



Студентски књижевни лист

# ВЕСНА

Београд

јун 2018.





## И ДА ЉЕ ПРОЛЕЋЕ – 17. ИЗДАЊЕ ВЕСНЕ

Своје седамнаесто издање, *Весна* први пут добија уз извесно закашњење. Надам се да ово одступање од уобичајеног ритма објављивања неће постати нова традиција, као и да ће садржај броја показати да је чекање вредело.

С тим у вези ваљало би неколико речи посветити још неким променама које су обележиле овај број. Прва од њих свакако је видљива већ на насловној страни листа – Анђела Ђурашковић наставила је линију елегантних визуелних решења Кристине Радоморовић дајући јој нови печат. Друга би била везана за састав уредништва. Огњена Аксентијевића после пет запажених бројева на месту уредника заменила је Јована Сувајцић. Огњенова преданост листу и давање нове енергије не сме проћи незапажено и ову прилику користим да му се захвалим на свему. Јована се одлично снашла на уредничком месту, али и као сарадница у претходних неколико бројева. Смењивање људи на позицијама везаним за уређивање листа треба да буде пожељна пракса – сваком изменом успоставља се и нови вредносни склоп који омогућава друкчији одабир из савремене студентске књижевне продукције. А то, по мени – треба да буде смисао *Весне* – визија студената онога што они цене као вредно код својих колега – показивање разноликости стваралаштва и његово осведочење у времену. Притом, чињеница да је *Весна* једини студентски лист који се бави књижевношћу на Универзитету у Београду, довољно говори колико је простор за такву врсту креативног испољавања драгоцен и потребан.

Трећа промена, односно, необичност у односу на претходна издања листа, јесте изузетна (тематска) хетерогеност овог броја. Она се у есејистици креће од новог читања филозофије Романа Ингардена (Милица Ракиција), преко изузетно темељне компаративне анализе Боре Ћосића и Јордана Радичкова (Стеван Јовићевић), везе књижевности и метеорологије (Катарина Тошић) све до разматрања поетике жанра код Матије Бећковића (Јана Петровић). Значајне разлике постоје и у песничким, односно, прозним остварењима овог издања *Весне*. Урош Микић по други пут објављује у листу а овај пут представљен је са две песме. Прва његова песма по мотиву отуђености може се повезати са „Екранима“ Изабел Чеперковић Диас, а друга са Андријаном Златковић будући да обоје упућују на Београд као поетску чињеницу. У поетској рубрици овим ауторима прикључује се као какав контрапункт и Александар Секулић који нам, ослоњен на романтичарски патос, дочарава проблеме егзистенције.

Прозни радови такође су по много чему упечатљиви и разнолики. Прича Ђорђа Милановића, иначе инспирисана омотом једног албума (*Woman – Public Strain*), својом кондензованом и језовитом атмосфером чини читаоца напетим, не разрешујући започету мистерију. Милош Стевић натуралистички и снажно излаже „сиров животни материјал“ суптилно комуницирајући са *Божјим људима* Боре Станковића. Слично са поезијом, рад који затвара прозну рубрику



по много чему је у супротности са осталим причама. Пажљиво грађена китњастост и патос Младенке Орлић поседује тако местимице и заметке драмског.

Наравно, *Весна* са задовољством наставља сарадњу са Битеф театром желећи и да се у будућности она интензивира. За ову прилику издвојена су два рада – приказ плесне представе *Магбет* (Магда Миликић и Сара Арва) и рад о представи *Јами дистрикт* (Јована Сувајцић). Док ауторке ову верзију *Магбета* представљају као својеврсну *речиту немост*, представа *Јами дистрикт* (иначе, вреди истаћи да је у овогодишњој селекцији Стеријиног позорја) приказана је динамично и указани су сви њени најважнији сегменти. Став ауторки је јасан – обе представе не би требало да промакну позоришним сладокусцима.

И за крај, у знаку сталних промена, можда се могу наговестити још неке промене у редакцији. Можда већ у јесењем броју. *Весна* је одувек била отворена за сарадњу, а надамо се да ће бити и још примећенија и „посећенија“ у будућности.

Само је важно да (је) и даље пролеће.

Урош Ђурковић



Поезија:

## 🐉 КАКО НАСТАЈЕ ПЕСМА 🐉

једна мисао о самоћи

тек тако дође  
када деца ходају по ивичњаку

кад вече мирише  
на воду  
и предграђе

кад неко гаси светла  
на четвртом спрату

...

једна мисао о лепоти

када се ладолеж  
пробија у зидове

кад се велико мастиљаво зло  
по имену река  
проспе кроз шупљине града

...

онда једна мудра мисао  
јер је песник вазда неуспели пророк

онда једна беспотребна мисао о себи  
чисто да упропастиш ствар

...

још једна мисао о самоћи

вече мирише  
на воду  
и предграђе

Урош Микић



## ❧ ПЛАВА ПИЦАМА ❧

огрешили смо се давно  
о један тихи дан

тада је на Зеленом венцу  
настрадао један пешак  
и киша је чучала у џеповима

неко је просио  
неко је покушавао да одсвира Тихо ноћи  
неко је трубио из кола  
неко је замишљено ишао у гомили  
неко је заборавио на себе  
неко је живео

а било је тек дванаест степени  
и март је мислио да је завршио своје

а ми  
навалили да нестанемо  
да збришемо  
из ове туробне свакодневице  
и били смо глуви  
и били смо слепи  
и живели смо

и ето  
две бешумне фигуре  
одоше свака на своју страну  
са својим глупостима  
прњама  
и пар успомена

и међу собом оставише – ништа

лепо ми је једном рекао  
чудан неки познаник  
да је за срећу потребно само  
цео век преспавати  
у истој плавој пицами

Урош Микић



## ВЕЛИКО ОКО

Људи закључују  
да Достојевском  
није било лако  
да буде сам  
са собом  
ја закључујем  
да сам његова  
реинкарнација  
конобар ми пружа  
новине  
како би ме подсетио  
да је неко данас  
несрећнији  
од мене  
жена у мојој улици  
пала је са осмог спрата  
смрт је погрешила  
адресу  
од Трга републике  
до Коњарника  
старац  
дуге седе косе  
дуге седе браде  
прича  
о Богу  
и крају  
сви окрећу главу  
осим мене  
гледам га  
крај јесте  
данас  
црна мачка  
са пропланка  
гледа ме у очи  
како би ме подсетила  
да вреба  
судбина

Андријана Златковић



## 🐦 Е К Р А Н И 🐦

Одвојен од спољњег света  
гледао је у екран  
који му је прождирао очи.

Далеко од сопственог одраза  
сликала се.  
Очи су јој засијале као блиц.

На неком другом месту,  
можда,  
очи ће видети оно што нису док су биле живе.

Изабел Чеперковић Диас





## ГЛЕ!

Гле како сви поткопачи мога живота  
тврдокорно на мене личе!  
Гле како као камен ћутим,  
и како је све мање оног унутра,  
чему, ко човек од светлости саткан,  
гле чуда,  
имам да кличем.  
Па, зато иштем,  
да ме неки смеђи прамен одстени  
и да на неком лицу, можда баш твојом,  
оћутим један приметај јасан  
што каже:  
Гле, како мој осмех за твојим трчи  
као за истинама човек частан,  
и, гле, како се руга једом давном мени!  
Умрсићемо се,  
знам већ унапред,  
некаквим чудним и вечним сплетом  
тад ћу,  
ваљда занавек пробуђен бити,  
ал, гле чуда сад,  
у некој успаванци буднијој и лепшој!

Александар Секулић



Проза:

## ДОЛИНА/СКАКАВАЦ<sup>1</sup>

Био сам на ивици снаге. Ако ме он не докрајчи, хладноћа хоће.

Нисам имао другог избора, отворио сам врата аутомобила и срушио се на улицу. И поред једва трпљивог бола успео сам да се домогнем тротоара. Као да ми се снег урезивао у шаке, хладноћа је отупела сваки додир. Последњим атомима снаге отиснуо сам се о бетон и устао, прислонио сам дланове уз рану на стомаку не би ли их угрејао. Да наставим, то је била моја намера. Шта би остало од мене када бих овде стао; крвави трагови у тами, лице залеђено у снегу. Усправио сам се и кренуо напред.

Преда мном је била једносмерна улица. Све сем вечерњег неба и снега који је падао, високе сиве зграде заклањале су од мог погледа. Сваким кораком, бол је постајао све јачи. Осетио сам мишиће како се грче под длановима. Време је било против мене; морао сам да наставим.

Ауто сам оставио. Више га нисам видео када бих се окренуо. Као и ја, био је изгубљен у међави и магли. Нисам знао колико дуго пешачим. Било је све теже да одржим већ бедан корак. Нисам више ни могао да видим испред себе. Ветар и снег су хрлили на мене без милости, осетио сам како ми пахуље нагризају лице док сам покушавао да се пробијем. Покушао сам да нађем заклон иза неке од зграда, али су све биле тако густо збијене да нисам имао где да одем. Улази зграда били су закључани, нису се видела упаљена светла иза прозора. Једино осветљење допирало је од уличних светиљки, које су постепено бивале пригушеније све гушћом међавом. Убрзо је све светло на улици згаснуло. Наступило је потпуно сивило, насупрот снегу. Окренуо сам се последњи пут. Међава је потпуно сакрила неред који сам остављао за собом.

У потпуној изнемоглости, ослонио сам се на једна од бројних врата у низу. Отворила су се и упао сам унутра, у безбојну собу опремљену само једном дрвеном столицом. Испружио сам руке и привукао је ближе себи. Нисам смео да се задржавам. Сео сам и на тренутак затворио очи, не бих ли повратио бар мало снаге.

Када сам их отворио, мој прогонитељ стајао је испред мене, гледајући ме низ цев пиштоља. Био сам толико уморан и уплашен да сам заборавио на смрт. Ипак сам знао да ми ништа неће бити. Није био такав. Поставио ми је питање:

– Сећаш ли се долине? Оне на којој смо се играли када смо били деца?

Проклет да сам, нисам је се сећао. Нисам се ничега сећао. Све што сам икада знао као да је исцурело кроз рану на стомаку. На тренутак сам га само погледао, након тога ми више није био интересантан. Уместо тога гледао сам кроз врата иза њега, која су још увек била отворена. На улици снег је престао да

---

<sup>1</sup> [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/7/77/Women\\_Public\\_Strain.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/7/77/Women_Public_Strain.jpg)



пада. Било ми је драго што сам могао да видим једну од светиљки, њено светло ме је умиривало. На самој ивици светиљке висила је усамљена леденица. У одсјају њеног кристализованог бића, као да сам видео долину о којој је мој брат говорио. Када бих стварно могао да је се сетим, сигуран сам да не би била онаква какву сам је заборавио. Била би изједена и опустошена од стране скакаваца и којекаквих других штеточина. А након што би је лишили свих плодова, пошли би ка нама. Изгризли би себи пут кроз кожу и нахранили би се оним изнутра. Плесали би у шупљем човеку. Ево, већ их осећам како желе да изађу. Осећам како гурају са унутрашње стране мојих капака.

Крвави трагови у тами, и лице закопано у прабини.

Ђорђе Милановић



## СЛОБОДНА ВЕЗА

Славица и Мирко су муж и жена. Нису венчани, бескућници су. Сваке ноћи су заједно, спавају у јавној гаражи код Економског факултета. Славица обилази баште кафића у центру града, гледа у длан и моли за неки динар, а Мирко је испред маркета, где проси да му неко купи пиво, или на аутобуској станици, моли путнике да му додају новац за карту коју никада неће купити.

Тек када падне мрак, они се састају у гаражи. Славица доноси вечеру, Мирко доноси пиће, а чека их поцепани душек и неопрано фротирно ћебе.

Једу и пију без речи. Чује се само шкљоцање вилица, мљацкање и грутање пића. Има довољно хлеба за њих двоје.

После јела, њих двоје би се склупчали и увили у своју једину имовину која је ширила киселкасти мирис својих власника. Нико је не би украо, тако да је нису селили. Били би припијени једно уз друго, тако је било топлије, а и удобније.

Славица је била леђима окренута Мирку. Он није спавао, она је тонула у први сан, увек је била уморнија од њега, више је пешачила. Мирко се без речи окренуо на бок, према њој, једним потезом је смакао плишану тренерку коју је носила, и ушао у њу. Славица се није бунила. Из јаве ју је у стварност вратила пријатна попуњеност између бутина. Из њених уста су излазили тихи уздаси. Миркови покрети су били бржи и страственији. Стезао је јаче уз себе и дубоко удисао мирис њене косе и коже. У том тренутку му је мирисала на жену.

Када је завршио, Мирко је легао на леђа, задихан и заморен. Славица је остала у истом положају.

– Ниси га извадио кад је требало.

– Па шта с тим?

– Шта ћемо ако затрудним? Ко да брине о детету? Нисмо ми за децу.

– А ко брине о нама?

– Брине живот. Брине Бог. Не знам ко брине. Знам само да ја не могу да бринем ни о коме. Свињо!

Мирко је само окренуо леђа Славици и мушком снагом тргао покривач који је био на њима. Славица је остала да лежи у истом положају.

Милош Стевић



## КАКО ЈЕ УМРЛА ЖИВА РЕЧ

*Ко је Соња?*

Соња има равну косу чији кестењасти крајеви овлаш љубе њена препланула рамена сваки пут када начини неки покрет, ма био он и ситан. У том је покрету збиља садржана сва њена лепота – Соња *јесте* покрет. Увек је замишљам одевену у испране фармерке, ту и тамо окићене неједнаким рупама са ободима од бескраја искрзаних конаца. Простор моје уобразиље гази препознатљивим жутим старкама. Соња ми је најбоља другарица, а жута је моја омиљена боја. Она трчи, скаче, смеје се и живи. Није нимало налик мени. Барем се тако, на први поглед, чини. Када увече дође кући из града, Соња понекад сатима седи склупчана на поду и плаче. Суочивши се са тачкама своје мајке, знаковима узвика свог оца и знаковима питања своје млађе сестре, она постаје једнако затечена крајоликом света што јој се огледа у квасним очима. Тада бледи свака разлика међу нама двојма. Но, насупротив мени, чврсто решена да сунце мора поново осванути, Соња из све снаге стишће очи не би ли из њих исцедила све своје сузе. Потом одлази до огромног овалног огледала и, уместо сребрних алки, брижљиво протне наушнице у облику бисера опточених маленим цветовима, који ће у додиру са светлошћу сачинити румени одсјај у једном својеврсном преокрету сени. Мој поклон Соњи. Није то био, како би многи помислили, рођендански поклон. Никаква презрена прослава празника самољубља, већ светковина обичног дана, и у њему једног обичног погледа, или првог сусрета мојих очију са поменутих минђушама, из ког се родила мисао како оне морају бити Соњине. Душану се китњасти описи особе каква је Соња не би свидели, те ћу овде направити један мали рез и поново искорачити из својих ципела, вођена жељом да изради њеног портрета на прави начин приступим. Начин лишен мени својствених осенчених привида.

Соња је Ован у хороскопу. У њеним се грудима крије онолико рана колико јој рупа краси фармерке. Ма колико их покривала закрпама у дезену звезданих сазвежђа, оне не ишчезавају. Каткад их попуни нечији чврст загрљај. Соња ме зато воли – од мојих загрљаја престаје дах – но ја себе из истог разлога не волим. Ту се, видите, Соња и ја понајвише разликујемо – у тумачењу знакова. У синтагми *загрљаји од којих престаје дах* Соња ће вечито видети искључиво *загрљаје*, док ћу ја заувек ослушкивати звукове кроз које допире наличје ствари – *престанак даха*. Соња би рекла да се заваравам тврдећи да је то свест о постојању две стране медаље.

– Ти је никада и не окренеш назад на почетак, непрестано проучавајући наличје заборављаш на лице. У привиду кретања не одступаш од првобитног положаја, зато увек и завршиш баш на истом месту! – ето, тим је речима једном описала мој неславни положај на кугли земаљској. Душан би се опет побунио.



– Соња *тим речима* напосто не говори. То проговараш ти кроз њена уста! – загунђао би он, и наново би му се скројила ситна бора посред чела, тачно између обрва. Али, његов приговор овог пута не могу уважити. Соња можда „напосто и не говори *тим речима*“, али ипак говори управо *то* што „ја кроз њена уста проговарам“. Речи су вео смисла, и за њих ћу се ја побринути, а Соња за изврсну вечеру – нека Душан не замери. Соња је, понављам, моја најбоља другарица – она ми засигурно неће узети за зло слободу да преузем њену улогу; јер, напомињем, Соња најбоље зна колико њена улога није ни најмање ослобађајућа. У овом тренутку, дакле, седим за кухињским шанком у стану њене мајке и чекам на палачинке које ми спрема, питајући се *Ко је Соња?*, али на то питање не успевам дати одговор пре него ли ме прекине њено запажање:

– Твој белег је неусклађеност мисли и речи.

– Није тако! – протестујем ја, наједном прешавши из света приче у догађај.

– Како није?! Зашто је онда Душан осетио потребу да разговор са тобом заврши пораженим уздахом, док су му очи радиле колут напред – колут назад?

– Па није! Није тако! Зашто ме нико не разуме? Чак ни ти! Била сам фина, такорећи идеал љубазности и предусретљивости. Просто да ме човек намаже на хлеб као сунцем растопљен путер!

– Ма је л' да?! И шта си му тачно, тако зашећерена, рекла када те је питао да ли ти је тешко да му учиниш услугу пошто касни на пробу?

– *Када је мени па било тешко да за њега било шта урадим!* Поновила сам ти, чини ми се, више пута!

– Ахам, ето видиш! – одговара ми Соња спремно.

– Шта – питам наивно ја, обарајући поглед у тањир испред себе, полагано одмичући смислу који ми се ужурбано прикрада иза слепоочница.

– Ти стварно и даље не схваташ?! – Соња трепће у неверици, коначно продирући у моје гледиште.

– Шта? – пуштам усне да се саме изнова склопе око ове ситне речи.

– Није ли ти, случајно, пало на памет да уштедиш пар речи, насмешиш се и кажеш просто *Хоћу!* Укратко – да будеш заиста фина! – Соњине речи полако губе призив грдње, попримивши омамљујућу мелодију искрене, пријатељске симпатије.

– Али, али, али... ја у својим речима и даље видим највећи степен финоће! – отварам очи које су до тад биле приковане повређеношћу несхваћеног и несхватљивог света који ми непрестано тиња под расутим коврцама, а који није нимало налик овом у ком смо се задесили.

– Али он није видео! Готово нико не види! Само одређеном броју људи полази за руком да ти спознају срж. Али, већина није попут нас вољних да копамо лопатом до твоје суштине. Ти си писац са ишчашеним осећајем за сопствене ситуације. Све запазиш код других, но ни у шта што се тиче тебе саме не успеваш да проникнеш. Накинђурене реченице пушташ да плещу по



ваздуху, док ти се по уму роје сасвим опречне идеје. Једноставније речено – оно што изговориш не слаже се са твојим мислима!

– Хммм... Можда си у праву! – одбијам да признам пораз. Звук воде слива се низ тањире у слаповима. Када Соња затвори славину, вечера бива завршена.

– Гоблине мали, само треба да научиш како језик тога ту (куца у моје чело) да усагласиш са језиком овога овде (показује руком око себе)! Када у томе успеш, обасуће те осећања која, док их потајно гајиш у непрегледности своје душе, прижељкујеш заузврат! И, видећеш, више те ништа неће болети. (Љуби ме у чело и одлази да спава.)

– Хеј, врати се! – зовем је када се изгуби у висинама кревета на спрат.

– Шта је сад? – гунђа Соња, видно исцрпљена тумачењем мога ума и спасавањем једне на смрт осуђене љубави. (Враћа се.)

– Љубим и ја тебе! (Љубим је у чело и долазим да спавам.)

Посматрам плафон бројећи блажене тактове удисаја. Истина је. Потребан ми је преводилац за свакодневну употребу. Са вањског на унутарњи језик и обрнуто. Мада, ова се два језика никада неће усагласити, како би то Соња желела. Могу се, додуше, помирити један са другим. Ту није крај проблемима. Моја писана и изговорена реч такође нису на истој фреквенцији. Незреле плодове својих мисли испуштам кроз уста, док сазреле преносим на папир. А реч је пак моћна не само да се проноси историјом, већ и да попут оштрице сече стварност. Зато су најгоре посекоштине управо оне од папира. Речи које казујемо климав су мост између нашег схватања и туђег доживљаја. Треба се, дакле, потрудити. Не говорити увек оно што мислиш, пошто саговорник можда неће придружити истоветну идеју мисли придошлицы свог ума. Неће је осетити на исти начин. Треба му поручити оно што желиш да спозна. Пружити увид у неукаљане осећаје. Све је друго сувишно – оптерети обзнану. Порука остаје заробљена у боци. Додир двеју душа бива урушен. Пријатељство, љубав, свет... Све. Синхронизоваћу мисли и речи. Господарићу схваћеним.

(Заспи.)

– Не... Важи, важи, важи...

– Шта ти је?! Пробуди се, сањаш! Пишче, причаш и у сну! Цццц!

– Ааааа? Шта је?!

– Пробуди се!

– Сањам!

– Сањај, али ћутке!

– Не могу тако!

– Мораш!

– Али, сањам најлепши сан на свету!

– Шта сањаш?

– Бојим се да ће нестати ако га пренесем у речи...



– Онда немој! Ујутру ћемо.

Зраци сунца пробијају се кроз пукотине на ролетнама док доручкујемо, и, одбијајући се о Соњу и мене, настављају своје пропутовање до ове приче.

– Кажи ми сада, драги мој пишче, од чега је саткан тај твој *најлепши сан на свету*? – пита ме другарица кроз смешак.

– Не сећам се – лажем је, на шта се она мршти. Потом приноси парче хлеба устима и загриза га, скупивши притом очи као да тиме жели потиснути ову сцену из видеала.

– Знаш шта, сетила сам се! – свечано јој објављујем, те јој се усне поново извијају у лукави осмејак, премда испрва неповерљиво.

– Чула сам разговор двоје људи у безобличној даљини, али нисам знала ко су они. Када сам напослетку угледала себе, постала сам ја и уочила њега. Укротивши дотад необуздане речи, пренела сам му суштину, након чега се истина, дивна у својој луцкастој искричавости, сама пронела и свима осталима. Било је дивно! Пробудила сам се пак када се доживљај Душана манифестовао у његовом одистинском лику – не пропуштам прилику да лице изобличим у гримасу згађености и тиме се оградим од новонастале себе. Томе нас, ваљда, језик спољашњости непрекидно учи.

– И ето нас – корак напред, назад два! Гремине један, не почињи опет! – удара ме по руци, незадовољна свршетком који се никако није уклапао у слагалицу целокупне приче.

– У потпуности си у праву! – препуштам се напослетку своје маломе свету, сакривена међу зидинама Соњиног стана. – Сопствени се путокази до среће откривају искључиво искреном потражиоцу!

– Хех, коначно почињеш да схваташ! – задовољно се цери Соња. Успут ми показује две хаљине, погледом тражећи моје мишљење.

– Пробај их обе! Али већ сада знам да ће ми се више свидети жута...

– Можда те плава изненади! – намигује ми враголасто и нестаје иза врата.

Наредног дана пробала сам му срце речима.

Потом сам дошла кући и написала о њему најлепшу причу.

Тако је умрла жива реч.

Младенка Орлић





Есејистика:

## НЕКЕ СУ СТРАНПУТИЦЕ ГИГАНТСКИ КОЛОСЕЦИ

(О иронији и “ситним” корацима: Шта заправо представља књига О књижевном делу Романа Ингардена)

Име и дело пољског филозофа Романа Ингардена није претерано познато – још је мање позната судба овог марљивог теоретичара. За њега су код нас можда још понајвише чули студенти књижевности, у контексту његове светле теорије о слојевима књижевног дела, али и то, опет, у склопу теорија сличне сорте. Можда је неко од њих, руку на срце, и бацио око на више него детаљне списе, а можда се заиста у њих амбициозно и удубио, али поента је иста – такви примерци су ретки, и Роман Ингарден, поносни изданак феноменолошке „школе“ Едмунда Хусерла, махом је непознат ширим друштвеним, допустимо, интелектуалним круговима. Потпуно трагично и неправедно, а могло би се рећи и иронично. Да бисмо видели у чему би се ове трагедија, неправда и иронија састојале, морамо испричати причу о томе како је и зашто настала Ингарденова књига *О књижевном делу*, управо она која се најчешће цитира и помиње тамо где се уопште помиње име Роман Ингарден.

О томе се можемо информисати из „прве руке“, наиме, већ из самог Ингарденовог предговора, у којем он изричито каже: „Иако се у својим истраживањима углавном бавим књижевним делом, *респ.* делом књижевне уметности, крајњи мотиви, који су ме определили за обраду ове теме, ипак су чисто *филозофске* природе и у знатној мери превазилазе ову посебну тему. Они остају тесно повезани са проблемом ‘идеализам – реализам’, којим се годинама бавим. Као што сам се трудио да покажем у свом тексту *Bemerkungen zum Problem Idealismus/Realismus*, спор између такозваног ‘реализма’ и ‘идеализма’ крије у себи разне групе веома замршених проблема које треба раздвојити и посебно, сваки за себе, открити и обрадити пре него што се приступи главном, метафизичком проблему. Треба, дакле, прећи различите путеве припремајући се за овај главни задатак. Један од њих се везује за покушај схватања реалног света и његових елемената као чисто интенционалног објекта, који има своју егзистенцијалну основу и основу свога одређења у дубини чисте свести која га конституише, покушај који је учинио такозвани трансцендентални идеализам Е. Хусерла (Husserl). Тек тада ћемо знати да ли реални предмети по својој суштини могу поседовати такву структуру и на тај начин постојати. У том смислу сам трагао за предметом чија би чиста интенционалност била несумњива, и на основу којег би без обзира на то било могуће проучити праву структуру и начин постојања чисто интенционалног предмета, не подлежући сугестијама које се не намећу приликом разматрања реалних предмета. И тада



ми је књижевно дело изгледало као објекат истраживања који је посебно погодан за постизање тог циља. [...]“<sup>1</sup>

Шта нам ове јасно изнете информације о намерама аутора уопште откривају о природи његовог подухвата и целокупном теоријском контексту у којем је књига *О књижевном делу* требало да послужи својој, како изгледа, далеко крупнијој сврси? И чисто лаичко разумевање кадро је да ухвати управо то – да је реч о једној крупнијој сврси. За Ингардена, како ћемо видети, толико крупној, да јој је ентузијастично подредио, може бити речено – читав свој академски живот. Да истраживање природе књижевног дела није само по себи циљ, већ да улази у контекст једне надалеко шире филозофске проблематике, више је него јасно он то нагласио, а разумевање те проблематике захтева да се макар у најкраћим цртама објасни однос Ингарденове филозофије према филозофији његовог професора и личног пријатеља, оснивача феноменологије – Едмунда Хусерла.

Иако је, наиме, Роман Ингарден, као један од најистакнутијих Хусерлових студената, доживотно остао доследан у погледу свога феноменолошког опредељења, постојало је нешто што је он у филозофији свог професора нарочито издвојио и оценио као неприхватљиво, а то нешто је, безмало, одредило правац његових главних филозофских стремљења. И ако се сада вратимо на горе наведен цитат, неће нам бити тешко да уочимо о чему је реч. У питању је, управо, овде наведено схватање такозваног реалног света, односно, његових предмета, као онога који је у погледу своје егзистенције и суштине зависан од чисте свести. Укратко и упрошћено речено, Ингарден је уочио да се од Хусерлових у основи епистемолошких истраживања, може некако, „склизнути“ у метафизички идеализам. Речено још простије, мада не и краће: Ингарден сматрао да се могу извести извесне „непријатне“ импликације које, у неку руку, изједначавају статус биствовања реалног света и света фиктивних творевина. И нема сумње да је ова врста строгонаучне душебрижности инспирисала Хусерловог „ученика који обећава“ да започне вишедеценијски рад на тему спора између идеализма и реализма. Текст *Bemerkungen zum Problem Idealismus/Realismus* који се помиње у предговору фигурира као програмска скица проблема којима ће се он бавити у својој главној књизи који носи наслов *Спор око егзистенције спољашњег света*, а књижевно дело је, према првобитном плану, требало да послужи као несумњиви егземплар чисто интенционалног предмета, чију би структуру и начин постојања требало испитати, пре него што би се уопште приступило испитивању тога „да ли реални предмети по својој суштини могу поседовати такву структуру и на тај начин постојати.“

Супроставити предмете фикције предметима збиље, наиме, то је оно што је Ингарден имао пред очима. А будући да се питање спора, како га Ингарден одређује,<sup>2</sup> не тиче тога да ли спољашњи свет уопште постоји, већ на

<sup>1</sup> Роман Ингарден, *О књижевном делу*, прев. Радослав Ђокић, (Београд: Фото Футура, 2006), 5–6.

<sup>2</sup> Исто, 5.



који начин, и каква је његова егзистенцијална веза према актима свести, и будући да се онтологија, према Ингардену бави не фактицитетима, већ чистим могућностима и нужним везама,<sup>3</sup> Ингарден је своја истраживања усмерио у правцу онтологије, сматрајући да најпре треба јасно издиференцирати све могуће начине постојања, да би упитну реалност спољашњег света коначно оценила метафизика. На тај начин је анализа суштине књижевног дела, која би требало да обелодани суштину и начин постојања чисто интенционалног, несамосталног бића, била тек у служби повратка, према Ингарденовом мишљењу, неоправдано напуштеним стазама реализма, или је ово „тек“ била само иницијално.

Па шта смо хтели рећи овим „иницијално“? Хтели смо рећи управо то да је Роман Ингарден, у том свом иницијалном задатку урадио стварно грандиозан посао. Не само што је раздвојио и потанко анализирао слојеве књижевног дела, он је ту зачео и своју доцније умногоне разрађенију теорију о конкретизацији. Не само што је тако лепо образложио суштину дела књижевне уметности, он је једнако минуциозно приступио и анализи природе дела осталих уметничких медија. И не само што је испитивао природу разних уметничких дела, примарно, у циљу да изнова и изнова образложи начин постојања чисто интенционалне творевине, он је истовремено и добрано забасао у област естетике и аксиологије.

Ако је, дакле, Ингарден, и то према властитим речима, провео више деценија своје академске каријере бавећи се проблемом метафизике, које би, по претпоставци, требало да разреши онтологија, онда је његово бављење естетиком свакако значило скретање са „главног“ пута. То је, међутим, било скретање које је донело мноштво значајних увида, који ни у једној расправи о савременој естетици не би требало да буду занемарени. Штавише, игром случаја што проблем спора између идеализма и реализма, или макар његова онтолошка димензија, није више била популарна у филозофским академским круговима, књига *О књижевном делу* је остала Ингарденово најпознатије и највише цитирано дело, премда је *Спор о егзистенцији спољашњег света* сам Ингарден сматрао својим најважнијим остварењем.<sup>4</sup>

Сада је можда донекле јасније шта смо мислили под трагедијом, неправдом и иронијом. Некако су та његова главна стремљења остала скрајнута и заборављена, док су његова списи о естетици и теорији уметности остали више познати, а неким једино позната књига *О књижевном делу*, тај корак међу

---

<sup>3</sup> Danuta Gierulanka, „Ingarden’s Philosophical Work“, у *On the Aesthetics of Roman Ingarden: Interpretations and Assessments*, ур. Bohdan Diemizdok и Peter McCormic, том 27 *Nijhoff International Philosophy Series*, гл. ур. Jan T.J. Szrednicki (Dordrecht: Kluwer, 1989), 7.

<sup>4</sup> Више о свему овоме видети у: Jeff Mitsecherling, *Roman Ingarden’ Ontology and aesthetics*, 5–110; Gierulanka, „Ingarden’s Philosophical Work“, у *On the Aesthetics of Roman Ingarden: Interpretations and Assessments*, 1–20; Драган Стојановић, *Феноменологија и вишезначност књижевног дела* (Београд: Службени гласник, 2011), 21, 39–41.



корацама, задатак међу задацима. Иронично, доиста, али са друге стране можемо изрећи и фразу „нико као Роман Ингарден“, развијајући је на следећи начин: нико у историји филозофије, по мишљењима неких експерата, није саставио тако исцрпну листу онтичких категорија, као што је то учинио Роман Ингарден; нико као Ингарден није провео педесет година своје академске каријере покушавајући да докаже своју поенту; нико није, као Ингарден, доказујући своју поенту, испланирао унапред толико поступних корака да би се до те поенте дошло, и нико као Ингарден није, доказујући своју поенту, решавао толики број успутних задатака који су успут искрсавали, и који понекад нису имали директне везе са том поентом, и следствено, развио толико обиље тема бавећи се ЈЕДНОМ проблематиком; и нико као Ингарден није толико истрајавао на доказивању те поенте, чак и онда када више за то никога није било брига; ретки су они чије су анализе толико детаљне; можда још ређи они који су попут Ингардена растављали естетски доживљај на атоме, па цепали унутрашњост тих атома, и жалили што се не може ићи даље, јер се нема времена, јер постоји главни задатак на којем се мора радити; и можда нико ко је урадио све те ствари, није остао толико скрајнут у историји филозофије, као што је то случај са Ингарденом. Можда ће неко рећи да ово кићено-поетично низање звучи претерано или пак неозбиљно – али једно је сигурно – Роману Ингардену свакако треба одати почаст, ако не самој његовој теорији са становишта експерта, онда макар његовој марљивости и плодности, са становишта лаика: јер, према тврђењу Дануте Гјеруланке, стручњака за Ингарденове студије, овај је филозоф за собом оставио преко две стотине списа, што подразумева и двадесет седам обимних књига!

Када, дакле, држите у рукама *О књижевном делу* имајте на уму да држите тек делић слагалице, премда – какав делић! Уколико налазите све ово инспиративним, вероватно ће вам инспиративна и бити Ингарденова књига *О сазнавању књижевног уметничког дела*, у којој је теорија о конкретизацији, толико значајна за уметничку критику, развијена са много детаља, примера и цитата постојећих дела књижевне уметности. У сваком случају, веома занимљиво за свакога ко се бави или жели да се бави било каквом теоријом уметности.

Милица Ракиција



## АНАТОМИЈА ЛУДОСТИ

(Дејан Атанацковић, *Лузитанија*, Бесна кобила, 2017)

Уз Богобоја Атанацковића, писца који је упамћен као спона између сентименталистичког (Милован Видаковић) и реалистичког друштвеног романа (Јаков Игњатовић), још један Атанацковић издејствовао је место у историји српске књижевности. Његово име је Дејан Атанацковић. Апострофирање заједничког презимена није случајно. Имајући у виду посебан статус првонаведеног Атанацковића, уз извесне интелектуалне и имагинативне напоре, можда можемо направити паралелу са ововременим Атанацковићем. Оба аутора представљају писце у својеврсној поетској транзицији – њихово стваралаштво обједињује више разнородних поетских струјања, али сама њихова дела нису еклектична већ представљају прелазни ступањ ка неком новом поетском устројству. Знамо куда је ишао „развој“ везан за писца *Два идола*. Право је питање како ће се смена поетских парадигми одразити имајући у виду другог Атанацковића, аутора *Лузитаније*.

Треба напоменути да је Дејан Атанацковић професионално везан за области које се тичу визуелне културе, те да књижевност није његова примарна уметничка област. Та чињеница приметна је и на изузетно ефектно дизајнираним корицама књиге које на прави начин одражавају природу дела. Људска тела са старинске фотографије упарена су са главама животиња. Оваква врста колажа – гротескних спојева који имају и анатомско порекло – биће и те како присутна у делу.

Готово је преседан да неко ко годинама не живи у Србији (Атанацковић је универзитетски професор у Фиренци и Сијени) и неко ко се не бави првенствено књижевношћу као обликом свог уметничког деловања буде награђен Ниновом наградом. Штавише, *Лузитанија* представља ауторов роман првенац! Још су само два аутора имала сличну „предисторију“ – Владимир Арсенијевић 1994. и Горан Гоцић 2013. године. Потоњи је, додуше, објављивао и раније, али теоријску литературу – студије које се баве Ендијем Ворхолом и Емиром Кустурицом.

Дакле, без жеље да се претерано бавимо спољним околностима у настанку једног дела, треба ипак истаћи да је овогодишњи Нинов лауреат вишеструко талентован аутор чија интересовања и професионална усмерења умногоме утичу и на његово књижевно стваралаштво. Дејан Атанацковић је зачуђујуће зрео приповедач, стилски уједначен и веома прецизан у свом изразу. Већ на полеђини књиге имамо и веома вредно запажање Николе Драгомировића који увиђа сличности између нарације Атанацковића и Сарамага. Поређење са овако значајним писцем, осим што представља изузетан комплимент по аутора, говори нам и о многим важним поетским тенденцијама присутним у његовом делу. Можемо рећи да је основа приповедачка снага Жозеа Сарамага везана за искуство апсурда које се испољава на прилично



различите начине. Ипак код овог аутора увек постоји нека „старовремена одступница“ – његови романи могу бити смештени и у библијско време (*Јеванђеље по Исусу Христу*), или у 16. век (*Путовање једног слона*), или им пак може недостајати конкретизација у времену (као у кафкијанској повести *Сва имена*), али увек поседују једну врсту фокусираности и вере у моћ приповедања. Она је остварена, наравно, уз значајну дозу цинизма и песимизма, бриге о томе шта је *conditio humana*, али ипак опстојава. Модернизам Сарамата нема, дакле, корозивну димензију типичну за постмодернизам. Његов текст сам по себи није у кризи – у кризи је вантекстуални свет. Исто се може тврдити и за Атанацковића.

Попут Сарамата и Атанацковић се поиграва са фактографским и фиктивним – његов наративни оквир, тако, може бити историјски веродостојан и релевантан. Вреди навести неколико примера. Сер Томас Липтон, један од важнијих ликова у делу, заиста је 1915. боравио у Србији, учествујући у борби против пегавог тифуса. Београдски „Дом за с ума сишавше“ такође је постојао у оно време – и био је штавише једна од водећих институција тог типа у тадашњој Европи. Прекоокеански брод „РМС Лузитанија“ и његово потонуће још једна је од историјских чињеница.

Поједини моменти се истичу својом бизарношћу која делује фиктивно, а заправо је такође реалија – бизарно велики каталог животиња убијених на ловачком походу Франца Фердинанда, или развијена историја „јестаственице у Срба“ – на који начин је диорама и таксидермија утицала на развој наше природњачке музеологије.

Наведени низ документарних детаља из прошлости наводе нас да поставимо питање жанровског одређења овог дела. Да ли је *Лузитанија* историјски роман? Одговор на ово питање изискивао би читаву једну нову студију, али можемо рећи да фокус дела не представља кретање „великог и неумитног историјског механизма“ већ је по среди какав „поглед искоса“. Иако главна тема дела свакако није имагинација историје, можемо приметити да се управо историја, имајући у виду повест различитих маргиналних група, сагледава на један нов и свеж начин. Из тог угла можемо говорити о елементима историографске метафикције, међутим, као што смо нагостили на почетку овог рада, Атанацковић је далеко од „пунокрвних“ постмодернистичких експеримената присутних и у нашој књижевности. Сетимо се само списатељске резигнације о немогућности да се писање оствари и осведочења те немогућности у *Краткој књизи* Давида Албахарија.

Уз документарно-историјске елементе дела о којима је већ било речи, вреди напоменути и да фантастични елементи представљају веома значајан сегмент дела. Гротескни колажи на насловници имају свој књижевни израз у самом роману. Тако се Читрагупта, један од упечатљивијих ликова романа, трансформише у миша приликом обиласка лавиринта подземља, ипак сачувавши и своју људску природу. Ту је и нпр. доктор Стојмировић који се појављује са главом јазавца, бизарни сусрет Василија Арнота са човеком-зецом



(јасна алузија на Луиса Керола), или на више места варирани мотив мистериозне кутије која разбија сопствену просторну ограниченост.

Атанацковићево интересовање за анатомију<sup>1</sup>, за антропоморфни бестиаријум, за деформисане скелете, различите узорке патолошке грађе, уноси посебну, сабласну атмосферу у само дело. *Лузитанија* тако представља и роман са изразито самосвојном визуелном димензијом. Упечатљиви ликовни моменти присутни су и у архитектонским рефлексима господина Теофиловића (детаљни пројекти гробнице, негодовање због китњастости југендштила), по много чему главног лика дела. Теофиловићев повратнички положај (из САД у Србију) и његов животни пут обједињује разнородне фабулативне токове.

Тако уз документарни и фикционални слој дела, ваља истаћи и трећи – есејистички. Дејан Атанацковић се у том виду приказује и као пажљив посматрач људских нарави, али и неко ко је запитан над питањима која се тичу природе лудости (и њене везе са мудрошћу – са излазом из неиздрживе садашњице), напретка, хуманитета, веродостојности, доследности...

А шта је заправо *Лузитанија*? Брод, римска покрајина, покушај једне (анти)утопије – инклузивна хетеротопија? Појам који се изнова грана и мења свој статус, као и што „становници њене републике“ мењају своја обличја.

Након свега, верујемо да је књижевна сцена у Србији добила један интересантан глас који ће, надамо се, бити још присутнији у будућности.

Урош Ђурковић

---

<sup>1</sup> Занимљиво би било, имајући то у виду, компаративно анализирати *Лузитанију* и *Опроштајни дар* Владимира Тасића.



## ❧ ТРИЈУМФ ЈЕЗИКА ❧

(једно сагледавање проблема жанра кроз природу троједног у поеми  
„Праху оца поезије“ Матије Бећковића)

Прво питање које се књижевнотеоријски освешћеном читаоцу намеће при читању најновијег дела Матије Бећковића „Праху оца поезије“, јесте питање жанровског одређења дела. Чврсто тематско-мотивско надовезивање појединих сонета у макроцелину не оставља простора за одређивање овог дела као збирке сонета, а недостатак традиционалних наративних одлика искључује и спев као могуће жанровско одређење Бећковићевог дела, иако оно ствара утисак херојске, дубоко епске атмосфере. И управо је недостатак епских елемената једина задршка коју тумач има када ово дело треба одредити као поему. Ипак, будући да се такозвана „дигресивна поема“ одређује као епско-лирско дело засићено иронијом, са аутотематским, занатским, аутобиографским и програмским карактером, чини се да ово поетско дело можемо назвати управо дигресивном поемом. Међутим, у предговору првом издању Бећковићеве поеме, објављеном у 108. Плавом колу Српске књижевне задруге, Милован Данојлић даје другачије одређење, називајући ово жанровски особено дело *службом*. Иако молитвени тон, својствен служби несумњиво јесте присутан у „Праху оца поезије“, форма дела не одговара у потпуности дефиницији службе, јер иако обухвата разнородне, одвојене микроцелине, те микроцелине се не поклапају са средњовековним каноном и нису ни псалми, ни паримије, ни јектенија, стихире или тропари, већ, условно речено, сонети. Као аргумент за тврдњу да је ипак реч о служби можемо навести и чињеницу да је у поетском свету Матије Бећковића Његош светитељ српске духовности, те да, у том смилу, разнородни сонети, својом упућеношћу неканонизованом светитељу српске књижевности, испуњавају захтеве жанра службе. Међутим, ни та упућеност није тако прозирна и дводимензионална као што се на први поглед чини, и зато ћемо у овом кратком тексту настојати да проникнемо у срж посвете дела, као и да разрешимо његово жанровско одређење.

Наиме, у не тако дугом временском периоду откако је поема „Праху оца поезије“ постала доступна читалачкој публици, чини се да је и стручна и лаичка јавност безрезервно прихватила да ово дело представља својеврстан поетски дијалог са Његошем, што своје утемељење има у интертекстуалној кореспонденцији наслова поеме са Његошевом посветом Карађорђу. Однос према Његошу као „небесима осияном песнику“ на кога интертекстуалне везе упућују, Милован Данојлић види као „поистовећивање са ствараоцем и делом, а не тумачење и разјашњавање“. Ипак, такво поистовећивање из самог текста изостаје, а тумачење дела, односно Његошеве заоставштине није дато експлицитно, као банална, памфлетска глорификација лика и дела, каква се све чешће сусреће у савременој песничкој продукцији, већ као својеврсна „феноменологија Његоша“ – поетска интерпретација облика духовности који су





довели до Његоша и облика духовности до којих је Његош довео. У том смислу, Његош као индивидуа, као конкретна личност са конкретним делом, није предмет ове поеме. Он је само први, конкретни чинилац и денотативни елемент који ће симболичким механизмом мишљења довести до асоцијативног ланца *Његош = песник = стваралац = Творац = језик*, те ће сваки од елемената овог низа, стојећи у парадигматском односу са осталим његовим карикама, призвати и она значења која нису непосредно именована у тексту одређене микроцелине. Дакле, помињање „цетињског пустињака“ не упућује само на „владику Радета“ (како га Данојлић назива) већ на сваки од беоцуга симболичког ланца, тј. и на песника као апстрактни конструкт, и на Творца и на језик као прапочело хришћанске метафизике, исто као што и сваки од ових појмова понаособ упућује на Његоша и његово дело, и остале појмове асоцијативног низа.

Сам тај низ *Његош – песник – стваралац – Творац – језик*, може се кондензовати у троделну схему *песник – Творац – језик*, која је заправо не троделна већ „троједна“, будући да у њој не постоји хијерархија. Јер како на почетку беше реч и реч бијаше у Бога, песника над песницима, и како Бећковић каже да је песник „језика оруђе“, долазимо до тога да је језик оруђе Бога и Бог оруђе језика, те да суштинска разлика између њих не постоји, као ни између бесмртног Творца и обесмрћеног ствараоца. Дакле, у песничком свету поеме „Праћу оца поезије“ постоји једно засебно и особено тројединство песника, Творца и језика.

У светлу овог закључка, намеће се питање како разумети наслов дела. Поменути интертекстуални лук који води ка посветама Карађорђу и Сими Милутиновићу Сарајлији из „Горског вијенца“ и „Луче микрокозма“, као и директне алузије на Ловћен, Црну Гору, Цетиње и катунски дијалекат, недвосмислено упућују на Његоша. Овим аргументима за тврдњу да је Бећковићев „отац поезије“ заправо „владика Раде“, додаје се и чињеница да се у наслову јавља и лексема „праћ“ која упућује на пропадљивост, те у том смислу на песника као јединог физички смртног члана Бећковићевог поетског Светог тројства. Међутим, није ли ултимативни отац поезије заправо јунак који је у овом делу подједнако важан и заступљен као и Његош – Господ, односно језик, као прапочело сваког стварања. Или је можда, отац поезије заправо само то тројство, што би и било најверодостојније, с обзиром на тројединство тројства и неодвојивост његових елемената. Тако схваћено значење синтагме „отац поезије“ оставља отвореним само још питање – откуда праћ у вези са бесмртним и нематеријалним духовним тројединством песника, Творца и језика. Одговор се крије у неким од последњих сонета у књизи, у којима иронијски дискурс достиже свој климакс („Помислише и твоји потомци / Ако нису Срби да су Црногорци“; „Више нас нема у реалном свету / Али нас има свуд по интернету“). Наиме, на овим се местима стиче утисак да, поред иманентног, вокативног и на нивоу синтаксе текста присутног обраћања тројству, постоји и латентни апел друштву у коме се аскеза свела на одрицање од духовног, и које прети да скрха, смрви, у праћ претвори и заборави духовне вредности, као и



обраћање реципијенту поруком да се те духовне вредности, вредности песништва, вере и језика не могу сатрти, ма колико их ми запретали. И што је најважније, реторика тих немих апела није оптужујућа, агресивна, нити „пропагандна“, утилитаристички усмерена ка подстицању реципијента на делање ради очувања традиције; она нема у себи ничега памфлетског. Ти су апели окренути сами према себи, иронично упирући прст у себе и своје мане, и на тај начин знатно речитије приговарајући себи (односно свом народу) – кроз подтекст речи упућених другоме (у овом случају Светој тројници).

У том смислу, ако имамо све наведено у виду, постаје јасно да дело „Праху оца поезије“ Матије Бећковића није служба, јер није посвећено једноме, већ троједноме, као и да ироничност песничког дискурса, његова аутотематичност (скривена у промишљањима о природи песника и песништва), као и програмност (оличена у глорификацији језика и његовог значаја у поезији) јасно упућују на то да је овде реч о „дигресивној поеми“.

Оваква, за књижевнотеоријско проучавање проблематична форма дела јесте једна од одлика модерности ове поеме која је несумњива, упркос бројним традиционалним елементима који се у њој јављају. Наиме, ако се присетимо да су микроцелине ове песме заправо неправилни, непетраркистички сонети, те да се ти сонети повезују у жанровски неодредиву целину, стичемо слику о модерности која превазилази традиционалност лексике, богослужбеног тона и тематике дела, који се повезују са архаичнијим токовима српске књижевности. Оно што је крајње парадоксално, антиномијско чак, јесте чињеница да је најтрадиционалнији, а уједно и најмодернији у овој поеми управо језик: готово истоветну мисао Бећковић кроз цело дело изражава на толико језички варијантних начина да она не постаје бајата, досадна, нити презасићена, благодарјећи свежини језичке продукције. Он, као и Његош, „новотвориновотворенице“, и комбинује их са позајмљеницама и терминима са савршеном природношћу и естетичном гротеском, („Да у најдаљих звезда *тастатуру* / Укуцаш удеса људског *партитуру*“; „И сваки песник зато је писао / Не би ли се смислом *издефинисао*“) и са лакоћом их римује, стварајући брз, разигран и архаичан, али не и анахрон ритам романтичарске лирике. Истанчано ауторово језичко осећање ствара неологизме онеобичене до крајњих граница, који су матерњем говорнику ипак веома разумљиви. (Овде је можда најилустративније навести пример стиха „Подорлила крила небопару“, у коме је само једна од три речи део стандардног лексичког фонда српског језика, а значење читаве мисаоне целине незамагљено је захваљујући виртуозности изналажења неологизама). Поменути неологизми често су поливалентни, те својом вишезначношћу обогаћују слој значења поеме, а поливалентност постаје неретко и особина читавих исказа. Тако нпр. већ у другом сонету наилазимо на дистих „Да човечанству како зна и уме / Пренесе поруку коју не разуме“, који можемо денотирати на два начина. Наиме, очигледнији субјекат неразумевања је човечанство, али се неразумевање поруке може односити и на „небесима осижаног песника“, ако узмемо у обзир недоступност и недостижност божанске



истине смртном, па макар и небесима осижаном бићу. Још већу поливалентност исказа затичемо у стиховима „[ти си] И обилазио миrowe свемира / По овој страни чистогa папира / Где се изгнездо гнездо православно / И испилило пиле двојеглавно / И у ускоме шкрипу-сулундару / Подорлила крила небопару“. Ако у овом случају „чисти папир“ схватимо у денотативном, буквалном значењу, као лист хартије који ће песник испунити, „гнездо православно“, „пиле двојеглавно“ и „небопар“ заправо су велика књижевна дела која садрже гнездо, колевку верске истине и снагу и достојанство орла, но то не стаје на пут тумачењу да су и ови симболи српске државе остављени у свом примарном, денотативном значењу, те да читав исказ заправо значи да су велика дела, Његошева дела настала на чистом папиру заправо створила Србију. Ако „чисти папир“ пак изаберемо да посматрамо у његовом конотативном значењу, као метафору за универзум и васељену која је створена од Бога као својеврсна *tabula rasa* коју човек својом делатношћу попуњава, ни у том случају не наилазимо на ограничење денотативног или конотативног читања остатка исказа. Папир протумачен као универзум у комбинацији са очигледним значењем потоњих стихова могао би се интерпретирати као лоцирање Његоша на онај део поднебног простора у коме је створена српска „држава-собичак“ и тако наглашавање његовог значаја за формирање националног идентитета. С друге стране, папир-универзум пропраћен конотативним тумачењем остатка исказа као великог дела, дела епских, *небопарних* размера, упућивао би на то да је Његошево дело нашло место у универзуму и да стоји раме уз раме са осталим великим делима светске књижевности.

Нехерметичност Бећковићевог језика омогућава да се ова интерпретативна комбинаторика несметано, готово моментално одвија у рецепцији. Поред тога, одлика овог текста није само поливалентност и богатство језика, већ и изразита гномичност слична Његошевој („Памћење није оно што је било / Већ оно у што се све преобразило“; „Песник који је језика оруђе / Никад своје стопе не меће у туђе“).

За крај, ако сагледамо све наведене квалитете и одлике поеме „Праху оца поезије“, остаје само да приметимо да она, као и сва највећа дела светске књижевности, својом формом одражава у потпуности своје значење, те тако Матијини „псалми“ (како их Данојлић назива) тријумф божанског језика о коме певају славе тријумфалним богатством свог језика.

Јана Петровић



## МИТОМЕТЕОРОЛОГИЈА<sup>1</sup>

**Облак** је видљива група сићушних капи воде или ледених кристала који лебде у ваздуху. Облаци су последица мржњења водених капљица, депозиције и кондензације водене паре у атмосфери. За разлику од магле, формирају се на различитим висинама у атмосфери, и обично при јаким вертикалним ваздушним струјањима (конвекција). Они мењају биланс зрачења у систему Земља – атмосфера и узрок су појаве различитих хидрометеора, фотометеора и електрометеора (светлосне, електричне и водене појаве) у атмосфери. Облаци се налазе у сталном процесу стварања, развоја и нестајања.

Према митологији облаци су замишљени као небеска стада говеда или оваца која по небу воде нечисти покојници (утопљеници, обешечаици и други). Облаконоси су могли бити и Свети Сава, бели орао, аждаја (људи се њима обраћају басмама). Распрострањено је било и веровање да на облацима бораве душе некрштене деце, а ређе се сматрало да су ту покојници. Природа облака замишља се као пихтијаста маса чији се комадићи могу наћи на земљи и пробати. Неки су мишљења да се облаци састоје од дима и паре, а градоносни облаци од комадића леда. Како би се заштитили од градоносних облака људи су им у сусрет бацали ускршња јаја, махали ускршњим столњаком, викали, правили буку, гађали их пушком. Град се сматрао казном коју шаље Бог за непоштовање норми (рођење и убијање ванбрачног детета и слично).

**Дуга** је светлосни лук који настаје због рефракције (савијање светлости), рефлексије и дисперзије (расипање светлости) Сунчеве светлости. Да би видео дугу посматрач се мора налазити између Сунца и облака из којег пада киша.

Распрострањено је веровање да дуга указује на лепо време и крај зиме. Постоје и супротна веровања, односно да наговештава кишу. Дуга скупља (пије) воду из језера, мора, бунара или реке попут змаја, па је негде називају змајем. Дуга је персонификована, замишља се као биће које пијући воду прогута рибе и жабе, па оне падају далеко од места где су биле. Верује се да може да усиса и човека, па људи избегавају да јој се приближе. Срби и други Јужни Словени пак верују да ће онај ко прође испод дуге променити пол. Такође, ако жена која је рађала само девојчице пије са извора са ког је и Дуга пила, почеће да рађа дечаке. У источној Србији најпознатији израз кад се појави дуга и дан данас је: „Сија Сунце, киша пада – медвед се жени.“

---

<sup>1</sup> Вођена чланком са сајта НАСА-е одлучила сам да напишем нешто са сличном тематиком, а у вези са словенском, односно српском митологијом. (The World of Weather Folklore). Коришћени извори: С. Donald Ahrens, *Meteorology Today: An Introduction to Weather, Climate, and the Environment* Ninth Edition, 2009.

Мирјана Румл, *Метеорологија*, Пољопривредни факултет, Београд, 2005..

*Словенска митологија: енциклопедијски речник*, редактори Светлана Толстој, Љубинко Раденковић, Zepher Book World, Београд, 2011.



**Киша** је најзаступљенији облик падавина. Под кишом се у метеорологији подразумева кап чији је пречник већи од 0,5mm. Сићушне водене капи које доспевају на површину Земље падајући веома споро, односно капи пречника мањег од 0,5mm се називају **росуља** или сипећа киша.

Најпознатије веровање у вези са кишом односи се на додоле. Додоле су девојке које су приликом суша излазиле у поље оскудно обучене како би призвале кишу. Додолске песме сачувао је Вук Стефановић Караџић, а познате су нам од малена јер су обрађиване на часовима музичке културе у нижим разредима. Непосредније магијско значење имала су обредна умивања крај реке или бунара. Понекад би умивали особе које, по народним представама, имају магијску снагу (трудницу која симболизује мајку, односно влажну земљу), пастира (који је у вези са земаљским и небеским стадом), попа (исто као пастир). Веровало се да ће после обредног умивања пасти киша. Црква је жестоко осуђивала овакве (паганске) начине изазивања кише.

Кад се ваздух у контакту са хладном површином Земље или предметима на њој кондукцијом охлади до температуре тачке росе, он постаје засићен воденом паром. Уколико је температура тачке росе изнад 0°C, долази до кондензације водене паре и таложења капљица воде које се називају **роса**. Роса се образује током ведрих ноћи са slabим ветром.

И роса у народној митологији добија митолошко објашњење. Кишом, росом и громом управља Свети Илија. Такође, може бити повезана са делатношћу русалки. Понегде се верује да је *зној земље*, односно да излази из ње. Роса се везује и за богињу Венеру, али за звезде. Према роси гата се о времену, обилна роса предсказује лепо и топло време, само ретко (у Црној Гори) велика количина росе указује на кишу. Роса се сматра и лековитом, даром од Бога. Највише се цене ђурђевданска, ивањданска и тројичка.

Ваздух у атмосфери налази се у сталном кретању и у хоризонталном и у вертикалном правцу. Приближно хоризонтално кретање ваздуха назива се адвекција или **ветар**. Готово сва кретања у атмосфери настају због разлике у температури ваздуха у хоризонталном правцу.

Ветар се у народној представи персонификује и приписује му се демонска моћ. Неретко на ветар се у индоевропском митолошком корпусу гледа као на *дисање Земље*. Ветрови се деле на добре (благи и повољни) и зле (олујни ветар). Зли ветрови су носиоци болести. Најстрашнији су они који нападају човека и изазивају епилепсију. По словенским веровањима, Ветар живи на далеким, мистериозним и недодирљивим местима. То су и непроходна шума, и пушта острва у океану, туђи крајеви с друге стране мора, опасна планина... Он може боравити још и у пећинама и јаругама. Према словенском веровању, ветар борави на мрачним, хладним, недостижним местима, попут демона.

**Муња** је електрично пражњење у облику циновске варнице која се може јавити унутар облака, између два облака, између облака и околног ваздуха, или између облака и тла. Јако загревање ваздуха на путу муње узрокује нагло ширење ваздуха експлозивне јачине. Звучни таласи шире се у свим правцима.



Прасак сличан експлозији називамо **гром**, а он се обично чује када муња доспе на Земљину површину близу посматрача. Удаљене муње се чују као тутњава дужег трајања, и то називамо **грмљавина**.

У словенској митологији гром представља казнено оружје. Код свих Словена позната је легенда о Светом Илији који побеђује ђавола громом. Ђаво се крио испод дрвета и у води, па се због тога верује да током олује човек не треба да се крије на тим местима. Сматра се да у неке биљке гром не удара (коприва, леска). Срби би кућу „китили“ лесковом граном пред олују како би се заштитили од грома.

Катарина Тошић



## НАЧЕЛО РЕДУКЦИЈЕ КАО ОБЛИКОТВОРНИ ЕЛЕМЕНТ У ДЕЛУ БОРЕ ЋОСИЋА И ЈОРДАНА РАДИЧКОВА ИЛИ СВЕТ КАО СЛИКА

**Апстракт:** Компаративан приступ двама модерним прозним остварењима друге половине двадесетого века у погледу наратолошког преиспитивања основних композиционо-идејних аспеката текста. Улога инфантилистичке наративне технике као специфичног приповедног алибија за проношење порука из идејнога слоја дела. Функционално проблематизовање нужних критеријума за постојање приче. Духовно-семантички потенцијал Ћосићевог и Радичковљевог приповедања. Поглед „одоздо“ и поглед „одозго“ као сугестије маневрисања приповедном оптиком. Проблем одрживости фабуларног садржаја и кратка анализа основних поетичких постулата који творе „стварни свет дела“. Креативно стваралачко одударање од официјелног књижевног контекста.

**Кључне речи:** начело редукције, инфантилизам, фокализација, непоуздани приповедач, имплицитни аутор, књижевни јунак, уметнички простор текста

Будући да је реч о двама за интерпретацију изабраних дела чији се настанак везује за другу половину шездесетих година двадесетого века – приповетка *Полуцилиндар* Јордана Радичкова (1965) и *Улога моје породице у светској револуцији* Боре Ћосића (1969), сваковрсни видови неоавангардистичке креативности, као најпрепознатљивије одреднице оновремених поетичких тенденција, више су него приметни у делима двају репрезентативних књижевних појава јужнословенског интерлитерарног контекста која неупитно представљају књижевни канон јужнословенске књижевности друге половине двадесетого века. Према се неуморно уметничко прегалаштво ових аутора као ни свеколики одјек њихових остварења у српско-хрватско-бугарској науци о књижевности ниуколико не исцрпљује у овоме периоду (у случају Боре Ћосића реч је о опусу који се већ увелико простире дуж једне шестине двадесет и првога века), чињеница је да чак и код највећих писаца свих времена тек поједина дела остају упамћена као својеврстан заштитни знак епохе и амблем једног нарочитог духа времена. Подстицај за опредељење да се овде изнова расветли природа инвентивних феномена двају посве сродних, а по много чему опет диспаратних проза, који је свој пуни облик задобио у нескривеној, насловом изреченој безмало претенциозној тежњи да се допре до оног стваралачког начела које би следило магистралну идејно-структурну потку на којој су саздана оба дела, ваља разумети као покушај усмеравања истраживачке пажње на упадљиво блиске али и разликотворне елементе једне нарочите позиционираности приповедних инстанци у по много чему парадигматичним изданцима маштовите литерарне „анархије“ и слободарски интониране неоавангардистичке преокупације обновом формално-садржинске домишљатости. Стога и сам појам редукције



треба схватити у најширем значењу речи – оном које подразумева усредсређеност на неколике аспекте нараторолошке анализе текста. Оправданост компаративног приступа исписима којима симболично просијава свест о особеној слици времена у хоризонту балканскога поднебља јесте вишеструка: почевши од стилско-нараторивних, тематско-мотивских особености и композиционе издељености на десетак семантички релативно заокружених исечака, преко нарочите изокренутости перспективе из које нараторивно „ја“ проноси одређене истине о свету и гротескно-пародијских тенденција, па све до врло упечатљивог начина сучељавања неких од амблематских одредница књижевнога мишљења нововековног ерудите и немогућности превладавања одређених повесних прерогатива на чијим се темељима подастире непорецив саоднос између културноисторијског контекста и генезе самих дела. Када је реч о делима из шездесетих година двадесетог века, посредни су остварења која на изванредан начин одударују од официјелног књижевног контекста, на помолу је нови талас модернизације прозе, која, за разлику од оне која је стварана педесетих година и коју одликују обимни романескни циклуси са мноштвом ликова, превасходно бива окарактерисана тенденцијом да се у центру белетристичког интересовања налазе прича, новела, приповест и мали роман са једним ликом.

Посматрано са становишта садржаја, на фону радње обају дела пулсира ратно-револуционарна тематика, пуштена да се кроз призму једног субјективног погледа на свет дисперзивно прелива, чинећи тако да и у случају Радичковљеве приповетке и Ћосићевог романа пресудни догађаји оновремене историјске стварности задобију значајан метафорички одсјај. Наравно, читава позадинска сложеност ове тематике која се тиче Другог светског рата и његовог (не)посредног одјека у двама балканским земљама није подједнако није подједнако ни заступљена у оба дела, али је у оба случаја *conditio sine qua non* за испредање чеоне фабуларне нити која треба да покаже сву уметничку иновативност у приказивању једне сасвим необичне слике стварности. Тај необичан, или, боље рећи, у односу на традиционално схваћен књижевни израз дијаметрално супротно постављен начин сликања стварности, унеколико је наговештен већ у првим, могли бисмо рећи антологијским деловима Ћосићевог текста, иронијом обојеним: „Мајка је сашила кесу, на кеси је извезла слова: ‘За новине’. Извезла је још и тату како седи на шољи са срозаним панталонама и чита”<sup>1</sup>; или, у случају Радичкова: „С правом се поставља питање зашто треба писати о Полуцилиндру, а не о човеку! И ја сам у почетку размишљао о човеку, али што сам га више изучавао, он је све више старио и постајао све безбојнији. [...] Али упркос сликовитости у изражавању, упркос томе што је јео, спавао, бријао се, или се, пак, размножавао, чини ми се да је човек умро! А Полуцилиндар је остао!”<sup>2</sup> Док, са једне стране, роман Боре

<sup>1</sup> Ћосић, *Улога моје породице у светској револуцији*, Београд, 1970, стр. 7.

<sup>2</sup> Јордан Радичков, *Полуцилиндар и козја брада*, Ниш, 1996, стр. 5.





Ћосића доноси причу о београдској породици чија је рутинирана и умногоме бизарно-банална свакодневица контрастивно постављена у односу према свеопштој цивилизацијској пометености у једном изузетно значајном историјском тренутку, радња подуже приповетке Јордана Радичкова прати догодовштине и „животни“ пут једног борсалина „који је био Монт Еверест за полуцилиндру“ од његове куповине (да не кажемо рођења), па све до трагичне распарчаности и допадања сељачких зубала, а посредством чијег је погледа „одозго“ брижљиво пројигиран мотив–окосница свеопште Радичковљеве поетике, одражен кроз склоност аутора да „води своје јунаке из природне средине, у којој су израсли и с којом су срасли, у цивилизацијом измењене, непоуздане и непознате оквири, да би их ту неприпремљене изложио променама и препустио да се, вођени својом наивношћу и простосрдечношћу, сналазе и прилагођавају.“<sup>3</sup> Тај фатални сложај из своје природне средине измештеног јунака и искошених координата постојања у њиховој узајамној искључивости послужиће нам да изложимо нека од фундаменталних нараторолошких питања чија је природа у самим текстовима дубоко проблематизована.

\*

Оно што најпре привлачи пажњу при првом читању Ћосићевог романа јесте синтакса – читава структура текста је, граматички гледано, саздана на просто-проширеним обавештајним реченицама, исказаним претежно у управном говору. Разлог томе долази отуд што је реч о својеврсној инфантилистичкој наративној техници, која оглашава нагли заокрет ауторове поетичке парадигме, будући да ће читав циклус првих значајних дела Боре Ћосића која су прожета породичном тематиком протећи у знаку ове технике. На тај начин би, према мишљењу Предрага Бребановића, први трио Ћосићевих остварења овога типа следио онај стваралачки поступак који у пољу књижевности инаугурише Гинтер Грас парадигматичним делом *Лимени добош* (1959), где „детење или детењасто фигурира као сигнал успостављања (махом сатиричне) дистанце спрам породичног и друштвеног миљеа.“<sup>4</sup> Оно што одликује ову врсту инфантилизма у књижевности светских оквира тога раздобља јесте „тежња да се из инфантилног ракурса сагледа и опише свет одраслих“, [...] подетењење наративног механизма, као и „ослон на различите типове дјечјега естетичког обликовања, експресивног понашања и говорнога комуницирања.“<sup>5</sup> Та врста „подетењења“ у погледу приповедног проседеа подразумева постојање једног нарочито стилизованог хомодијегетичког наратора–дечака, једанаестогодишњака, чији је говор у потпуности подређен чулно непрестано освеодочаваној, рекли бисмо фактографској природи детење

<sup>3</sup> Тихомир Нешић, *Белешка о аутору*, у: Радичков, *Полуцилиндар и козја брада*, Ниш, 1996, стр. 172.

<sup>4</sup> Исто, стр. 19.

<sup>5</sup> Исто.



схваћеног фабулирања, где „нема логике збивања, али има логике приповедања субјекта који од простог бележења долази на крају до размишљања [...]“<sup>6</sup> И приповедање и такозвана интерна фокализација, која је фиксна током читаве приповести, овде се приписују једној инстанци (док код Радичкова, како ћемо даље видети, то није случај), наратија се до самога краја одвија у првоме лицу јединине, а персонализовани фокализатор вишеструко је ограничен нечим што Шломит Римон-Кенан назива „опажајним, психолошким и идеолошким аспектима“.<sup>7</sup> Док је просторна ограниченост приповедачеве перцепције очигледна и тек постепено, са благовременим сазревањем дечака, напушта оквиру стамбеног простора породице Ћосић, као стецишта размене сваковрсних животних (бе)значајности и простора једне болне саусловљености појединачно растрганих и међусобно неуклопивих индивидуа, бескрајно је значајнија и за нашу анализу сугестивнија значајније запажање Бориса Успенског како екстерни фокализатор у бити има на располагању све темпоралне нивое приче (прошлост, садашњост и будућност), док је интерни фокализатор ограничен на „садашњост“ ликова. То је у Ћосићевом тексту врло лако уочити, тим пре што се ради о једанаест година староме дечаку који и не може да поима људе који га окружују на начин који би подразумевао узимање у обзир њиховог некадашњег, односно претпостављање њиховог будућег владања, већ је окупиран искључиво оним што осећа у датоме тренутку. У погледу психолошког аспекта фокализације сусрећемо се са нараторовом емоционалном и когнитивном ограниченошћу, што је у највећем делу текста и оправдано, јер је приповедно „ја“, у сазнајном смислу, подједнако ограниченога знања као што је и пристрасно, али у том погледу је, имајући у виду и сам идеолошки аспект, утолико више зачудно што заправо један по свим објективним критеријумима непоуздани приповедач – чији „главни извор непоузданости су ограниченост приповедачевог знања, његова лична уплетеност у догађаје, и проблематичност његовог система вредности“<sup>8</sup> – неретко премашује своје спознајне (не)могућности и подрива сву корозивну природу рата која се очитује на фону актуелних збивања, те сходно томе можемо закључити да границе његовог света превазилазе границе његовог језика и узрасног менталног потенцијала. Управо овде се и огледа инвентиван обрт у стваралачкој концепцији дела, јер је ауторитативна перспектива постављена онде где ниуколико не бисмо очекивали – на поглед „одоздо“.

Сви кључни елементи структуре традиционално схваћеног жанра романа захваћени су ћосићевском де(кон)струкцијом, па се стиче утисак извесне нараторолошке „огољености“, која је плод једног дубљег стваралачког начела на коме почива читаво дело – начела које смо склонили назвати редукцијом. Наиме, имамо посла са текстом у коме су озбиљно доведени у питање и фабула, и

<sup>6</sup> Хатица Крњевић. „Горки хумор Боре Ћосића“. *Израз*, 4, 1970, Сарајево, стр. 417.

<sup>7</sup> Римон-Кенан, *Наративна проза*, Београд, 2007, стр. 99–106

<sup>8</sup> Римон-Кенан, *Наративна проза*, Београд, 2007, стр. 127.



приповедање, и јунаци и сама композиција. Паратаксична природа језичког слоја текста, која одражава ауторово конфигурисање једног особитог дискурса којим се из визууре дечака предочава необично једноставан и маргиналан живот чланова породице Ћосић у необично сложеним осама историјског битисања, показује да заправо и нема правог, уобичајеног говора приповедања, који подразумева претежност служења тзв. неговорним, невластитим језиком, већ читавим наративом провејавају хитри, језгровити приповедни уломци у својој једносмерној редукованости, који одсликавају наднаравну мисаону скоковитост готово надреалистички ослобођене асоцијативности детињег мишљења, као вида разумевања стварности који је Бора Ћосић теоријски експлицирао још у својој раној есејистици. Овештале и строго репетитивне уводне клаузуле декларативног типа које се безобално нижу у синтаксички узорном моделу за једног школарца („Мајка је рекла“, „Деда је казао“, „Тетке су говориле“ и сл.) одраз су једног (само)свесно симплификованог и дословно конкретизованог језичког израза који у једном пародијско-иронијскоме кључу треба да опонира трагичној збиљи живота. Степен миметичке илузије у тексту остварен је рабљењем директног, управног говора, али оно што дело чини правим књижевним феноменом јесте то што је доследна употреба овог вида исказивања наративног садржаја проширена на читав роман, те је он преузео функцију једне „очуђене“ наратије, коју ћемо назвати псеудонаратијом. У том смислу нам се чини подстицајним запажање Милице Николић како „Ћосићева слика времена које убија и уништава није ништа мање застрашујућа и безнадна нити је мање страховно сведочанство о човековим негативним могућностима но толике хиљаде страница које је оставила књижевност нашег века. Међутим, Ћосић је ужас видео другачије – не као монолитну, интактну појаву, [...] већ [...] као смешу која је за њега основна природа живота.“<sup>9</sup> „ Начело смешаности и сврсисходне хаотичности, принцип луткарске приредбе, ‚варке‘, ‚мађионичарских‘ радњи, антиемфазе, и свеопште детронизације“<sup>10</sup> она ће истаћи као начелне поетичке чиниоце текста којим аутор обогаћује корпус литерарних остварења друге половине двадесетог века, при чему је „мешање планова прерасло у приповедни језик који се и не доживљава као необичан“, како би најпосле закључила да је посредни нарочито „ осмишљавање којим се постиже утисак потпуне дезорганизованости, нереди и произвољности.“<sup>11</sup> Тако је динамика читања постигнута сукцесивним смењивањем информација које проносе фабулативни садржај, а посредством којих је за читаоца немогућно остварити било коју врсту симултанитета и каузалности у поимању ликова и саме догађајности, јер се пред нама налази неоавангардистички модерно откључавање једне подетињене свести имплицитног аутора, која настоји да

<sup>9</sup> Николић, *Parodia sacra Боре Ћосића*, у: Ћосић, *Улога моје породице у светској револуцији*, Београд, 1980, стр. 23.

<sup>10</sup> Исто, стр. 38.

<sup>11</sup> Исто, стр. 40.



продре до епицентра свеснога дела своје меморије и са одређенога ступња дечачке перцепције пружи извесне истине о свету, с(а)весно погађајући на тај начин неуралгичне тачке светске цивилизације. Тако се заправо помаља могућни разлог одабира дечака као повлашћене приповедне инстанце, будући да би се итекако могло претпоставити да „наивност опсервације као да приповедачу користи у разоткривању оног другог, оног што под императивом повијести или неких других конвенција остаје прешућено [...]”<sup>12</sup>

У приповеци Јордана Радичкова ствари су постављене нешто другачије. Премда је такође реч о вишеструко изненађујућем решењу да се искоси ауторитативна визура из које сагледавамо „стварни свет текста”, како га називају присталице теорије могућих светова, и на тај начин пристајемо да се, као у каквој борхесовској књижевној подвали, руководимо животним назорима једног полуцилиндра који за адекватну величину главе одређеног субјекта не бива одабран, већ је, напротив – он тај који бира, глас који допире из повлашћене приповедне перспективе јасно је одељен од интерне фокализације, па се они не приписују једној инстанци, као што је то био случај у *Улози*. Другим речима, наратор овде није уједно и наш фокализатор, односно оно што наратор изговара не видимо „његовим очима.” Можемо приметити како у следећем приказу Радичковљев наратор све време користи спољашњи облик наративног гласа који је дат у трећем лицу, док нам у ствари омогућава да посматрамо и претпостављамо на начин на који то чини сам главни јунак дела, односно Полуцилиндар: „Полуцилиндар је први пут гледао винограде. И страшило је видео први пут. Неће ваљда живети у тој дивљини, у овој непознатој земљи! А могао је сада да звиждуће улицама Рима и добацује девојкама: 'Марчела, драга, хајде да водимо љубав!'” (подвукао С. Ј.). Наиме, уколико изузмемо метатекстуалне коментаре наратора из првог и последњег поглавља приповести, видећемо да се од почетка па све до самога краја дела приповедање одвија у трећем лицу, као и то да је реч о свезнајућем приповедачу. Али оно што је у овоме тексту крајње зачудно јесте то што и поред најизворнијег средства такозване аукторијалне нарације остаје доследна фиксираност унутрашње фокализације, чији је носилац нико други доли нежива твар – полуцилиндар. Сва традиционална средства објективног приповедања остају стабилна у Радичковљевом тексту, док се стваралачка револуција одвија на садржинском плану – стварност је представљена кроз метонимијску сликовитост различитих типова капа које симболишу ригидну друштвену хијерархизованост оновремене бугарске земље, па и света. Тако је заправо читав уметнички простор, којим провејавају полуцилиндри, дамски шешири, турске чалме, метални шлемови, сељачке шубаре и социјалистички качкети – редукован, сужен, као и сама перспектива посматрања, при чему је, као у каквој гротескној гогољевској поставци ствари, делокрут у коме обитавају капе не само равноправан са светом

---

<sup>12</sup> Бранимир Донат. „Збиља у метафори – метафора у збиљи”. *Дело*, 7, 1976, Београд, стр. 54.



људи већ му је и чудновато надређен, јер „капа је увек више човека, увек је над њим, као што је Дон Кихот увек изнад свог коња“. Следствено томе, можемо запазити да се начело редукције у Ћосићевом делу превасходно односи на формалну сведеност миметичког апарата на ивицу одржања, док се код Радичкова оно више огледа у ишчашености семантичке равни, иако у обама делима идеја остаје иста – „крикнути“ одређена сазнања о свету из једног другачијег, иновативно уобличеног књижевног угла.

Исто тако, тешко је да у Ћосићевом тексту можемо говорити о ликовима у најужем значењу речи, премда је сасвим јасно да се ради о увреженим фигурама као што су, поред самог казивача-дечака, његових другова, неколиког броја руских емиграната, неименованих црвеноармејаца и Немаца – мајка, отац, деда, ујак и две тетке. Ако се о њима уопште може говорити, онда је реч о такозваним пљоснатим ликовима, да се послужимо термином који у науку о књижевности уводи Е. М. Фостер да би описао ликове који немају никакву скривену сложеност, који се „лако препознају кад год се појаве“, који су „сздани око једне једине идеје или својства“ и чија се природа „може изразити у једној јединој реченици“<sup>13</sup>. Обриси управо таквих, вишеструко маркантних реченица, свакако су навешћени и у изразима какви су, рецимо – мајчин усклик „Проклети, проклети рат!“, затим очев исказ „Зарадићемо велику лову!“, којим провејава шарлатанска површност, или пак дедина вечито песимистички-меланхолично обојена слика стварности у којој „свако нађе начин да згрне новце“. Будући да су сви они „претежно уобличени по карикатуралним обрасцима, јер фигурирају као носиоци извесних доминантних карактерних црта које их детерминишу и деформишу“<sup>14</sup>, њихова колективна редукованост у пољу такозваног нискомиметског модуса више је неголи оправдана, те је тако „мајка фаталиста, а отац пијаница; ујак је велики љубитељ супротног пола, тетке обично наступају као плачљиви тандем, док кроз деду као намргођеног резонера проговара горко-хуморно интонирана животна мудрост.“<sup>15</sup> На тај начин насловна реч *улога* све интензивније открива свој симболичко-метафорички потенцијал, јер се стиче утисак као да посматрамо актере некакве друштвено ангазоване, сатиричне представе, који у својим необузданим тежњама непрестано промичу испред и иза кулиса, што заправо иде у прилог умногоме пародијској природи Ћосићевога текста. Сви ликови романа су – како то истиче Милица Николић – „мали, стрипски, цртачки конципирани, као штанцовани, они изговарају реченице које су милион пута изговорене и раде оно што људи миленијумима чине. Нису изузетни ни у чему сем у својој савршеној мери неизузетности.“<sup>16</sup> Тако је заправо читав наративни садржај

<sup>13</sup> Фостер, *Аспекти романа*, Нови Сад, 2002, стр. 58–59.

<sup>14</sup> Бребановић, *Подруми марципана: читање Боре Ћосића*, Београд, 2006, стр. 42.

<sup>15</sup> Исто.

<sup>16</sup> Николић, *Parodia sacra Боре Ћосића*, у: Ћосић, *Улога моје породице у светској револуцији*, Београд, 1980, стр. 42.



редукован на низ опредмећених слика у којима се таксативно и, како то већ доликује једном радозналом дечјем оку коме „све изгледа довољно забавно да би могао од свега да направи игру”<sup>17</sup>, са подједнаком пажњом побрајају неједнако потентни мисаони садржаји, при чему се најчешће крајње несувисло изводи конотативна блискост до крајњих граница антиномичних аспеката животности.

Насупрот чврстој и стабилној структури света дела и концепцији јунака који фигурирају у Ћосићевом тексту (у погледу њиховога присуства и трајања, а не начина на који су изграђени, јер иако су ти јунаци готово само скицирани, лепршави, тек наслућени, они су као такви доследни и током читавога романа то остају исти ти јунаци), уметничко плетиво Радичковљеве приче посве је другачије обојено. Наиме, у приповеци *Полуцилиндар* се, као на каквој филмској траци, хитро смењују сви и све са чиме се главни јунак приче доводи у везу, те се у тој брзини низања иначе врло стабилног и јасно омеђеног фабуларног садржаја нико осим самога Полуцилиндра не налази довољно дуго у фокусу приповедне пажње да би задобио статус релевантног књижевног „јунака”, подобног за анализу његове функције у композиционо-идејноме слоју дела. Дејство већ насловом маркиранога јунака који се, као сасвим необична појава у свету људи, и графички истиче у томе свету великим почетним словом, радијантно се шири на читав измаштани свет, а сви ликови замичу у сенку одмах по завршетку сцене у којој, барем на неки начин, деле уметнички простор са њим. У том погледу је и немогућно говорити о степену рафинираности било кога од њих, јер су у свету дела који је потпуно дихотомичан (чине га главни лик и „све друго”) – сви они подједнако неприметни у својој површности. Таквом структурном поставком имплицитно је назначено како смисаоно тежиште приче није постављено на јунаке дела, већ се оно исцрпљује у идеји да се кроз један потпуно редукован и симболички изобразен књижевни простор доследно прати субјект радње чије деловање наводи на помисао како је, можда, понекад неопходно „скренути поглед” и потражити суштину у стварима за које претпостављамо да је не могу скривати, где опет постоје, у пародијско-иронијскоме кључу, алузије на оновремену засићеност комунистичком идеологијом која се утиснула у све поре државнога организма.

Модерност *Улоге моје породице у светској револуцији*, као храброг искорака у борби против тоталитаризма, не исцрпљује се толико у тематском одабиру који налаже дат историјски тренутак, јер је управо рат као тематско-идејна окосница дела међуратне и послератне књижевности која беспоговорно представљају уметнички меритум јужнословенског литерарног корпуса најпрепознатљивије обележје тематског миљеа наратива који се навелико испредају већ непосредно након Првог светског рата – већ у самој форми дела, односно начину на који је оно замишљено. А замишљено је као читав низ

---

<sup>17</sup> Хатица Крњевић. „Горки хумор Боре Ћосића”. *Израз*, 4, 1970, Сарајево, стр. 417.



калеидоскопски измешаних приповедних „фрејмова“, које прилежно и са осцилацијама од безазленог детињег инфантилизма до опорог хумора и посве омиозне привржености марксистичко-лењинистичкој идеологији фиксира објектив једанаестогодишњег дечјег ока. Засебна тема, дакле, постаје само приповедање, односно прича, која, као духовни медијум који проноси свест о неизрецивости суштаственог и смислотворног, оптрајавајући на међи између поетичког и егзистенцијалног чиниоца, настоји да и у најпрофанији животни садржај утка сазнања до којих посредством априорне слободе сеже. Та сазнања имплицитни аутор Ћосићевог текста скрива у неразмрсивом плетиву догађајности саме, где подједнако важан третман имају најбаналније свакидашње реалије у једном породичном животу и одсудни догађаји оновремене стварности, што можда најбоље одражава реченица – „Бомбе су производиле неку музику приликом падања, мајка је рекла: 'Сахраните ме у бунди'“; а што се и у самоме тексту мање-више лапидарно изриче опаском да „све је било у некој пометњи али је било тако“. Деградирана слика света која је представљена редукцијом читавог арсенала традиционалних миметичких средстава у (нежно дијегетичкој) структури романа треба да овим бесомучним набрајањем привидно ирелевантних информација књижевнога ткива и све интензивнијом, готово нехотичном потребом највећег броја јунака да се солипсистички затворе у пукотине макар и тричаве једноличности породичнога окружења (у коме „било је главно цртање, кување и заливање цвећа“) такође сугерише извесну пресићеност идеолошким струјањима тога времена. На тај начин ствара се једно субјективно време приче, у којем се пародијска испреплетаност сваковрсних предметних разнородности и не доживљава као необична, нарочито ако имамо у виду да причу испреда неко коме се „невештост“ опрашта. Међутим, управо се ту подвлачи један значајан поетички предлогак Боре Ћосића, за кога, како је то већ примећено, „свакодневни живот, обичан човек, мале ствари [...] нису нижеразредне појаве“<sup>18</sup> – а то је чињеница да у једноме судбоносном колоплету вредности и не вредности који се пропагира у делу где аутор трага за новом формом изражавања „ прворазредно важење имају сви облици живота без посредника.“<sup>19</sup>

Тако се, заправо, у делу у коме је проблематично да ли можемо говорити о правој наративу (за разлику од случаја са *Полуцилиндром*, где постоји стабилна радња која прати пут главног јунака), јер „без догађаја или радње можемо говорити о описивању, експозицији, аргументу, лирском облику или њиховој комбинацији, али не можемо говорити о наративу“<sup>20</sup> – сусрећемо са граничним тачкама могућности да се о рату приповеда на један „онеобичен“ начин, односно из перспективе једног дечака, који, као недорасли судеоник

---

<sup>18</sup> Николић, *Parodia sacra* Боре Ћосића, у: Ћосић, *Улога моје породице у светској револуцији*, Београд, 1980, стр. 10.

<sup>19</sup> Исто.

<sup>20</sup> Абот, *Увод у теорију прозе*, Београд, 2009, стр. 37.



једног превратног доба треба да прође кроз процес мисаоног, али исто тако и граматичко-логичког сазревања, где ће од дубоко субјективног приповедања у првоме лицу једнине најпосле доћи до друштвено укалупљеног и надасве освешћеног наративног „ми“, од радозналост али пасивног посматрача – бележника до беспристрасног евалуатора једног времена, који тешко да ће баш имати само једанаест година када изриче тако сугестивну мисао као што је она – „Ми смо били једна пропала породица са многим лепим фотографијама“. Када је реч о већ поменутој паратакситности језика дела као другостепеног моделативног система у којем се одмотава приповедно клупко, важно је напоменути да такво синтакситчко устројство текста на симболичкоме плану уједно одражава и однос између самих ликова – као што се у „вратоломном динамизму приповедања“ не могу успоставити везнички спојеви између разбацаних и најчешће смислом удаљених независних напоредних предикатских реченица, тако су и јунаци дела редуковани на своју искривљену самодовољност, окупирани искључиво драмом сопственога живљења и неспособни за истинско узајамно разумевање, при чему суштински дијалог заправо и не постоји, већ је једини вид макар и привидног илокуторног (репрезентативног и експресивног) чина нека врста (опет редукованог) монолога који подразумева аутопрезентацију карактеристичним емфатичним усклицима. Пред нама на релативно стабилном уметничком простору искрсавају готово театарске реплике које треба да сугеришу депатетизован однос према историјској равни, зачудно креативан духовно-семантички расцеп између „инфантилног и необавезног тона приповедања и онога о чему се приповеда,“ као и скривено настојање перманентно присутне свести имплицитног аутора да се, испредајући причу о ономе што је од поразног социјалног контекста најудаљеније, уприсутни у клепсидри једног неизмичућег времена, времена духовног, које се не ограничава на померај између тачака почетног и крајњег положаја секундаре. У том и таквом наивном механизму хроничарскога бележења којег се приповедач подухватио запретена је алузија на спасоносну функцију приче коју субјекат у некаквом шехерезадијском кључу испреда како би спрам декадентне стварности остао петрифициран у једном сигурном духовном прибежишту, при чему не смемо пренебрегнути ни тамно наличје креативног начела редукције којим се Ћосић послужио, јер се то сукцесивно смењивање најситнијих детаља–слика у њиховој непокретности, чијим се уланчавањем тка прича, премда „овај циркуларни поступак редуцирања значења на поједине слике омогућава Ћосићу наративну покретљивост, духовитост“<sup>21</sup> – ипак „на крају своди на понављање реторичке природе.“<sup>22</sup>

\*

---

<sup>21</sup> Бранимир Донат. „Збиља у метафори – метафора у збиљи“. *Дело*, 7, 1976, Београд, стр. 55.

<sup>22</sup> Исто.





Стравичност цивилизацијског комешања које је свој пуни облик задобило у највећем светском покољу средином минулога столећа региструје се на плану постепеног растакања структуре односа једне београдске породице која свој животни ритам не успева да уподоби импулсима актуелних друштвених превирања, те стога остаје аутентична у неизмирљивости узрасних, емоционалних, политичких и свих иних односа њених чланова, али исто тако и на плану трагичнога несналажења једног полуцилиндра, распетог између успомена на некадашње битисање у разузданом и ведром Риму са једне, и непојамно хладне и заостале бугарске средине са друге стране, где најпосле и скончава као вечера за пијане сељаке. Преузимајући идејну потку навелико препознатљиве и никад допричане ратне тематике која тиња у позадини фабуларнога садржаја, уједно је испуњавајући тоновима оних рефлексја који надасве карактеришу један својеврсни поетички проседе и симболично одсликавају тренутке духовне атмосфере оновременог Балкана, Бора Ћосић и Јордан Радичков, у приближним просторно-временским координатама више него упечатљивог краја планете Земље, успевају да кроз особиту уметничку ескападу у простор књижевне слободе сутеришу једну другачију и умногоме „очуђену“ визију света који, премда тече паралелно са њима, значајно одудара од актуелних идеолошких струјања. Сугестивност обају дела огледа се у могућности да се у нешто што је до крајњих граница универзално, објективно и представља неизбрисив део колективне свести – као што су рат и послератно искуство – утка наивни субјективизам подетињенога погледа на свет.

Стеван Јовићевић



Битеф театар:

## 🐞 МАГБЕТ ПЛЕШЕ ПО БИТЕФУ 🐞

У свом оригиналном тексту, Шекспирова драма *Магбет* броји 17,121 реч, док је плесно извођење у београдском Битеф театру остварено без иједне изговорене реплике. Упркос томе, ништа није остало недоречено.

Једноставан сценски простор, пресвучен у таму, а уоквирен белим неонкама које на махове осветљавају изразе лица и покрете плесача, представља унутарњи, психолошки простор јунака приказаних на сцени. Минималистички приступ у сценографији ове представе – али не само у сценографији – доприноси симболизацији онога што гледалац види на сцени: од Магбета, кога – у зависности од тога како га осећамо – можемо свести на, рецимо, страх, до коврцаве косе једне од вештица, која може упућивати на неразмрсивост ситуације у којој се главни лик нашао.

Транспозиција драме у играно стваралаштво је остварена редукцијом ликова – присутни су само Магбет, Леди Магбет, Данкан, вештице и неколицина утвара које ће опседати главног јунака. Рефлексивна подлога по којој се уметници крећу омогућава њихову интроспекцију, поглед у себе саме, али и емотивни крах јер ће огледало репрезентовати промену унутарњег бића – јунаци неће препознати свој одраз. Представа свој врхунац остварује управо кроз психолошки аспект – говор тела испољава преображај, кретање ка пороку, рађање властољубља и дехуманизацију карактера.

Редукција ликова на сцени имплицира и сажимање радње, те усредсређивање представе, тј. плеса на идејну, мотивску, значењску срж Шекспирове драме, на онај елемент Шекспировог стваралаштва који представља његов највећи допринос „развоју“ драме: сукоб остварен унутар самог јунака. Плес Магбета и свих ликова окупљених око њега пре свега има функцију приказивања Магбетових унутрашњих превирања: колебање током дуге припреме првог убиства; гађење које осећа према себи након што убије Данкана; градацију његовог властољубља; немогућност да заустави убилачки порив и др. Кулминирајући страх, који је инхерентан главном лику драме тј. представе, веома је уверљиво приказан на лицу плесача Дејана Коларова. Велики број различитих осећања, као и различитих интензитета тих осећања, и те како се могу прочитати у очима, на лицу плесача Битеф театра. Иако је драмска радња у представи у великој мери модификована и минимализована (управо онако како је и Шекспир, градећи своје драме, сажимао дуге временске периоде), у представи се веома лако могу препознати све етапе драмске композиције – експозиција, заплет, кулминација, перипетија и расплет – премда су у представи приказане на симболичан начин, који плес подразумева. Ипак, ваља истаћи да је за потпуно разумевање ове представе неопходно познавање текста драме *Магбет*: ово плесно остварење захтева, дакле, гледаоца са богатим читалачким искуством.



Тумачима књижевне речи верујемо да би у овој представи била занимљива потпуна замена репликаâ плесом. Као сваки гледалац који предност, ипак, даје тексту, речима, словима, не можемо а да не истакнемо да се књижевност, тј. драма плесом користила од самих својих почетака: синкретизам је био једна од основних одлика првобитне драмске форме. Оно што пак омогућава да читава представа буде приказана кроз покрет, јесте текст који је подразумеван. Сам плес, свакако, не би био довољан за исказивање Магбетових страхова и борби. Плес и реч, дакле, у овој представи функционишу комплементарно.

Плес отпочиње појавом три вештице и упливом предестинације у свет ликова. Готово непрестано вештице своје лице прекривају косом, што доприноси и њиховој деперсонализацији – оне нису присутне као индивидуе, већ као пророчанство. Њихови покрети, као и вијорење косе, спрва су лагани, док постепено постају агресивнији, са повременим уздахом плесачица, којим се наглашава драматичност моралног проблема који се у драми приказује. Градационо се испољавају прелази – најпре смирени и лагани кораци, а затим убрзан темпо и узвишена напетост.

Слично се одвија и при првом сусрету Леди Магбет са мужем. Покрети су испољени у еротском заносу, сензуални, пуни чежње и узајамне нежности. На сцени је присутна емотивна набујалост коју плесачи вешто испољавају. Магбета тада тумачимо као заљубљеног мужа, омамљеног телом сопствене жене. Међутим, једна од наредних сцена приказује изразити преокрет – Леди Магбет манипулативно поступа са својим партнером, активира се женски принцип и изостаје нежност, она почиње да управља Магбетовим покретима и да их усмерава.

Изврсно костимографско решење остварено је на контрасту – сви ликови су испрва обучени у црно, а промена настаје када се Леди Магбет појави у јарко црвеној хаљини и отпочне плес смрти. Визуелно, али и симболички, овај детаљ је веома ефектан. Леди Магбет представља отеловљење црвене мрље која је у драми и прогања. Сцена тако репрезентује промену у намерама и психолошком склопу јунака – од емотивних покрета до властољубивих нагона. Боја крви јесте антиципација догађаја који следе. Тиме се интензивира Магбетов преображај, који кулминира у сцени са сенкама. Наиме, неколицина извођача, у црном, са ресицама преко лица, окружује Магбета и он се не може одупрети. Сенке су симбол греха, понирања у свет неморала, а покрети приказују унутарњи сукоб и узалудне покушаје бега од сопственог бића. Осветољубиви, унутарњи порив, вођен женском гордошћу, достиже своју кулминацију пред публиком. У плесној поставци, решење је следеће – сенке окружују Магбета, належу на њега, чиме симболички постају једно. Уметник који тумачи Магбета пада на колена и публици сутерише морални пад јунака, али и тријумф зликовца у настајању. Преображај се очитује о сцени, а експресије и покрети глумца их веродостојно исказују. Епилог је уобличен напетом шћу и појавом Леди Магбет, која ступа пред публику нага – као што је и у драми њен ум огољен



након почињеног злодела – обележена само црвеном бојом и крвавим трагом судбине.

Плесној представи *Магбет* – у кореографији Милоша Исаиловића – у раду је приступљено са књижевног аспекта: игра је тумачена искључиво као круг симболâ. Стога што аутори овог рада нису познаваоци уметничког израза који се остварује кроз покрет, приказу недостаје подробнија анализа самог плеса. Сигурно је да би тек са тим аспектом рад могао бити комплетан. Ипак, и без тумачења покрета може се увидети да је представа естетски успела, и, оно што је најважније, да у њој није изневерена Шекспирова мисао. Приказати класичног писца на осавремењен, неуобичајен начин, велики је изазов, али и ризик, за једно позориште. Није ретка појава да се у савременим извођењима велика остварења драмске уметности тривијализују. Ова представа, свакако, не припада том кругу неуспелих инсценација.

Магда Миликић  
Сара Арва



## ПОВРАТАК У БУДУЋНОСТ: ЈАМИ ДИСТРИКТ

(представа *Јами дистрикт*, текст Милене Боговац у режији Кокана Младеновића)

Након гледања представе *Јами дистрикт*, осећала сам се као да сам управо одгледала епизоду *Black Mirror: Balkan Edition*. Ту су и nelaгода и осећај да је све што је на сцени приказано врло вероватно, као и блага (или не толико блага) жеља да се искључиш из наратива садашњице, а камоли будућности. Оно што је најстрашније, ипак, јесте што ово црно огледало има домаћу патину, стопроцентно је локално, наше. А ко смо то *ми* и ко су *они* (јер где има *нас* мора бити и *њих*), и шта је старије: кокошка или јаје, Србин или Хрват, рат или ратни профитери, мајмун или мајмунисање, то су питања која се осећају у ваздуху (или која исисавају ваздух) Битеф театра током извођења представе.

Јами Дистрикт је село Јамена, место на тремеђи Босне и Херцеговине, Хрватске и Србије. У некој не тако далекој будућности управо је у овом селу пронађено најстарије палеолитско насеље и остаци најстаријег *homo sapiens*-а. Аплауз за науку и још једна победа људског рода? Па, и не баш. То откриће изазива масовну хистерију међу Србима, Хрватима и Бошњацима, будући да сваки од наведених народа жели да дода и беџ *Најстарији човек био је \_\_\_\_\_* (уметнути по жељи: *Србин, Хрват, Бошњак*) својој колекцији националних достигнућа. Вртоглава трка до палеолита и назад започиње у слепстик маниру (изузетно забавна сцена у којој три ревносна полицајца само обављају свој посао *веома* ревносно), а завршава се правом правцатом кором од банане. И ратом. И мајмунима. Котао ратне машинерије подгрева се изјавама представника власти и медијском лоботомијом све до хипертрофије националног идентитета и праведног беса (Туретовог синдрома, пре ће бити) у обичном, народском човеку. Све то делује познато однекуд.

У програму представе назначено је да је једно од питања која се желе поставити питање прикладности појма нације у XXI веку (и даљој будућности). Национални идентитет је у представи одређен, без проблема, према верској припадности, заједничком језику и традицији, и изнад свега, према жељи да „нисмо исто“ као и *они*. Ипак, како се испоставља у гротескном обрт, пост-национално доба не мари много ни за *нас* ни за *њих*, а „сомотска завеса“ (како је окарактерисао још деведесетих година Семјуел П. Хантингтон цивилизацијску и културолошку поделу која ће постати главни узрок сукоба између народа након хегемоније либералне демократије и тржишног глобализма) итекако може да задави и Србина и Хрвата и Бошњака. Када се у све то уплету и Корпорације, не-братским народима остаје само да се возе у вожњи коју су платили – крваво.

Форма представе одговара садржају – сценографија је сведена, три концепта (српски, хрватски и босански) представљена су трима младим глумицама које читавим својим изразом (говором, покретима) убедљиво приказују насилни процес губљења људског достојанства и препуштања



животињским нагонима све до буквалног претварања у мајмуне, вероватност описаног сценарија поткрепљена је монтажом исечака из националних дневника, а брехтовска ангажованост представе продубљена укључивањем сонгова (посебно је упечатљиво што исти сонг отвара и затвара представу, при чему, наравно, реприза злокобно одјекује као остварено пророчанство). Може се приговорити да се ефектност поруке у некој мери губи у превеликој жељи да се прикажу сви фактори који доприносе катастрофалном расплету, што одлаже климактичност самог расплета, али гротескна слика пост-апокалиптичног луна парка довољно је снажна да остане као горак укус у устима и дуго након гледања представе. Како и треба.

Јована Сувајцић



## САДРЖАЈ

И даље пролеће – 17. издање <i>Весне</i> (Урош Ђурковић)	3
Поезија:	
Како настаје песма (Урош Микић)	5
Плава пицама (Урош Микић)	6
Велико око (Андријана Златковић)	7
Екрани (Изабела Чеперковић Диас)	8
ГЛЕ! (Александар Секулић)	9
Проза:	
Долина/Скакавац (Ђорђе Милановић)	10
Слободна веза (Милош Стевић)	12
Како је умрла жива реч (Младенка Орлић)	13
Есејистика:	
Неке су странпутице гигантски колосеци (Милица Ракиџија)	17
Анатомија лудости (Урош Ђурковић)	21
Тријумф језика (Јана Петровић)	24
Митометеорологија (Катарина Тошић)	28
Начело редукције као обликотворни елемент у делу Боре Ћосића и Јордана Радичкова или Свет као слика (Стеван Јовићевић)	31
Битеф театар:	
Магбет плеше по Битефу (Магда Миликић, Сара Арва)	42
Повратак у Будућност: <i>Јами дистрикт</i> (Јована Сувајџић)	45
Садржај	47



**Технички директор**  
Иван Праштало

**Уредништво**  
Јована Сувајџић  
Урош Ђурковић

**Сарадници**  
Предраг Нуркић  
Миња Томић

**Лого**  
Урош Ристановић

**Маргине и насловна страна**  
Анђела Ђурашковић





