плану” (54). Пратећи свој сопствени развој, као и поетичке тенденције своје генерације, Гојко Божовић уочава суптилни прелазак са епистемолошких на онтолошка питања књижевности. Наслов есеја „Како препознати песму” отвара два могућа тумачења. Прво је оно које је аутор у тексту и изложио, оно које се тиче самог чина стварања. Друго је оно које се у целој књизи наговештава, оно које се може преформулисати у питање „Шта је песма”. Тако Божовић, и када пише о себи, заправо пише о општијим проблемима поезије. Његови аутопоетички искази кореспондирају са текстовима о другим ауторима и феноменима. Тако се однос романа и поезије, проблематизован на почетку књиге, шаливо пресликава у тексту у ком аутор предочава сопствену поетику: „Можда ћу ја, на крају, бити последњи Србин који неће написати роман, и то свакако нећу учинити, али блиска ми је идеја строге композиције песничке књиге, што се унеколико дугује историји европског романа” (84). Свест о целини свакако јесте важан аспект Божовићеве поетике и она се може ишчитати и из композиције појединачних збирки, рецимо збирке *Маја*, о којој и сам песник пише, али и из унутрашње повезаности самог његовог песничког опуса. Његове књиге изабраних песама сведоче о томе, а драгоцен је и податак да сам песник своје збирке спаја у веће целине, те да тако говори о различитим песничким трилогијама.

Треба напоменути и то да збирка есеја *Насијанак њесме* има промишљену структуру. Појединачни текстови груписани су у три целине. Прва, „Поетика настаје”, била би најближа досадашњем ауторовом есејистичком писању. У њој се проблематизују чешће теоријска него историјска питања, а индекс имена у њима открива пажљивог читаоца и критичара. Поред класика српске поезије, Божовић размишља и о Одну, Гомбровичу, Загајевском, као и о бројним кључним именима теорије књижевности. Друга целина, насловљена „Настанак песме”, представља, а то и наслов

потврђује, средишњи део књиге. У њој аутор који се већ показао као изврстан теоретичар своје постулате примењује на сопственој поетици. Тачније речено, показује да је и његова поезија проистекла из дугог и марљивог размишљања о битним темама које је у различитим жанровима другачије формулисао. Посебно треба издвојити текст „Све од чега сам сачињен”, који представља занимљиву стваралачку аутобиографију Гојка Божовића. Поред њега, вредан је и текст „Настанак песме”, у ком аутор нуди тумачење или, боље речено, објашњења настанка својих песама, редом – „Последња фотографија са оцем”, „Слепи миш”, „Манила” и „Тераса на падини”. У трећој целини, под називом „Речи за поезију”, нашле су се беседе које је аутор изговарао поводом престижних књижевних награда које је у свом вишедеценијском писању добио. Најранија датира из 2003. године, а најновија је из 2021, када је овенчан „Грачаничком повељом”. Њихово објављивање у овој књизи сведочи како о већ поменутој композиционој свести аутора, тако и о његовој суштинској потреби за трајањем. Трајање је још један битан вид манифестације времена ком аутор придаје велику пажњу. Сами текстови, иако пригодни, показују ауторов однос према традицији и његову способност да несебично говори о својим претходницима. Тако се, поводом уручења награда које носе имена великих писаца, Божовић радо присећа својих искустава читања Петра Кочића, Ђуре Јакшића и Бранка Ћопића, као и њихових живота, издвајајући увек специфичност времена у ком су класици српске књижевности стварали.

На крају, свесни да се размишљање о есејима Гојка Божовића никако не може исцрпети у једном кратком осврту, покушаћемо да оправдамо свој став да је питање судбине поезије у Божовићевој књизи ипак оптимистично. Када полемише са Гомбровичевим судом да „готово нико не воли песме”, српски ће песник и есејиста поентирати тачним увидом да „то треба чути онако као што је речено: *īoīovo* и даље не значи *niko*” (48). Та наизглед мала али довољно јака значењска разлика између „*niko*” и „готово *niko*” омогућава да поезија опстане „у времену када има више песника него читалаца поезије” (141). Трагично испуњење познатог Миљковићевог стиха Божовић као да двоструко тумачи. Не само да је поезија изгубила свој некадашњи друштвени значај и своју ширу читалачку публику, већ се и сами песници јављају као недовољно искусни читаоци. Само онај ко добро познаје законитости књижевне историје, чак и у добу модерне неисторичности (87), може да уводни есеј заврши следећим речима: „Део књижевности или форма по себи, поезија наслеђује дуго трајање књижевности у коме је толико времена била једина, потом још дуже доминантна или једна од равноправних форми књижевног искуства као уметност речи и као медиј у коме се постављају прва и последња питања” (16–17). Када не би веровао у дуго трајање поезије, Гојко Божовић не би ни помислио да човек „непрестано изнова сумња и преиспитује,

истражује и изриче како би изразио драму свог постојања, драму свог мишљења, патос своје слободе и истину свог постојања” (17). Чак и да поезија није више део књижевности, она би то могла поново постати и још једном у литерарни систем унети „историју комуникацијских решења” (49). Непрестани дијалог са својим временом и са потоњим читаоцима, поезија представља, поред свега што већ јесте, и споменик хуманизму и могућност да се оствари непрекинути разговор са претходницима. Есеј „Седам смртних грехова поезије” може се читати као одговор искуствима поезије Зорана Мишића. Бројне су формулације у различитим есејима које призивају у сећање Октавија Паза. Ми бисмо указали само на још један потенцијални дијалог између песника. Када есеј „Како препознати песму” Божовић започне речима да „поезија не постоји изван питања”, нужно се морамо сетити Виславе Шимборске, која је у беседи приликом доделе Нобелове награде изјавила да поезија почиње речима „не знам”. Када се образовани песници попут Шимборске или Гојка Божовића запитају о поезији, они нужно морају открити одређене законитости које их превазилазе. Књига есеја *Настјанак њесме*, осим тога што нас уверава да поезија не нестаје, дозвољава нам да коригујемо исказ с почетка текста: Када песник пише о поезији, не инсистирајући притом на сопственој поезији, он се потврђује као изванредан песник.

Лазар М. БУКУМИРОВИЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Мастер студије
aurelijano@uns.ac.rs

НЕКОЛИКО РЕЧИ О ХЛЕБНОСТИ РЕЧИ

Милица Бакрач, *Хранишћел њишца*, прво издање, Културни центар Војводине „Милош Црњански”, Нови Сад 2023; друго, допуњено издање, Институт за српску културу, Никшић 2024

Делује донекле необично да песничка збирка на данашњој књижевној сцени завреди и своје друго издање. Иако је питање сувише сложено да би било решено одједанпут, запитајмо се зашто је то случај. Како песничко дело извире из језика, који, будући усвојен, а не створен, обликује наше искуство света, могло би се мислити да припадник одређеног језичког колектива по аутоматизму изражава и искуство тог колектива. Упркос томе, сведочимо мноштву покушаја да се свет поново обухвати песмом, и да се релевантни проблеми реше посредством културе. Ако се ограничимо и само на наш језички простор, лако ћемо приметити

колико је различитих индивидуалних песничких пројеката који желе фрагментарно, постмодернистичко искуство данашњег друштва да ставе у један оквир. Исто тако, лако ћемо приметити да, иако је далеко од тога да песништво узето за себе не може имати делотворну моћ и друштвену улогу, песништво појединих песничких гласова или кругова теже наилази на одзив који је широк и трајан. Кроз историју, ако поново узмемо наш народ за пример, није био такав случај, нарочито кад је реч о народном, фолклорном песништву, али чак ни о модернијим облицима уметничког изражавања.

Недвосмисленост при дотицању овако дубокосежних проблема свакако је неумесна и исхитрена, али можемо дати барем једно негативно одређење, служећи се принципом да је свака појава у исти мах омеђена и свим оним што није. Настао је последњих деценија јаз између језика и искуства, односно искуства и истине. Језички апарат појединаца више не упућује на заједничку, обједињујућу визију света. Проблем је, изгледа, барем делом, настао из разлога што су кроз историју људи формирали језичке заједнице у сврху олакшавања заједници у физичком смислу, док се у скоријој историји појединци приклањају фабрикованим, мањим заједницама из индивидуалних интереса.

Ипак, проблеми које историја себи постави она може и да реши: само је неопходно да се нађу људи који ће на тај позив одговорити. Управо на том плану, збирка песама *Хранишћељ њишца*, коју сачињава репрезентативан, а ипак нуколико необиман избор из досадашњег стваралаштва песникиње Милице Бакрач, представља синтезу дугогодишњег рада на Једном питању, а то је управо питање шта храни народ кроз његове кризе и шта омогућује трајан одговор на историјске проблеме. Са становишта мисаоне и поетичке обједињености, ова окупираност збирку и чини целином, иако је реч о избору песама из целокупног опуса песникиње.

Ранији критичари, попут Зорана Ћерића, који је написао поговор овом издању, већ су истакли као једну од главних константи песништва Милице Бакрач њену приметну склоност ка формалним подухватима, попут акростиха у разним варијацијама, или неговања сонетне форме, па и самог сонетног венца. Некарактеристичност оваквог поетичког лика нипошто не можемо схватити као експерименталност у субверзивном смислу, већ чак пре у извесном подвижничком кључу. Као што су сви поменути поетички поступци дубоко укорењени у српској књижевној традицији, и у ствари представљају доминантне одлике српског песништва који трају у континуитету од самих зачетака писмености и културе код нас, тако ова песничка збирка тежи обухватању целине српског идентитетског бића, и то на сличан начин који бисмо назвали лучним.

Наиме, споне које се праве са традицијом не ревитализују само одређени, појединачан аспект који се евоцира у једној од песама, већ се ауторка свесно опредељује за мотиве, лексику, форме које својим асоци-

јацијама у исти мах обухватају многе векове историје. На пример, један од учесталијих је мотив Вука/вука, који указује на претхришћански слој нашег колективног сећања, али се, као у народном предању, помирује са фигуром Светог Саве, а оба се синтетишу у личности Вука Караџића, што нас доводи до савременог доба, до модерног српског језика. Историја ненарушивог континуитета се најексплицитније види у песми „Жена”. Иако се негира да су жене тек „кћери Адамовог ребра”, митска постојаност Женског се слави управо као очевидан, одвајкадашњи лук, на пример стиховима попут: „пре и после Троје била је Хелена”, а слично томе „и пре Гојковице беше Гојковица”. Као што видимо у мајсторској примени сонетне форме коју смо споменули, али и у референци на Хомера, код оријентисаности на српско и национално Милице Бакрач нипошто се не може говорити о ускогрудости и скучености (исто као што то није био случај ни са романтичарским патриотским импулсом Вука Караџића). Напротив, тежећи свевременом, поезија мора тежити и универзално (нат)човечанском.

Дотичемо се тиме традиционалног односа жене према миту. Лако бисмо посегли за формулом да је њихова улога пре свега била пасивна, али песничка збирка Милице Бакрач пружа један вид рехабилитације женског у митском. Већ у опредељењу да жена није *тешак* потомак Адамовог ребра види се уткано схватање о делотворности женских личности кроз нашу историју. Стога ни у збирци ове личности нису дате тек у виду фреске, већ су оријентир, као тихо оптимистичка „Симонидина туга”, у којој краљичине очи пружају поглед у прошлост, и у будућност, помало попут Попиног идентификовања погледа савременог посматрача у очима Белог анђела. Наравно, у залеђу се налази и Ракићева истоимена песма, а тиме и његове рефлексije о наслеђу Косовског боја; још једном видимо како песнички поступак Милице Бакрач увек омогућава изузетну разгранатост асоцијација, и згуснуту мрежу интертекстуалних релација. Сасвим на пољу архетипског је циклус „Човек и жена са планине”, у ком се налази простора и за извесне интимистичке ноте, функционализоване у контексту тражења могућности заједништва између полова, где се индивидуална љубав укршта са колективном, у виду родољубља. Поново се активира и књижевно наслеђе, овог пута из руске књижевности (Љермонтов, Толстој), чиме се и Русија схвата као продужена домовина.

Тема Косовског завета, као и тема епске визије историје, наводи нас фигури Петра Петровића Његоша, која се надноси над овом песничком збирком и обележава и усмерава јој идејни лик, а посвећен му је и циклус под називом „Благо оном кога Његош гледа”, који укључује и поменути (сонетни) „Вијенац *Вијенцу*”. Стваралаштво се у овом венцу, а то је случај и иначе, схвата у његовом древном, култном виду, који га смешта између магичног дела и заната, што значи да се текст схваћен као ткање смешта на исту значењску раван као Јефимијин вез. Расути цитати и алузије на Његоша имају антологијски карактер и улогу у култури сећања, а њихов

распоред нас подсећа на дубоко симболичну орнаментуку коју срећемо на народној одећи. Сусрет лирског са епском традицијом представља, као што видимо, и једну од основних димензија ове збирке, али то за песникињу није никакав конфликт (посебно не између вуковске *мушке* и *женске* поезије), јер његошевски схваћен епски кодекс у себи већ садржи нешто суштински лирско и хумано, а нипошто ратоборно и варварско: ниједном правом епском јунаку закон не лежи у топузу. Такав, у култури засновани патриотизам, својствен је и Милици Бакрач, а у исти мах побуђује асоцијацију на идејну оријентацију песника модернистичке тенденције друге половине 20. века код нас, од Васка Попе до, нарочито, Ивана В. Лалића.

Средњовековно наслеђе, и начин на који се оно синтетише са једним мање познатим аспектом фолклора, примећујемо у успелом циклусу „Азбучник”. Овај циклус представља још једну целину у онеобиченој форми, поред сонетног венца: састоји се из тридесет песама за свих тридесет слова азбуке, са тридесет првом, која је пандан магистралном сонету у венцу, где сваки стих почиње словом азбуке. Акростих, или „крајегранесије”, како су га називали у нашем средњем веку, можемо у случају песама Милице Бакрач посматрати и као анаграм, што би значило да је, макар и у теже препознатљивом облику, традиција уписана у нас и нужно нас уобличава (само је треба препознати). Симболику овог поступка појачавају и фигуре алитерације или асонанце које су усклађене са првим гласом стиха. С друге стране, постоји и теорија у фолклористици да народне загонетке често у себи садрже анаграм своје одгонетке, а извесно је да евокација личности из наше историје путем акростиха има сличан смисао.

Средњовековна култура продире у очигледном виду и у примерима песама блиским средњовековном жанру плача, са фолклорним панданом тужбалице. Песме „О биљу” и „О сестри”, из већ самог по себи елегичног циклуса насловљеног „Чарнојевић, песме о одласку”, дају визију природе у жаљењу за човеком који ју је напустио, без којег се не може обнављати. Сва природа коју је човек оплеменио својим присуством (што се имплицира човековим присуством по одсуству, у изразу биља чија је „соба” постала „чудесно модра”, стрепећи од „српа” и „новог доба”) жали за човеком као у посмртном говору кнегиње Милице. У исти мах, не треба оставити неспоменутом и једну важну хуману страну бриге и осетљивости за Другог, лиризовање историјских тема, што је сродно дијалогу Десанке Максимовић са Душановим закоником. Обе песникиње пружају разумевање, али га и траже, не за себе, већ за оне неприметне, који попут биља имају нечујан глас. Привлачи пажњу већ и то да су ове песме једна до друге у збирци: постоји скривена корелација између природе и човека, тајно јединство све твари, неизговорена уазбученост постојања.

Најзад, дакле, симболички потенцијал азбуке у збирци можемо схватити као један, недељив кад који обухвата стварност: Слово се узима у своја два значења, као логос и реч, али и као знак за глас. Тако песништво

ствара свет, али га и именује, а Хранитељ птица храни своје јато такође двојачко: хранећи и чувајући га. Збирка Милице Бакрач садржи једно прећутно уверење да је стварност, у крајњој линији, једноставна, обухватљива барем за човека у различитом преплитању тридесет гласова и слова. И та једноставна, а утолико и окрепљујућа филозофија језика применљива је и на стварност, на све области где се може довести у питање однос између дела и целине. Свакако да птицу можемо до краја разумети тек као део јата, а у јату и њену јединственост: тај спој појединачног, посебног и општег прожима читаву збирку, читаву поетску мисао Милице Бакрач и даје њеном песништву једну оцеловљујућу виталност. Целокупност националног наслеђа схваћена као вечан феномен који је увек тренутан, и универзална, надсветовна раван која се назире у овдашњем и актуелном, отварају могућност да се и поменути Вук Караџић и период Устанка са највише метафизичке равни сагледају као део исте димензије као и средњовековни светитељи или фолклорни јунаци митске древности. Метафизичка раван о којој је реч управо је раван Језика, што значи да занатско ткање текста, златни вез урешен најсјајнијим местима српског наслеђа, има своју паралелу у митском ткању Пенелопе, али и самом божанском чину стварања. Квалитативно виша перспектива, дакле, није ниједна друга до перспектива птице, с чијих небеских висина поглед пада на сваку твар као бремениту потенцијалом једног бољег начина битисања, те, попут Ивана В. Лалића, и ми схватамо да „достојно јест славити стварност”.

Мср Павле З. ЗЕЉИЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Докторске студије
pavle.zeljic2@gmail.com

ЖЕДНЕ ПТИЦЕ

Дивна Вуксановић, *На базену*, КОВ, Вршац 2024

Након мемодрамских прича из збирке *Мемо* и метафизичког трилера *Жена са шпайом*, Дивна Вуксановић наставља своју сурову литерарну борбу са дехуманизованим и деморализованим светом. *На базену* је сигурно најоштрије и најбруталније штиво ове ауторке. Она раскринкава контекст материјалистичког и квазихедонистичког извештаченог живота у окружењу ратова, побуна, социјалних немира, глади, геноцида, људског зла сваке врсте. И то је нешто што Вуксановићева као свој литерарни подтекст, у већем или мањем обиму, има у све три своје прозне књиге. У збирци *На базену*, забава обездуховљених маса и фах поједи-

наца један је од сегмената који овај подтекст чине тако видљивим. У једној од прича ауторка сецира ову квазихедонистичку матрицу забављања маса. Говори, тако, да је данашње људе лако забавити, чак једноставније него децу, али уз пресудан услов да забава „сценаристички буде што глупља, како би се остварио комерцијални успех”.

Главно оружје ауторке је јединствена иронија исказана множином детаља. Прецизним описима људи, њихових размишљања, афектација, детаљним описима предмета, појава, простора, односа... Дијалога је мало, јер он у материјалистичком свету пропасти и није потребан, и без њега чујемо галаму у главама јунака и бујицу речи свевидећег, и као смрт хладног приповедача. Никавог ту скривања нема, приповедач нам одмах све каже, до последње ситнице. Све су то, како наратор каже, „међуепизоде које подсећају на смрт”. Иако изгледа покаткад да Вуксановићева снажну иронију води и преко границе сарказма, у тим описима очитују се снажне истине о људским осећањима. Сећања јунака су један од књижевних начина исказивања ових осећања. То су често сећања која, као таласи носталгије, скоро па да узбуркају свест и крв ових отуђених индивидуа. А људска сећања су обично баш таква да одговарају егу онога ко се нечега присећа. Понекад су та осећања јунака стављена у чудан драмски контекст, који им само појачава снагу. Типичан пример тога је реченица из приче „Кључ”, уз причу „Очи” можда и онајбоље, за коју се у првом тренутку не може рећи да говори и о (само)заљубљености, а ипак је ово осећање оно што у причи, у кључном тренутку – ту у близини смртног часа – носи све пред собом. Реченица гласи: „То вече изашли су на концерт, па на чај. Исте ноћи, пошто јој је у шали показао како се користи апаратура за бешумно обијање врата, заједно су провалили у деканат.” Бриљантан и духовит опис заљубљености у сопствену прошлост, која мења човека за читав живот чак и уколико он то не схвата.

Овај књижевни принцип нагомилавања описа који немају никакав непотребни вишак вероватно је најочљивији у причи „Валзери”, која отвара ову књигу и, очигледно плански, даје читаоцима најјаснији увид у књижевни стил Дивне Вуксановић. Прича „Валзери” нам открива одмах тај сновићенски ауторкин стил, који као некакав оксиморон спаја неспојиво, а то су реална преувеличавања, реално и надреално, реалност и фантастика.

Кажемо реална преувеличавања јер је јасно да се ради о преувеличавању, али је јасно и да је све то врло реално, можда се негде управо одиграва, а можда смо му и присуствовали. И ту се и јавља апсурд: има ли преувеличавања и фантазирања и има ли уопште у овим причама реалности као одраза стварности која има контролу над јунаком и његовим размишљањима? Овај књижевни надреализам људске пропасти превазилази надреалистички испољен аутоматизам мисли и није преваходно израз осећања већ јасан одраз спољашњег света и стварности који, и поред на себе усредсређеног јунака, јасно одређују његов живот.

Тај стил надреалистичке фантастике, а још тачније реалистичко-натуралистичке фантастике, служи не би ли осполио ту заједничку црту јунака ове књиге. То је реалистички фанатизам, као њихов водећи принцип. И симболика главне локације, места дешавања свих ових прича, потцртава овај принцип.

Базен као зоолошки врт ретких, богатих животиња, али и оних изопачених, чудних особа, аутсајдера који су и грешком завршили у овом лажном рају. Јер, баш као што је и зоолошки врт слика лажног живота у природи, у суштини затвор за животиње, базени су у овим причама лажни океани, мора, језера, ови спа центри, базени, фонтане, затвори су и борилишта на живот и смрт за људе који су несвесни да су изгубили своју људскост, или да им је она отета. То је свет којем је одузет дух, или га је свет просто изгубио. У овим спа-базенским зоолошким вртovima људи су и посматрани и посматрачи, и луди краљеви и дворске луде истовремено, и мртва деца и послушне животиње, војници и звери, служени и слуге, пси у маскирним прслуцима који добијају „суви колачић као награду за правовремени лавез“, гомила окупљена око базена која се разлети попут инсеката из хотелске собе, практиканти јоге који након ове испразне психофизичке релаксације размишљају да са 42. спрата шишаркама гађају пролазнике јер – шта би друго и радили. Потврђује нам Дивна Вуксановић да је то свет изгубљеног духа, наглашавајући да се и анђели у јатима окупљају тамо где су „људи још поспани и незаинтересовани за сопствене судбине“. И шта год да је подстицај споља, он није довољан да промени оне унутра, на базену, јер смрт која наступи за јунаке је увек изненађење. А она наступа увек. Зато се увек око ових хотела и спа центара води рат (одвија се реалан живот, рекли бисмо), а лажни мир / лажни живот је на базенима, у овим луксузним, или пак запуштеним зоолошким вртovima. Овде нема борбе – ту има само забављања других, самозаваравања себе и ликвидације. Војска, војници који се гомилају и сурови ратови који се константно одвијају око и изван базена и комплекса у којима се базени налазе – чувари су ових изопачених зоолошких вртова. Они су уништавачи живота, природе, који након уништења оног природног крећу и у уништење оног вештачког – јер уништење нема крај уколико се изгуби дух, а он је увек изгубљен када се, као у овој књизи, крене у истраживање „еволуције живота у неживи свет“. У причи „Подкаст“ – базен је и буквално рака – ту су мртва тела и венци, и када је већ рака јунаци лакше извршавају ново убиство, убивши једног између себе, али оног на највишем положају. У овим базенским зоолошким вртovima се и живи и умире – умируће ови још увек (али не задуго) живи остављају да труну, као „гомиле ђубрета“ поред базена, како то истиче ауторка, која, иако логички и наративна јасна, увек у својим реченицама оставља и очигледну вишезначност. У конкретном случају, у „Кључу“ јунакиња на умору погледом тражи на ђубришту остављене кесе у ко-

јима су тела мртве деце, а реченица уистину говори о читавој књизи и животу ових не више ни тако ретких животиња поред базена и у базену. Базен је, како истиче Вуксановићева, „додатни простор за такмичаре” и „својеврсно огледало стварности”. Он је и „бесконачност”, па тако једна од јунакиња жури у инфинити базен док се остали гости не пробуде, надајући се „да ће бесконачност припасти само њој”.

Друге бесконачности нема. Вода које су жедни јунаци, баш као, на први утисак, узгредне жедне птице из приче „Аутор”, у овим причама не постоји. Ту је само базенска, хлорисана вода, некада ледена, у којој започиње рат, некада бела „као да пливаш у детерџенту”, некада прљава или чак испуштена, некада иде у пару са вештачким очима које прате пливаче „као измет”. Она не доноси (нити може донети) наду у прочишћење. Јер шансе за прочишћење су прошле, давно пре ратних сукоба и глади, још у време похлепе и скретања погледа. Адорновска запитаност о томе можемо ли уопште уживати у садашњости након злочиначке прошлости, и не уживамо ли ми тада на сопственим мртвим и мртво-живим ружним телима која, испражњена од смисла, плутају по површини ко зна колико пута пречишћаване базенске воде, по нашим телима која се невидљиво надимају између филтера, тих минуциозних одлагалишта прљавштине нашег света и наших дела.

У једној од прича приповедача нам из првог лица износи своју филозофију: „Возимо се по нарудбини, сунчамо по навици, незвани смо гости хотела званог Живот. Ту је све наопако у односу на смрт. Јер, смрт је лака и жељена као обавеза да се домогнемо мира, да дотакнемо суштину, у пролазу, макар у том претварању из једног у други облик, воде у небо и неба у нас.” Зато једина бесконачност којој ови јунаци и приповедачи теже јесте „инфинити” базен, па стога и њихова мртва тела завршавају у овом бесконачном базену, да би их потом убице, али и несумњиво будуће жртве, одатле претуриле преко ивице крова, баш као отпале шишарке.

Емил Сиоран (Emil Cioran) у књизи *О незгоди бићу рођен* наводи: „Када истрошимо интересовање које смо имали према смрти и кад видимо да из ње више нема шта да се извуче, повлачимо се према рођењу, сучељавамо се са једним на другачији начин неисцрпним понором.” У таквом понору живота несвесно пливају сви ови базенски јунаци, тражећи у тим вештачким водама оне најчистије, топле и хранљиве воде мајчине утробе, жедни новог почетка а без трунке храбрости да се промене и за мрву.

На базену Дивне Вуксановић тешка је књига коју морате прочитати.

Др Предраг З. ЈАКШИЋ
Независни истраживач
Стара Пазова
predragjaksic@gmail.com

НА ПОДРУМСКОМ СТЕПЕНИШТУ

Пол Остер, *Баумгартнер*, превела Ивана Ђурић Пауновић, Геопоетика, Београд 2024

Роман Пола Остера *Баумгартнер* (*Baumgartner*, 2023) четрнаести је роман који, захваљујући брижљивом преводилачком умећу Иване Ђурић Пауновић, на српском језику долази до читалаца. Нелагодно је напоменути да уједно говоримо о првом роману чије српско издање Остер није дочекао.¹ Као драгоцен додаток опусу, вредна пажње су и два разговора која је са славним писцем водила Неда Валчић Лазовић у име редакције РТС-а 2014. и 2020. године. Остер је радо говорио о изходишима властите поетике, због чега ови сусрети представљају вредну заоставшину корисну при корачању кроз свет његове прозе.

Као повод за каснији од два интервјуа послужио је превод романа *4321* (2018). Поред низа интересантних промишљања о инспирацији за роман и пружања увида у властити списатељски поступак, Остер ће напоменути да је његов структурно и обимом најкомплекснији роман испрва требало да понесе назив „Фергусон”, но у томе су га омеле актуелне друштвене прилике у САД. Није случајност што нам ово пишево признање долази на ум у часу када пред собом имамо његову последњу објављену књигу. Жеља да последња два романа наслови именима про-тагониста, бар на први поглед, чини роман *Баумгартнер* унеколико тематски и стилски сродним роману *4321*, који се нашао у најужем избору за Букерову награду 2018. На страницама до данас једине домаће теоријски утемељене студије у целини посвећене Остеровој прози, *Чуднолики свей: амерички хронојоји Пола Остера* (Геопоетика, 2014), Ивана Ђурић Пауновић је приметила да се Остерови критичари углавном могу поделити на оне који са сваким новим романом уочавају непредвидљивог, „новог” Остера и на оне који му спочитавају стално исти корпус тема и поступака.

Говорећи у оквирима овако постављених критичарских гледишта, чини се да би *Баумгартнер* могао бити сагледан као изходиште аргумента за обе врсте унеколико поједностављених виђења. Док, из визуре хетеродијегетичког приповедача, прати причу о Сају Баумгартнеру, читалац ће лако препознати устаљене тематске и структурне особености поетике Пола Остера. Када ово кажемо, мислимо, поред осталог, на посуђивање властитих личних података ликовима, преиспитивања положаја

¹ Поред осталог, рецепцијом опуса Пола Остера на простору Балкана позабавио се Мухарем Баздуљ у тексту објављеном на интернет порталу РТС-а поводом пишеве смрти – „Одлазак Пола Остера, једног од наших највољенијих америчких писаца: Музика случајности у земљи последњих ствари”. Доступно на: <https://oko.rts.rs/kultura/5085528/odlajak-pola-ostera-jednog-od-nasih-najvoljenijih-americkih-pisaca-muzika-slucajnosti-u-zemlji-poslednjih-stvari.html>.

појединца у неумољивом механизму историје, усамљености и (не)припадности друштву. Иако ово јесте још један од романа у којима је Остер окрзнуо живот прекинут ратом у Вијетнаму, ова и остале лако препознатљиве поетичке константе не би требало да читаоца подстакну на брзо-плету пресуду да је реч о *већ чистијаном* штиву под новим насловом.

Уместо тога, ваља промислити о томе да ли се у историјским процесима ишта суштински променило од момента када се Пол Остер обликовао као један од носећих гласова америчког постмодернизма до часа када исписује свој последњи роман. Колико год била тачна до баналности очигледна истина да личност писца не треба безрезервно тражити у јунацима које ствара, тачно је и да у литерарном свету најлуциднијих стваралаца нема произвољности. Немало пута је доказано да се иза уметничких дела – на више или мање очигледан начин – уочавају стваралац и његова епоха. Слутимо да би на том трагу требало схватити чињеницу да је протагониста романа *Баумгартнер* седамдесетогодишњи универзитетски професор замишљен над пролазношћу и фактором случаја који обликује животну причу.

Захваљујући хетеродијегетичком приповедачу који се каткад непосредно обраћа читаоцу док говори о „нашем јунаку” (80) Баумгартнеру, као и сажимању приповедног времена, Остер ствара илузију непосредног усменог казивања при чему протагониста далеко више промишља него што наглас говори. Због тога је оправдана опаска критичара *Њујорк џајмса* да је овога пута реч о препознатљивом, али ипак сентименталнијем и мање динамичном роману Пола Остера. У складу с тим, може се констатовати да покретљивост нарације одговара ритму свакодневице њеног протагонисте, чиме је остварена значајна корелација између стилског и тематског аспекта романа. Ипак, то не значи да је приповедачка динамика успорена до непостојања. Асоцијативно уланчани, скокови-тошћу мисли прожет, унутрашњи живот Саја Баумгартнера је оно што читаоца држи веома заинтересованим. Читамо о јунаку који, упркос старости, нема снижен емотивни регистар и у стању је да препозна лепоту у оквирима свакодневице. Дневна рутина у којој је неретко главни догађај осмех курирке што доставља (с предумишљајем) наручену пошту, рекли бисмо, морала је и бити исприповедана успоренијом нарацијом. Такво тематско-стилско устројство, на први поглед, могло би варљиво заличити на недостатак динамике у причи.

Полетност првог поглавља диктира Остерово промишљена амплификација наизглед баналних догађаја и људи који су у једном дану снашли Саја Баумгартнера. На тај начин се у визуру читаоца уводе све оне теме и мотиви који ће у наредним поглављима, уравнотеженим наративним ткањем, достићи пуну смисаону заокруженост. Загорела алуминијумска посуда изместиће Баумгартнере мисли у време ране младости, док се недвосмислени симболички потенцијал крије у сцени пада са сте-

пеништа у дно неосветљеног подрума. Пад и презиме Баумгартнер могло би произвести асоцијацију на професионалног екстремног спортисту Феликса Баумгартнера, човека који до наших дана држи рекорд у висини са које је извео слободан пад. Следећи ову асоцијацију, бар на нивоу читалачке импресије, могли бисмо доћи до закључка да промишљено именовање јунака јесте пишичев симболички омаж храбрости (чак и ако нас *случајности* безвољно ка њој погурају) да се суочи са последицама скока у језгро властитог духовног простора.

Премда јесте протекла деценија од како је Ана Блум² покојна и Сај Баумгартнер удовац, чини се да тек након бурног јутра – започетог опекотином и окончаног падом – Баумгартнер на интензивнији начин зарања у простор успомена испуњен минулим људима, местима и предметима. Као што је историја човечанства највећим делом семиотички посредована и тиме недохватна, тако је и Баумгартнерова лична историја посредована детаљно предоченим простором дома и предметима иза којих се крију фрагменти сећања. Књига коју Баумгартнер пише (*Мистирије ѿочка*), с једне стране, бива детерминисана професионалном навиком да се стварност сагледава научно, феноменолошки и, с друге стране, потребом да се буде следбеник сасвим личног животног концепта започетог након страдања супруге. Лик покојне Ане Блум отвара тему о непроцењивој лепоти док успомене стварамо, али и меланхоличној спознаји да од једног часа постајемо пуки учесници у властитим сећањима. Посвећено пласирање њених необјављених рукописа, као и Баумгартнерово стално препакивање одеће покојне супруге на симболичан начин сугеришу потребу и покушај Остеровог јунака да, кроз прошлост, „препакује” и оживи виталнију верзију властитог ја. Спаваћа соба Ане Блум сваким предметом – од неактивног телефона који „завони”, преко камена са Берлинског зида, до архивираних рукописа – сведочи да место особе која је отишла никада не остаје сасвим празно. Супруга Саја Баумгартнера живи колико кроз његово сећање и властите аутобиографске фрагменте, толико и кроз свој књижевноуметнички опус спреман за научну валоризацију. Телесност и сексуалност, упечатљиве Остерове теме, у *Баумгартнеру* бивају обликоване до метафизичко-рефлексивног нивоа. Емотивна празнина настала супругиним страдањем код Баумгартнера генерише осећај физичког хендикепа, што га подстиче на писање есеја о синдрому фантомског уда.

Константна ревитализација слике вољеног другог је у Баумгартнеровој свести интуитивно скопчана са потрагом за исходштима властитог идентитета. Због тога нам није сасвим уверљива опаска критичара *Гардијана* који Остеру одаје признање због луцидно обликованог почетка,

² Ана Блум је главни лик у Остеровом роману *У земљи ѿоследњих ствари* (*In the Country of Last Things*, 1987), док се појављује и у роману *Путовање у скрипторијум* (*Travels in the Scriptorium*, 2006).

уз опажање да се у наставку романа „чује шкрипање наративне архитектуре”.³ Уметнути рукопис под насловом „Вукови Станиславива”, штиво о Баумгартнеровом боравку у Украјини, критичару се учинио као неприродно уметнут у структуру романа. Своју тврдњу критичар поткрепљује опаском хетеродијегетичког приповедача да је то „кратки, збуњујући текст” (114). Не можемо се сагласити са схватањем да се Остер на овај начин извињава заклоњен иза приповедачке инстанце. Текст о посети источној Украјини потврђује истину да док се интензивно сећамо вољених лица с којима смо онтолошки скопчани, интуитивно и *неминовно* долазимо до приче о коренима властитог идентитета. Можда је Остеров хетеродијегетички приповедач донекле у праву – ментални простори до којих нас доводе стазе властите интуиције често умеју бити збуњујући и нама самима. Записом о вуковима који заузимају места што су их настањивали људи илустрована је важна и експлицитна запитаност о томе да ли је стварност оно што се збиља догодило или оно у шта, уверени у причу, изаберемо да поверујемо.

Остарелом професору, који и сам наслућује знаке деменције, могу у празно пролетети часови, дани и године, баш као што је његовој супрузи на трагичан начин одузет читав живот. Ипак, начин на који приповедач устројава време и догађаје сугерише да живот није ништа друго до хронологија важних тренутака. Можда је приповедач који селекује рукавце приче главни „кривац” за опаску да роману недостаје прави заплет. Пишчева опседнутост подударностима, присутна и у овом роману, сугерише да заплети у причи (*као и у живој*) не морају нужно бити велике прекретнице које јунаке нагоне на далеко путовање и борбу против себе и других. Подударности које називамо случајностима често функционишу као маска за мале заплете који појединца неповратно постављају на један, други, трећи или четврти велики пут. Потврда тога могло би бити и Баумгартнерово, донекле апсурдно, домишљање – шта би се збило да га је супруга послушала и кобног дана кренула у хотел уместо назад у воду, будући да је управо неумољивост Анине племените непослушности оно што ју је довело к њему?

Ако бисмо преглед *Баумгартнера* свели на пар речи, слутимо да би се у ширем избору нашли *преиспийивање* и *неодустјајање*. Неишчезла сентименталност Саја Баумгартнера, највећим делом, обликована је као промишљање о животу, смрти и пролазности, у чему би се понегде могло наслутити нешто од Кундерине „неподношљиве лакоће постојања”. Колико год живот од једног часа постао неподношљив – било због конкретних разлога, било због страха од будуће неподношљивости – Баум-

³ „Texture, not substance, is the game, but when Baumgartner 'asks himself where his mind will be taking him next', you can hear the narrative architecture creak”. Текст је у целини доступан на: <https://www.theguardian.com/books/2023/oct/30/baumgartner-by-paul-auster-review-amiable-aimlessness>.

гартнер потврђује да свака емотивна фаза, као и свако животно доба, завређује неодустајање. Зато ће се Баумгартнер са озбиљним намерама на уму и цвећем у наручју запутити ка кући жене коју воли и са истински племенитом страшћу ће под свој кров примити Беатрикс Коен, студенткињу намерну да проучава Анино дело. Поред осталог, ова два поступка потврђују да је реч о јунаку који увиђа да се човеку много тога може одузети на силу (а старост уме бити насилна према духу и телу), али и да његово може бити само оно ка чему сам пружи руке с намером да га освоји и(ли) сачува.

Завршне странице романа коначно измештају Баумгартнера из простора мисли у географски простор пута ка успоменама. Отискивање на север аутомобилом, у најтоплијој зимској одећи, на место које су он и Ана Блум некада заједно *освојили* наликује нам на експедицију чији циљ потраге није ништа друго до минули *џиренуџак*. Онај тренутак за који је и млади, свеже заљубљени Баумгартнер знао да је вредан вечног памћења. На читаоцу је да промисли о томе да ли се Баумгартнер судара са дрветом живота, као и о томе јесу ли јелени пред којима се *наш* возач уклања симболи новог живота и протока времена, или су то пак само оне животиње које, напослетку, умиру саме. Кретањем кроз редове (прет)последњег поглавља саге о Баумгартнеру присећамо се очигледне истине да се прича – за разлику од овоземаљског комада људског живота – не мора окончати, као и да ће, колико год зналачки она пратила живот, увек постојати оно што остаје неиспричано.

Када говоримо о делима стваралаца какав је Пол Остер, посезање за формулацијом „био је” значило би скретање у ћорсокак некролошке баналности. Опаска Милорада Павића да писац нема биографију већ библиографију примењива је и у овој прилици. Потврда тога јесте литерарни свет у коме је безмало сваки лик, парцијално или целовито, пишевом свесном одлуком, Пол Остер лично. Тако ће, у датирању које стоји на крају рукописа романа *Баумгартнер*, они који посвећено прате његову биобиблиографију знати због чега је период 2021–2022. за Остера био, уз све еуфемизме, доба великих губитака. Напослетку, неће погрешити они којима овај роман буде прво место сусрета са Полом Остером, јер ће у њему наћи матичну ћелију свега што овај писац јесте. Збиће се сусрет са писцем који је смогао снаге и храбрости да, након што је ненадано упао у мрак, исприча причу о љубави и, можда најважнију, кратку причу о (не)одласку након свих одлазака.

Мср Милан Б. РАДОИЧИЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Докторске студије
milanradoicic2816@gmail.com

САЈАМ У ФРАНКФУРТУ – СВЕТСКА ПОЗОРНИЦА ПРОТЕСТА

Међународни сајам књига у Франкфурту ове године је као почасног госта представио Италију и њене савремене књижевнике. Међутим, из званичне италијанске делегације изостављен је Роберто Савијани, аутор *Гоморе* и жестоки критичар актуелне десничарске владе. Из владе су се правдали да његово изостављање из сточлане делегације није дискриминација, него жеља да се и другим писцима омогући да буду у фокусу пажње. Ипак, сачињено је протестно писмо које је потписао 41 аутор. У њему је речено да је искључење Савијана доследно обрасцу према којем влада пред светом пројектује слику државног консензуса, док на домаћем терену гуши уметничке слободе „мање или више експлицитним облицима цензуре”. Чак су и поједини аутори, попут Паола Ђордана и Антонија Скуратија, отказали своје учешће, или су наступали на другим сајамским догађајима у тренутку када је италијански министар културе свечано отварао сајам. Што се тиче Савијанија, он се појавио на сајму на лични позив директора Јиргена Боса.

Током своје историје дуге седамдесет и пет година, на сајму у Франкфурту су се дешавали многи догађаји који би се могли описати контроверзним. Првих година, постојали су захтеви да се забрани учешће неонацистичким издавачима, али су организатори то одбили, докле год се не утврди да је неко од њих прекршио закон. Било је и насилних протеста, попут демонстрација хрватске усташке емиграције пред штандом Југославије 1966, или демонстрација против војне диктатуре пред штандом грчких издавача 1967. После 1989. и позива на убиство Салмана Руждија с врха иранске државе, организатори су морали да на дуже време искључе Иран из учешћа. Ипак, сајам из 1968. је по масовности демонстрација ушао у историју као „полицијски сајам”. Немачко удружење

књижара је те године доделило „Награду мира” Леополду Сенгору, песнику и првом председнику Сенегала, који је пре доласка по повељу угушио студентске демонстрације.

НАГРАДА „МАЈЛС ФРЕНКЛИН”

Најзначајније књижевно признање у Аустралији, награда „Мајлс Френклин”, носи име по ауторки романа *Моја блистава каријера* (1901), који је по објављивању привукао пажњу због реалистичног приказа живота у унутрашњости земље, али је и деценијама касније на њега изнова указивала феминистичка критика због главне јунакиње и њеног става да одбије брак са богатим земљопоседником како би сачувала свој идентитет и следила каријеру књижевнице. Овогодишњи лауреат је књижевница аборицинског порекла Алексис Рајт (1950) за роман *Вреган хвале* (*Praiseworthy*). Рајтова је већ једном добила ово признање, за роман *Карпентерија* (*Carpenteria*, 2007), названом по истоименом заливу чију околину насељавају припадници аборицинског народа Ваанџи, из којег потиче ауторка. За своју другу награђену књигу, позамашног обима од 720 страница, изјавила је да ју је писала претходних десет година. Роман приповеда о катастрофалном преображају предела узрокованом фантазијама белаца против којих се буне домороци и претећој еколошкој катастрофи која се претвара у шему за извлачење пара. Како каже књижевница, намера јој је била да напише књигу која „осликава дух савременог доба и сложености живота у друштву којим управљају и манипулишу мултинационалне корпорације удружене са корумпираним политичарима”. Још пре него што је добила награду, на ову књигу је указано у *Њујорк тајмсу* као на „најамбициознији и најзаокруженији аустралијски роман у овом веку који шири прозне могућности”.

IN MEMORIAM: ЕДНА О’БРАЈЕН (1930–2024)

„Дојс је у књигама *Даблинци* и *Портрети уметника у младости* постао први ирски католик који је своје искуство и окружење учинио препознатљивим. Свет Норе Барнакл [Дојсове супруге] морао је да чека на прозу Едне О’Брајен”, написао је Филип Рот о

трилогији *Провинцијалке*, која се састоји из романа *Провинцијалке* (1960), *Усамљена девојка* (1962) и *Девојке у срећној брачној луци* (1964). Иако се после студија фармације и удаје преселила у Енглеску, Една О’Брајен је остала преокупирана завичајем и темама особеним за ирску књижевност: сукоб са ускогрудом католичком средином, распрострањена беда и алкохолизам, општи осећај безнађа. Поврх тога, дотакла се и унутрашњег живота жена и њихових односа са мушкарцима, с искреним описима сексуалности и страсти. Наравно да оваква књижевна неспутаност није била пријатељски дочекана у Ирској шездесетих година, те су јој књиге забрањиване, а ауторка проказана да „клевеће ирске жене”. Колико год њена проза била високо цењена у књижевним круговима, О’Брајенова је у ирској јавности дуго носила озлоглашену репутацију гламурозне и опаке жене, чије име је синоним за грех и субверзивност.

После трилогије, О’Брајенова је наставила плодносно књижевну каријеру, са двадесетак романа и збирки приповедака, као и осам драма и неколико дечјих књига. У потоњим делима линеарно реалистичко приповедање уступа место књижевном експерименту (на пример, роман *Ноћ* из 1972. је написан као један непрекинути монолог). У писању се уочава очигледан утицај Џојса, кога је наводно умела наизуст да цитира. Попут Џојса, она је увиђала како се каденца, ритам и синтакса енглеског какав се говори у Ирској могу искористити да се писање ослободи емпиријских импулса и проговори о лепези тема, дајући гласа и женској субјективности. Тако ће и масивне политичке, друштвене и економске промене које су потресале Ирску наћи места у романима из деведесетих година, попут *Куће величанствене изолације* (1992) или *Крај реке* (1996).

Постоји анегдота да је Кингсли Ејмис изјавио како она за свој роман првенац заслужује да добије „његову личну књижевну награду”, што је касније често духовито спомињано као Награда „Кингсли Ејмис”. Но, поред ње је добила и мноштво правих признања, попут Европске награде за књижевност 1995, Награде ирског ПЕН-а 2001, Међународне награде за причу „Френк О’Конор” за збирку *Свеци и трешници* и највишег ирског државног признања за уметнике, *Saor of Aosdána*. Преминула је 27. јула.

Приредио
Предраг ШАПОЊА

РАДОМИР БАТУРАН, рођен 1948. у Бабићима код Плужина, Црна Гора. Дипломирао је књижевност на Сарајевском универзитету. На Београдском универзитету магистрирао на романима Борислава Пекића, а докторирао на књижевном делу Растка Петровића. Пише поезију, прозу, студије, есеје и књижевну критику. Књиге песама: *Нити наде*, 1987; *Истине*, 2015; *Дамарице*, 2014. Књига приповедака: *Пићомуца*, 1987. Романи: *Кусиос Мезезија*, 2015; *Кукаси на Србијом*, 2018. Књиге есеја и студија: *Романи Борислава Пекића*, 1989; *Ошкровења Расика Пејровића (Књижевно дело Расика Пејровића)*, 1993; *Казивања у Србици*, 2005. Приредио више књига.

АНДРЕА БЕАТА БИЦОК, рођена 1987. у Кикинди. Основне и мастер студије завршила на Одсеку за српску књижевност и језик Филозофског факултета у Новом Саду. Пише поезију, прозу, есеје, огледе и књижевну критику. Књига песама: *Насељавање њазнине*, 2014. Књига есеја и огледа: *Авангардна њоезија Расика Пејровића*, 2021.

ПРЕДРАГ БЈЕЛОШЕВИЋ, рођен 1953. у Бањалуци, БиХ. Пише поезију и драме и преводи с руског. Књиге прича: *Приче из Брклбрлка*, 2009; *У шейњи без лаве*, 2010. Књиге песама: *Горка слад*, 1977; *Лице са зашљка*, 1979; *Il linguaggio del silenzio* (избор на италијанском), 1983; *Решетка и сан*, 1985; *Из међупросјора*, 1989; *Рз Брзојрз и чачкалица Софија* (за децу), 1990; *Говор, њишина*, 1995; *Водена кошуља* (изабране песме), 1996; *Тужни њринц* (лирска бајка за децу), 2000; *У сјраку од свјетлости*, 2001; *Сјенка и свод*, 2005; *Тачка на излећу* (за децу), 2009; *Под крошњом њросној дрвења / Под крунања на њилојо дрво* (двојезични избор), 2011; *Кардиограм бјекства*, 2013; *Снивачима, из несна*, 2017; *Коврцава њачка* (изабране пјесме за дјецу), 2018; *Заједно, са зиговима*, 2020; *Нада, њушоказ* (избор), 2023. Добитник је више књижевних и позоришних награда. Приредио неколико књига и зборника.

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.

НАТАША БУНДАЛО МИКИЋ, рођена 1983. у Новом Саду. Књижевница и библиотекарка. Пише поезију, прозу, есеје, књижевну критику, бави се приређивањем и лектуром. Књиге песама: *Гиневрин шайај*, 2015; *Крајки есџеро са јосјодином*, 2018; *Трећи круј снова*, 2019; *Годови блискосји*, 2022; *Ојкључано*, изабране и нове песме, 2024. Роман: *Лаковане беле цијеле*, 2016.

ЏОРџ ВАЛАС (GEORGE WALLACE), рођен 1949. у Хемпстеду, Њујорк, САД. Амерички писац, песник и промотер поезије који живи у родном месту Волта Витмана у Њујорку. Ванредни је професор енглеског језика на Универзитету Пејс на Менхетну и први песник лауреат округа Сафолк, Лонг Ајленд, Њујорк. Аутор је 41 књиге (до 40 страница). Уређује сцену песничког наступа у Њујорку. Уређује недељну колумну поезије за новине *Лонг Ајландер (Long Islander)*, које је основао Волт Витман 1838. године. Учествовао на великим фестивалима у САД, Великој Британији, Европи и Јужној Америци. Добио је бројне међународне почасте и награде: Орфеј (Бугарска), Александар, Унеско – Пиреј, Аристотел (Грчка), Награда Центра за проучавање Западног архива (Италија), Нази Наман (Либан), Песник године (Кина) и др. (Д. Т.)

АЛЕКСАНДАР ГАЈИЋ, рођен 1973. у Новом Саду. Политички је аналитичар, бави се друштвеном теоријом, међународним односима, политичком филозофијом, филозофијом историје и студијама културе, пише огледе, студије, приказе и романе. Објављене књиге: *Нова велика иџра*, 2009; *Корјоративна носјалџија*, 2011; *Духовне основе кризе*, 2011; *Ојледало владара – Консјанџин Михаиловић и Макијавели*, 2014; *Хероји и антихероји у јојуларној кулџури*, 2015; *У врџлоу џранзџије – Србија у савременом свејџу (2005–2015)*, 2015; *Нови феудализам – џлобалне џрансформације у XXI веку*, 2016; *Звук и заједница – рок музика и судбина Зајада*, 2017; *Америка и Рим – имџеријалне џаралеле*, 2019; *Креманска сџража*, роман, 2021; „Демократије не раџују?“ и друџи ојледи, 2021; *Крсџи и круџи*, 2022; *Балкански џеојолиџички чвор*, 2023.

СЛАВКО ГОРДИЋ, рођен 1941. у Дабрици код Стоца, БиХ. Пише прозу, књижевну критику и есејистику. Од 1992. до 2004. био је главни и одговорни уредник *Лейојиса*, а 2008. до 2012. потпредседник Матице српске. Књиге прозе: *Врховни силник*, 1975; *Друџо лице*, 1998; *Ојџиј*, 2004; *Руб*, 2010; *После руба*, 2020. Књиге есеја, критика и огледа: *У видџку сџиња*, 1978; *Слајање времена*, 1983; *Примарно и нијанса*, 1985; *Поезија и окружје*, 1988; *Образац и чин – ојледи о роману*, 1995; „Певач“ *Бошџка Пејровића*, 1998; *Ојледи о Вељку Пејровићу*, 2000; *Главни јосао*, 2002;

Профили и ситуације, 2004; *Размена дарова – ољеди и зајиси о савременом српском јесништву*, 2006; *Савременост и наслеђе*, 2006; *Критичке разљеднице*, 2008; *Трајања и сведочења*, 2011; *Ољеди о Иви Андрићу*, 2013; *Сродства и раздаљине – ољеди и дневнички зајиси*, 2014; *Осмајрачница – књижевне и ошћење теме*, 2016; *Међу својима*, 2020; *Погсећања и наговори*, 2022; *Сјо дана*, 2024. Приредио више књига српских писаца.

МИЛУТИН ДАНОЈЛИЋ (alias Милутин Лујо Данојлић, Лујо Зимски и Лујо Данојлић), рођен 1939. у Ивановцима код Љига. Завршио је Филолошки факултет у Београду, групу за српскохрватски језик и југословенске књижевности. Радио је као професор у основним и средњим школама Србије и Републике Српске и као директор школа. Књиге песама: *Црни фењери*, 1960; *Голи бреји*, 1972; *Ђуђија преко Качера*, 1988; *Плава сунца, црни јси*, 1988; *Два сонетина венца*, 1993; *Пламчак на свећи* 1996; *Три поеме*, 1999; *Бледе брезе*, старе и нове песме, 1999; *Од беле јене*, 2003; *Да за Ану*, 2007; *Са шљунка прејисано*, 2009; *Замрле искре*, 2011; *Пољед уназад*, 2022. Књиге прича: *Ковчеј по мери*, 1983; *Ојасно јутовање*, 2000. Роман: *Самоуки љубавници из Коларчеве улице*, 2003. Објавио је око две стотине књижевних приказа и есеја о савременој српској поезији и прози. Приредио је више антологија српске народне књижевности и уметничке поезије и прозе. Живи и ради у Београду.

ПАВЛЕ ЗЕЉИЋ, рођен 2000. у Лозници. Основне и мастер студије завршио је на Одсеку за српску књижевност и језик на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду, где је уписао и докторске студије. Пише поезију и прозу на српском и на енглеском језику, а бави се и превођењем поезије и прозе с енглеског и на енглески. Књиге песама: *Икар и Месија*, 2019; *Spina mundi*, 2024.

СЛАЂАНА ИЛИЋ, рођена 1974. у Краљеву. Пише прозу, књижевну критику, студије и монографије. Одбранила је докторску дисертацију „Политички дискурс у приповеткама Радована Белог Марковића” на Факултету политичких наука Универзитета у Београду, а докторску дисертацију „Типови фантастике у прози Радована Белог Марковића” одбранила је на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду. Била је стални критичар Радио-Београда 2 (2020–2021), а од лета 2020. је и стални књижевни критичар *Вечерњих новосји*. Књига књижевних критика: *Нешто се ипак догодило: ољеди о савременој српској прози сезоне 2000–2004*, 2005. Збирка прича: *Женски – у сјо шехника*, 2014. Научне монографије: *Државна живошћина: јолишћина и људи у причама Радована Белој Марковића*, 2018; *Зло у књижевности и култури: колонијални ум српске јранзиције*, 2021; *Анђели и сјрашила: шћијови фаншасишке у прози Радована Белој Марковића*, 2021. Приредила више књига.

ПРЕДРАГ ЈАКШИЋ, рођен 1972. у Старој Пазови. Дипломирао је на Правном факултету у Београду, те на Катедри за драматургију на Факултету драмских уметности Универзитета у Београду, где је и докторирао на научним докторским студијама теорије драмских уметности, медија и културе. Пише драме, поезију, студије, есеје. Објавио је већи број научних радова у домаћим и иностраним часописима и зборницима. Аутор је шест збирки поезије и неколико књига драма. Књиге из теорије драмских уметности, медија и културе: *Феномен њалачке ситуације / драматуршка студија феномена њалачке ситуације на филму*, 2014; *Кријиворијалисти: стравитељи медијске обмане*, 2019; *Опкључавање филма*, 2020; *Маске „Хадерсфилда“*, 2023; *Моћив самоубиства у драмском стваралаштву Биљане Србљановић*, 2023. Редитељ је и сценариста играног филма *Повраћак*, 2017. Члан је Удружења књижевника Србије.

МИРОСЛАВ МАКСИМОВИЋ, рођен 1946. у Његошеву код Бачке Тополе. Пише поезију, есеје и књижевну критику, преводи с енглеског. Књиге песама: *Сјавач јод ујијачем*, 1971, 1997; *Мењачи*, 1972; *Песме*, 1978; *Сећања једној службеника*, 1983; *Сонети о живојним радостима и њешкоћама*, 1986; *55 сонета о живојним радостима и њешкоћама*, 1991; *Живојнишки свети*, 1992; *Небо*, 1996; *Изабране њесме*, 2000; *Београдске њесме*, 2002; *Скамењени*, 2005; *77 сонета о живојним радостима и њешкоћама*, 2008; *Шпалти кише о слободи* (избор), 2009; *Црпцање стварности*, 2012; *Скривени њосоа*, 2014; *Бол*, 2016; *Вољење Србије*, 2018; *Вукова азбука јо Душану Радовићу* (илустратор Милица Допућа), 2022. Књиге есеја: *Поред*, 1995; *О књијама и живоју*, 2001; *Поезија, њржистије, држава* (коаутор Б. Мијатовић), 2009; *Велики њростор слободе – есеји, записи, разговори*, 2017; *Јасле, окно*, 2017; *Лој, новац, реч*, 2023. Приредио више књига.

ЈЕЛЕНА МАРИЋЕВИЋ БАЛАЋ, рођена 1988. у Кладову. Запослена је на Одсеку за српску књижевност и језик Филозофског факултета у Новом Саду. Докторирала је 2016. године (тема: „Барок у белетристичком опусу Милорада Павића”). Радилa је као лектор српског језика на Јагјелонском универзитету у Кракову. Добитница је Награде „Боривоје Маринковић” за 2014. годину и Доситејевог златног пера за 2018. годину. Објављене студије: *Лејшимаџија за синализам: њулсирање синализма*, 2016; *Трајом бисерних минђуша српске књижевности: ренесансности и барокности српске књижевности*, 2018; *Ка осмеху Евроје: Савремено српско, њољско и чецко њесништиво у комјарашивном кључу*, 2023. Књиге песама: *Без длаке на сриу*, 2020; *Арсенал*, 2023.

РАДИВОЈЕ МИКИЋ, рођен 1950. у Горњем Драговљу код Ниша. Пише студије, есеје и књижевну критику. Објављене књиге: *Прољећа Ивана Галеба Владана Деснице*, 1985; *Посиујак карневалације – увод*

у *йоеџику Ранка Маринковића*, 1988; *Песма и миџ о свеџу*, 1989; *Језик йоезије*, 1990; *Песма – џексџ и конџексџ*, 1996; *Оџис йриче – оџледи о умеџносџи йриповедања*, 1998; *Песнички йосџуџак*, 2000; *Орфејев двојник – о йоезији и йоеџици Бранка Миљковића*, 2002, 2020; *Прича и значење – оџледи о умеџносџи йриповедања*, 2005; *Песничка йосла*, 2008; *Песник џамних сџвари – о йоезији Новице Тадића*, 2010; *Прича и миџ о свеџу – оџледи о йрози Радована Белої Марковића*, 2013; *Песма и значење*, 2013; *Из неизречја у реч*, 2016; *Тексџ иза џексџа*, 2020; *Роман йроџив романа*, 2020; *Оџледи из књижевне морфолоџије*, 2024. Приредио више антологија, зборника и књига.

ЈОВАН ПОПОВ, рођен 1962. у Новом Саду. Историчар и теоретичар књижевности, редовни професор Филолошког факултета у Београду. Пише научне студије, огледе и књижевну критику, преводи с француског. Објављене књиџе: *Ослобођени чџџалац. Оџледи о џеорији и йракси чџџања*, 1993; *Класицисџичка йоеџика романа*, 2001; *Чџџања неизвесносџи. Оџледи из комџарайисџичке*, 2006; *Двобој као књижевни моџив. Темџолошка сџудија*, 2012; *Појмови, йериоди, йолемике – о неким недоумицама науке о књижевносџи*, 2020; *Меџакриџички (й)оџледи*, 2021; *Горди и йонизни – йарадоксалисџи Фјодора Досџојевскої*, 2024. Један је од аутора *Преџедної речника комџарайисџичке џерминологије у књижевносџи и кулџури*, 2011.

МИЛАН РАДОИЧИЋ, рођен 1999. у Лесковцу. Основну школу и гимназију завршио је у Бору. Дипломирао је и мастерирао на Одсеку за српску књижевност и језик Филозофског факултета у Новом Саду, где је тренутно ангажован као демонстратор. Пише књижевну критику и есеје, објављује у периодици.

БОГДАН РАКИЋ, рођен 1952. у Београду. Предавао енглеску и америчку књижевност на универзитетима у Сарајеву, Никшићу и Колецу Франклин у Индијани, САД. Јужнословенске књижевности предавао на Универзитету Индијана у Блумингтону и Универзитету Чикага. Био је главни уредник часописа *Serbian Studies* у САД. Бави се књижевном историјом, критиком и књижевним превођењем. На српски је превео романе Хенрија Џејмса, Габријела Окаре, Џозефа Конрада и приповетке неколико савремених америчких писаца, а на енглески романе Иве Андрића, Меше Селимовића, Борислава Пекића, Владимира Тасића, Владимира Пиштала, приповетке већег броја српских писаца, као и књиџу сонета Мирослава Максимовића *Бол*.

МАРИЈА СЛОБОДА, рођена 1989. у Суботици. Запослена на Филолошком факултету Универзитета у Београду, на Катедри за српску

књижевност са јужнословенским књижевностима. Области научног интересовања: српска књижевност 18. и 19. века, књижевна периодика и еволутивни токови српске лирике. Пише научне радове и критичке приказе, објављује у периодици.

НИНА СТОКИЋ, рођена 1996. у Шапцу. Основне и мастер академске студије српске књижевности и језика завршила на Филозофском факултету у Новом Саду, где је 2020. године одбранила мастер рад „Чудо у српској драми XX века – Пекић, Симовић, Ковачевић”. Истражује савремени роман и савремену драму, пише есеје и књижевну критику, објављује у периодици. Координатор је Драмске секције Филозофског факултета у Новом Саду.

ДАНИЈЕЛА ТРАЈКОВИЋ, рођена 1980. у Врању. Основне и мастер студије енглеског језика и књижевности завршила на Филозофском факултету у Косовској Митровици. Пише песме, приче, књижевну критику и бави се превођењем. Објавила антологију савремене англофоне поезије *22 вајона* (предговор, избор и превод), 2018. и књигу песама *Док живиој сања*, 2023. Објављује у домаћој и иностраној периодици.

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, Бекство*, 2006; *Превише среће*, 2010; *Голи живиој*, 2013; *Мржња, пријатељство, удварање, љубав, брак*, 2014; *Поћед са единбуршке сцене*, 2015; *Дорис Лесинг, Бен, у свећу*, 2007; *Мемоари преживеле*, 2008; *Злајна бележница*, 2010; *Ајрис Мердок, Пешчани замак*, 2004; *Црни џринци*, 2005; *Флен О’Брајен, На реци „Код две њице”*, 2009; *Мишел Фејбер, Исход коже*, 2003; *Киша мора њасити*, 2004; *Лиза Скотолан, Последња жалба*, 2004; *Луиз Велш, Тамерлан мора умрејти*, 2005; *Мрачна комора*, 2005; *Трик са мейком*, 2010; *Томас Франк, Освајање кула: бизнис култура, контиракултура, усјон хий конзумеризма*, 2003; *Ралф Елисон, Невидљиви 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 напмени, уз податке о месту и години издања, треба навести и име преводаца;
- када се фусноте понављају треба их скратити: нав. дело или исто...
- краћи цитати или стихови (2–3 реда) дају се унутар текста, а дужи се издвајају из основног текста (увучени и умањени – 11 pt).

Ако аутор први пут објављује у *Лейоџису*, на крају текста (или у посебном документу) треба да да кратку биобиблиографску белешку о себи, а аутори који су већ објављивали могу да пошаљу допуне. И на крају дати контакт – електронску адресу.

ПРИМЕР

ИМЕ И ПРЕЗИМЕ

НАСЛОВ ТЕКСТА

(...)

Али он сматра да је дошло време да се као део критичке јавности јасно одреди према вредности Дучићеве поезије:

Можемо одмах рећи да нам данас углавном изгледа неоправдан презир којем је Дучић извесно време био изложен: тај презир је био разумљив, књижевноисторијски чак у једном тренутку и нужан, али нам се данас чини ипак да Дучић спада у неколико најбољих песника овога језика.¹

По њему српска поезија још није била спремна за поетички глас једнога Рембоа, Малармеа или Лотреамона, посебно у времену у којем су се „трагови романтизма, ’овешталог и имбецилног’, још вукли по нашим часописима”.²

Поднаслов

Погледамо ли неке песме из циклуса „Шума проклетства” („Реквијем”, „Пробудим се”) из Павловићеве збирке *87 њесама*, или есеј „Од камена до света” из књиге *Рокови њоезије*, приметићемо...

(...) он је стиховима из песме „Реквијем”: „Овога пута / умро је неко близу / / Реквијем / у сивом парку / под затвореним небом...” хтео да...

(...) као у песми „Пробудим се”:

Пробудим се
Над креветом олуја

Падају зреле вишње
У блато

У чамцу запомажу

¹ Миодраг Павловић, *Есеји о српским њесницима*, Просвета, Београд 2000, 129.

² Исто, 132.

Рашчупане жене

Вихор
Злурадих ноктију
Дави мртваце

Ускоро
О томе
Ништа се неће знати

(...)

БЕЛЕШКА О АУТОРУ

ИМЕ ПРЕЗИМЕ, рођен 1979. у Новом Саду. Пише поезију, прозу, есеје, студије и књижевну критику, бави се српском драмом XIX века. Књиге песама: *Пролећни дани*, 2003; *Градска љубав*, 2007; *Довиђења*, 2015. Роман: *Мирис Дунава*, 2013. Студије: *Порекло драме*, 2010; *Драма у 19. веку*, 2012; *Сјознаја драмској шекспира*, 2016.

(el.adresa@mail.com)

Редакција *Летописа Матице српске*

ПРЕТПЛАТИТЕ СЕ НА
**ЛЕТОПИС
МАТИЦЕ СРПСКЕ**

*најстарији живи књижевни часопис
у Европи и свету који
у континуитету излази од 1824.*

*Летопис Матице српске излази
12 пута годишње у месечним свескама
– шест свезака чини једну књигу.*

Неопозиво наручујем:

1. 12 бројева (претплата за целу годину) по цени од 2.000 динара.
Трошкови поштарине су урачунати у цену.
2. 6 бројева (претплата за пола године) по цени од 1.000 динара.
Трошкови поштарине су урачунати у цену.
3. Претплата за иностранство за целу годину (добићете 12 свезака *Летописа Матице српске*) по цени од 100 €. Трошкови поштарине урачунати су у цену.

Име и презиме, назив установе или предузећа

Адреса: _____

Телефон: _____

Претплата се може уплатити на жиро рачун 205-204373-09 (Комерцијална банка), са назнаком „за Летопис“. Оваквом уплатом обезбедићете да, чим нам доставите ову наруџбеницу и потврду о уплати, читаве године добијате Летопис на адресу коју нам пошаљете.

Информације на телефоне: (021) 6613-864; 420-199/лок. 112, или на адресу: Летопис Матице српске, 21000 Нови Сад, ул. Матице српске 1, e-mail: letopis@maticasrpska.org.rs

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

82(05)

ЛЕТОПИС Матице српске / главни и одговорни уред-
ник Селимир Радуловић. – Год. 48, књ. 115, св. 1 (1873)–
– Нови Сад : Матица српска, 1873–. – 24 cm

Годишње излазе две књиге са по шест свезака. – Покренут
1824. год. као Сърбске Летописи. – Наставак публикације:
Српске летопис

ISSN 0025-5939

COBISS.SR-ID 7053570