

Студентски књижевни лист

ВЕСНА

Београд

децембар 2018.





М А Л И П У Ч П Р О Т И В С Т А Р О Г

Иако смо календарски прилично удаљени, 19. број *Весне* учиниће да нам се пролеће (додуше, у нешто другачијем облику) појави пред очима, макар међу страницама у које су уписани сјајни радови овог броја. Но, оно што ће прво привући знатижељу јесте нови, освежени ликовни концепт часописа за који ће бити задужена Милица Вишњић, наша нова визуелна сарадница. Друго запажање тиче се изузетних поетских радова који су нам пристигли, те је њихов одабир представљао прави изазов. У рубрици намењеној поезији наћи ће се, једни поред других, посве различити песнички сензибилитети, усмерења и погледи. Песма Игора Хаџије, чија је занимљива форма прожета суптилним чулним елементима, светлошћу сунца и мирисом соли, уводи нас у веома необичне поетске светове свих присутних аутора. Поезија Милоша Милићевића („Метаноја Феба“, „Сагледавање“) стоји на граници између инспирисаности античким наслеђем и хришћанских теолошких идеја, сажимајући питања интроспекције, преобраћења и самоспознаје. Три песме Иване Нешовановић проткане су специфичним космоизмом, сликовитошћу и сугестивношћу, у њима се смењују различите просторне димензије и оригинална запажања. Када је реч о песми „Сањао сам дрворед“ Стефана Чизмића, интересантној по својој концизности и сажетости, можемо слободно рећи да се налази између дескриптивног и мисаоног, затварајући рубрику поезије игром светлости. И управо је светлост она која се, у свим својим облицима, позиционира као заједничка тачка ових песама.

Проза Младенке Орлић пуна је емотивног набоја, осећаја носталгичности, али и сирове животне реалности, смештене у наизглед обичну лопту крпењачу. Са друге стране, у причи „Студентарија“ Николе Панића, ентеријер се јавља као спона између прошлости и садашњости – он је истовремено и наратор и сведок својеврсне деградације.

С обзиром на чињеницу да ова година представља јубиларну двестогодишњицу првог издања Вуковог *Српског рјечника* (1818), пред нама је рад професора Бошка Сувајџића у којем се приказује вишеструкост значаја ове „књиге над књигама наше нововековне националне културе“, као и интервју Магде Миликић са професорком Рајном Драгићевић о изложби *Српска лексикографија од Вука до данас* поводом Шеснаестог међународног конгреса слависта, изазовима са којима се сусреће српска лексикографија данас, али и погледима на вуковску језичку парадигму. У оквиру рубрике о *Рјечнику* налази се и песма „Трошанове трошње“ Константина Ађанина, која може послужити као пример употребе Вуковог лексичког наслеђа у песништву и несвакидашњег ослањања на архаичну језичку традицију. Три рада у рубрици есејистике обележила су, међутим, још један важан јубилеј, двеста година од објављивања романа *Франкенштајн* Мери Шели. Предраг Нуркић се позабавио проблематиком човека као творца сопственог универзума, митом о Прометеју,



као и човековом природном ограниченошћу и тежњом за превазилажењем исте. Сања Пејовић доводи у везу роман *Франкенштајн* са хришћанском традицијом и упућује нас на другачије читање овог дела постављајући низ изазовних питања. О филмовима *Франкенштајн* и *Франкенштајнова невеста* пише Петар Зорић, са освртом на веома јак утицај романа на популарну културу и улазак у оквире класика светске кинематографије.

У свом есеју, Лидија Хорват нам предочава однос између Пекићевог романа *Време чуда* и истоименог филма, истичући предности ове књиге над њеном екранизацијом. Такође, међу есејистиком се налази и приказ збирке кратких прича *Соба за бештије* Милана Вурдеље, која несумњиво завређује читалачку пажњу. Како се сарадња са Битеф театром одржава са истим ентузијазмом, Миња Томић пише о премијери плесне представе *Царево ново одело*, у режији Јелене Кајго, указујући нам на њене најупечатљивије делове и аналитично нам предочава њену уметничку вредност. Јована Сувајцић у истом сегменту даје приказ представе *Спровод у Терезијенбургу*, са посебним нагласком на променама учињеним у односу на књижевни предлојак – истоимену новелу Мирослава Крлеже.

Као посебан део стоје биографија и препевы белоруског песника Нила Гиљевича, које је припремила Дајана Лазаревић; тиме Дајана наставља да нас упознаје са богатим корпусом белоруске књижевности.

Поред свега наведеног, остаје нам само да уживамо у књижевном пролећу које ови радови доносе! Тиме смо већ претекли непотребну календарску разлику.

Урош Микић



Поезија:

наша острва поигравају
у ваздуху изгубивши
корење

полако их нагриза мирис
соли док грицкамо кожу
са прстију

наша острва створили су
други, затварамо очи
одсјај остаје

поносно окрећемо сунцу
чежњом нам испуцале
усне

у песку наших острва удављене
су птице окренуте кљуном
ка небу

Игор Хација



☞ МЕТАНОЈА ФЕБА ☞

Причао ми је Никомах, још онда у Стагири, да је Аполон један обичан крадљивац светлости! А злочин његов чини се још већим, што као бог, вара смртне људе!

Како бескрајно, са усхићењем,
подиже се живот и славу ти поје.

Одмарајте очи у дубини светлости,
којом божанска зрака у духу вам почива.

Исијавају боје светлошћу
Твоје речи, светилнице.

Ми видимо Сунцем које јеси.

Материја која у тами лежи,
Твојом је зраком,
красно начињена,
као у речи врела сунчевина.

Оличен си у незамисливости сусрета.

Твоје сијање, што га очи примају,
душу ми одмара и буди у јутра огњена.

Свуда живот зелени,
горе врве ти песмама.
Крошње у хаљинама
Твојих светала њишу радосно.

Зароњен у таму,
видех зрак твог пута,

ето стазе за Небо,
поплочан пут ка Сунцу.

Вером ходећи, вишњим гледањем,
грађани Сунца постасмо, обасјани,
Твојим уснама.

Милош Милићевић



САГЛЕДАВАЊЕ

залутао сам у вратима...

На каква лутања осуђен, па се по валима светлосним,
као распет крајностима, носим са светским ћутањем?
То се мени неко подмукло свети док гледа лик мој распети,
небом растргнут у звезде.

Са много очију се у речи огледам.
Што сјајим на многа светила сав огњен се не сагледам.

Бескрајна ме сила гони да непобеђеног венац носим.
Како да разгорим духа што ми гласом зраке поје,
иде к мени сила љута и разара се у речи моје.

Сагледам се у бесвести замишљеног постања,
треба се довршити у мисли изван деловања.

Милош Милићевић



❧ КИНЕМАТОГРАФИЈА НУЛЕ ❧

Гризлија је ноћас
појела тама
док је чекао у реду за биоскоп.
Психо трилери су сада у моди.

Гунђао је варошки пробисвет
и чупао суштину.

Петроград је зими најлепши,
а превише је зиме на Обали.

Савршено место
и изванредно доба године
за убиство.

Чланови Савета безбедности
сигурно би се сложили.
Чак би и Хичкок био поносан.

Ивана Нешовановић



У ПРЕДГРАЂУ КАИРА

Ако је памук све
што дели твој длан
од небеског свода,
ампутираћемо
поља памука у
Доњем Египту.
Пустити Сахару
да мирно буја
док се сатире
црвена тачка
са чела Индуса.
Вредан је
црвеног зноја
сари рацине жене.
Велика река Нил
испраће песак
који није могао Инд
са памучних руку
санскритских поклоника.
Немој да памук
дели твој длан
од Млечног пута.
Не дозволи да
деца у Пакистану
и Таџикистану гладују.

Скочимо са Таџ Махала
у катакомбе Гизиних пирамида
за спас памука.

Ивана Нешовановић



🕊 БАЈКА ЗА ЛЕВОРУКЕ 🕊

Зашто бежимо од метака?
Превелики је притисак на
лево плућно крило.
Ако икада полетим
биће то са крошње липе
величанствени скок
кроз грање у космос
филозофије масовног убиства
умишљеног фанатика.
Како било
далеко одавде
од тог левог пешачког
плочника
где је остала
усковитлана прашина и перје
и млечне густе мрље
пурпурно црвене.
Мутно зеленило искри
преливено влажном сољу
коју ветар носи
заједно са остатком зенице
у проклету земљу
где смо црвени
од смеха
и меки
од загрљаја
и топли
од удараца у плочник
са ожиљком на левој страни
грудног коша
што невино обасјава
сребрну чауру.
Не знајући да смо били
баш овде
и летели заједно
са стабла липе
што расте кроз
леву страну плочника.

Ивана Нешовановић



САЊАО САМ ДРВОРЕД

Волим кад сунце дотакне јесење гране.
Чудесан приказ!
Ако посматрам довољно дуго, видим светлост
окупљену у један предмет, и земљу под њом, умрло жуто.
Зашто онда слутити да није јесен?
И да први мраз од јутрос показује своје ледно грло?

Стефан Чизмић



Проза:

👉 КРПЕЊАЧА 👈

Кажу да сањари за воланом представљају највећу опасност у саобраћају. Тако сам барем чуо. Јасно ми је зашто су зналци олако окривили главе вечито запетљане у облацима. Мора да мисле како се особењаци попут мене рађају са непрозирном копреном преко очију. То нам, закључиће они наивно и брзоплето, онемогућава да разлучимо где престаје фотографија стварности а почиње платно маште, и стога нас чини претњом. Можда и јесу у праву, али им ја од малочас више не верујем. Ево и зашто. Возим свог давно престарелог трабанта кроз брда и долине замршеног клупка улица које пресецају Кошутњак. Знајући мене, ауто лако можете поистоветити са кочијама, а дрвореде којима се не назире краја са каквом зачараном шумом из бајки. Кажу, ето, и да чаролије не постоје. Поново греше! Чаролија је скривена у погледу којим ја од обичног повратка са посла правим пустоловину. Свакога дана, изнова и изнова! Одшкринем прозор и пустим неприметне животне радости да преплаве моја скромна кола. То ми изгледа као једини начин да премостим дане. Пре неки дан водио сам сина јединца у вртић. Наједном га упитих:

„Мишо, чујеш ли шта шапуће врабац?”

„Не, тата...”, збуњен је и разочаран мој наследник.

„Мораш да начуљиш уши, Мишо, онда ћеш све разумети, па и шапат врабаца.”

„Тата?”

„Реци, пиле татино.”

„Ста знаци нацулити уси?”, гугуће Миша, безуспешно, али неуморно покушавајући да преко језика превали терет свог порекла, оличен у неколико наизглед немогућих гласова.

„Пажљиво, веома пажљиво слушати. Отворити срце звуку”, одговарам сину задовољан својим избором речи.

„Тата!... Цуем га сада!!! Прица о пролецу, воли зелено... И плаво... Небо... Сунце!”, узбуђен је Миша.

С осмехом се присећам тог јутра док ослушкујем шта мени имају да поруче ове племените птице. Врапци никоме не шапућу исто, упамтите то добро! Док сте рекли кекс, испред мојих кола ниоткуда излеће подерана крпењача, а за њом и чупава дечја глава, нимало не марећи да ли ће и након овог подухвата остати на мајушним раменима. Пред очима ми пролећу слике попрскане крвљу... нога је, ипак, бржа (да ли је?), врапци су утихнули... гуме завијају!!!

Трабант се зауставља тик пред челом незнаног дечака.

Тишина.

Сањалица сам, али не и убица! Победио сам у трци с трагичном речју „прекасно"! Али за длаку! И то длаку овог лакомисленог малишана што тек



сада дрхти, пролазећи кроз исти онај ужас који се мени одигравао пред очима неколико тренутака раније. Не размишљам. Излазим из кола. Прилазим му. Плачући стеже проклету лопту, или барем оно што је од ње остало. Готово да је брани телом. После свега! Не може му бити више од десетак година.

„Јеси ли добро?“, успевам да изустим.

„Је-је-је-сам“, промуца дечак. Не гледа ме.

„Дођи, да ти помогнем да устанеш“, говорим и чиним покрет ка мученику.

„НЕ, НЕ, НЕ! Молим те, немој да ме бијеш, чико, молим те! Остао сам без лопте, молим те, немој ме бити! Живот ме је тукао, немој...“, преклиње он кроз сузе.

„Нећу да те бијем, хајде да те одвезем кући“, кажем му што је могуће нежније, но дечак одбија да у моје речи поверује.

„Не, немогуће, чико! Ти ћеш ме сигурно истући! Па, забога, због мене си могао да завршиш у кавезу за људе“, одговара он с увереношћу која запањује.

„Ајде, устај одатле, обећавам да ти нећу ништа, али те не остављам оваквог на улици. Мени је пошло за руком да заочим, другоме можда неће!“, настављам да га убеђујем.

„Тачније, пошло ти је за ногом!“, цери се он враголасто, али не мрда са цесте.

„Баш си ми ти неки довитљиви дечак! Ајде сад стварно да пођемо, чека ме један такав код куће“, служим се ја ситним лукавством.

„Је ли? А како се зове?“, пита заинтересовано.

„А како се ти зовеш?“, играм његову игру.

„Први сам питао“, одговара.

„А ја сам старији“, не одступам. Схватам да се не поносим статусом одрасле особе којим су ме, полако али сигурно, овенчале преваљене године. Ипак, не продубљујем ову мисао.

„Ако ти будем рекао, тући ћеш ме. И нећеш ме возити кући!“, како је ово изговорио, лице му се поново натупило.

„О, па ти си, изгледа, и пророк! По који пут, нећу те тући! Биће да те силно туку код куће, када се толико бојиш батина! Ево, ја ћу ти рећи први, мој син зове се Миша! Молим те, устани и пођи са мном, наићи ће кола и свирати нам, а то нам баш и не треба, зар не?“, цвркућем ја, мада готов да одустанем уколико одбије и овај пут. „Него, где су ти другари? С неким си се морао играти пре него што сам ја налетео...“

„Побегли су. Вероватно су мислили да ћу умрети“, изговара малишан последњу реч као да није коначна. Као да се не боји!

„Зар се ниси уплашио?“, питам га неодређено.

„Чега, смрти? Не! Знаш, чико, зовем се Мустафа. Циганин сам, вероватно видиш. Лепо је што се правиш да не видиш, али то не мења ствари. Код нас Цигана највећи страх је непокопана прошлост. Ми ти се, чико, не бојимо



закопаних ствари, па тако ни смрти. Ни батина се не бојим, само ме боли када ме туку, па плачем унапред. Тако мање боли, јер одустану кад виде сузе. Добру душу имају ти моји мама и тата. Лопта ми је завршила просутих црева, е, зато сам највише плакао! Бићу дечак одрастао без лопте...”, завршава он и креће да скупља једну по једну чарапу.

„Нећеш”, одвраћам му, истовремено издукавши нешто новца, „купи себи нову лопту, ниједан дечак не треба да одраста без лопте! Али, запамти, Мустафа, лопта није вреднија од главе! Никада! Много је истих лопти, а нити једна једина иста глава на овој земаљској кугли!” Пружам му новчанице. Узима их. Мислим да схвата како то није највредније што је добио сусревши се са мном и то ме чини срећним, али не би ми био први пут да сам се преварио у вези са овим дечаком. Поново му прилазим. Овог пута допушта ми да га помилујем по коси.

„Хоћемо ли сада да кренемо твојој кући?”, показујем ка колима.

Мустафа ме гледа очију напрасно тугаљивих.

„Немам ја кућу, чико”, праснуо је дечак, изгубивши се међу дрвећем.

Остајем сам. Малени Мустафа, када би само знао да сам, окружен остацима твоје крпењаче, понајмање чика него што сам то икада био! Подсећаш ме на некога. Не, не на мог Мишу. Подсећаш ме на моје детињство. На мој солитер.

Младенка Орлић



❧ СТУДЕНТАРИЈА ❧

Мрачна соба једног просечног студента, стари исхабани намештај, излизани паркет; на средини собе се налази један старински сто огребаних ногара, огуљених ивица и већ одавно избледеле црне боје. На њему се налази миље старе госпође која је ту претходно живела. Миљеић је имао флеку од кафе, никад пран, никад заборављен, никад склоњен, никад подлегао времену. На њему су се мењале ствари, од дечијих играчака до разних даљинских управљача, шибица, цигара разних сорти. Све се на том сточићу, малом, црном, избледеле боје, мењало, осим миљеа и пиксле. Поред стола стајала је једна стара кожна исхабана фотеља црвене боје, оне господске, аристократске, налик на све фотеље које су некад одисале укусом и стилем, које су човеку који је седео на њима давале потпуност, коначност. Такав човек је тада, у то време, пре флеке на миљеићу, пре него што је боја стола избледела, могао видети раскош у скромности. Поред ње се налазила витрина са полицама на којима су стајала дела великих писаца, филозофа и мудраца, уредно сложена. Одмах до ње стајао је лаковани чивилук на три ногаре на ком су били окачени капут и шешир, поред њега лаковане ципеле и улазна врата тог једноснобног раја. Свакодневним уласком у собу, човек је некада кроз беле завесе могао видети обресе раскошног дрвећа оближњег парка и чути тишину која се изгубила временом. Парк је руиниран, благо речено, постао је бетон паркинг за аутомобиле који удобно некуд журе и људе који стално касне. Човек који је ту живео са својом женом (која је случајно направила флеку на миљеу) увек се наслањао на маслинаста врата руком, изувао своје ципеле и уредно их стављао поред трonoжног чивилука, оглашавајући се прстеном који никад није скидао са свог домалог прста. Обувши кућне папуче, ходао је до свог кревета преко индијског тепиха који сада изгледа као нешто давно заборављено – заборављено да се усиса, а камоли опере. Сада је тај тепих на неким местима изгорео, на неким местима прогорео (то је био, како причају станари, један од најлепших тепиха у згради, византијско плаве боје са златним линијама и понеким црвеним цветом на средини). Сада се тај тепих једним делом подвлачи под кревет који је одмах наспрам сточића. Кревет више није прекривен разнобојним прекривачима и јастуцима које су муж и жена куповали на путовањима широм света. Сада је тај кревет изгубио своју чар, изгубио своју боју, изгубио свој жар; некад су на том кревету, у тој соби вишња црвене боје, седели муж и жена окупани светлом којим их је обасјавао стари лустер ручне израде.

То је била топла соба у којој су они живели.

На кревету сада лежи биће за које данас нико не мари, које својим постојањем није достојно, а ни вредно описивања. Рећи ћу само да соба више не одише топлотом, него задртим мирисом зноја и дима кроз који се провуче



понеки бљесак упаљача који на моменте обасја тужно и забринуто лице просечног студента.

Никола Панић



Обележавање два века од објављивања *Српског рјечника* (1818) Вука Стефановића Караџића:

О ВУКОВОМ СРПСКОМ РЈЕЧНИКУ (1818)

Д А Н А С

У знаку обележавања великог јубилеја – 200 година од појављивања Вуковог *Српског рјечника* (1818), те књиге над књигама наше нововековне националне културе, сматрамо да би читалачкој публици ваљало још једном скренути пажњу на сву комплексност и драгоценост научног дела Вука Караџића. Вуково дело представљало је снажан и јасан пројекат „европеизације” српске и осталих јужнословенских култура. Вук је пресудно утицао на то што је „европски интегритет српске културе био дефинитивно оријентисан према широком усвајању искустава српског и европског духовног развитка” (проф. Илија Конев).

Као лексикограф, Вук је написао, према Павлу Ивићу, „преломну књигу” српске националне културе. Реч је о *Српском рјечнику* (1818; 1852). Вукова два издања *Рјечника* представљају драгоцен етнографски извор за проучавање живота, обичаја и усмене културе српског народа. Вук је као објашњења речи у *Рјечнику* уносио низ приповедака, предања, изрека, пословица, историјских и географских запажања. Број прича објављених у првом издању *Рјечника* процењује се различито, од 26 па до 60. Тешко је одредити колико их заиста има будући да се под једном одредницом често налази више различитих наративних сегмената, које се могу окарактерисати као заокружене целине; највећи део ових приповедака жанровски би могао да се сврста у шаљиве приче.

Када се сагледа из данашње перспективе, Вуков *Српски рјечник* *истолкован њемачким и латинским ријечма* (1818) делује као невероватан и незамислив подухват. Као да ова књига није написана, већ се сама написала. У времену које јој ни по чему није било склоно.

Својим *Рјечником* Вук је показао виталност и динамичност, природну есенцијалност и чврсту супстанцијалност српског народног језика. Драгоцен је то *Рјечник* и данас када је све мање речи, а све више ствари. Када је све мање речи за све више ствари.

Јернеј Копитар је вишеструко помогао Вуку у објављивању првог издања *Рјечника* из 1818. године. Може се с правом рећи да је *Српски рјечник* њихово заједничко дело. Учени цензор за словенске књиге Дворске библиотеке у Бечу пресудно је утицао на идеју објављивања речника, на његову концепцију, као и на захтевне послове превођења српских речи на немачки и латински језик.

Теоријска основа *Српског рјечника* почива на идејама Јохана Готфрида Хердера (1744–1803), до чијег је учења Вук дошао посредством Ј. Копитара.



Отуда тежња да се у *Рјечнику* нађу не само речи и језик него и дух и биће српског народа.

Поред тога што је лексикографско, *Српски рјечник* је и граматичко, мемоарско, књижевно, етнографско и фолклористичко дело. *Рјечник* је отворена књига. Он је „сокровиште“ народних обичаја, „летопис књижевних врста“, ризница народних умотворина, „жива старина“ српског народа.

Миодраг Поповић је *Српском рјечнику* дао назив *књига-памтљивек*, Радомир Константиновић пак говори о *књизи-расковнику* – књизи која откључава видљиве и невидљиве браве. Миро Вуксановић уводи појам *азбучни роман*. Ова књига је и једно и друго и треће. И много више од тога.

Бошко Сувајџић



**☞ КЊИЖЕВНИ ЈЕЗИК ЈЕ ОРУЂЕ КОЈИМ МОЖЕ И
МОРА ДА РУКУЈЕ САМО ВИЧАН ЗНАЛАЦ –
ОБРАЗОВАН ЧОВЕК ☞**

Магда Миликић: Под окриљем Шеснаестог међународног конгреса слависта отворена је изложба *Српска лексикографија од Вука до данас*, прва изложба тог типа код нас. Који је значај поменуте изложбе за српску лексикографију, односно какво је њено место у оквиру недавно одржаног Конгреса?

Рајна Драгићевић: Изложба *Српска лексикографија од Вука до данас* представља прву изложбу речника која је организована у Србији. Никада до сада нисмо били у прилици да своју лексикографију визуелно представимо у облику изложбе. На Филолошком факултету Универзитета у Београду, од 20. до 27. августа 2018. године, одржан је XVI међународни конгрес слависта. То је највеће светско окупљање слависта. Учествовало је око 1000 научника са свих континената. Конгрес има дугу традицију. Први конгрес је организован у Прагу давне 1929. године. Организатори Конгреса су Међународни комитет слависта и Савез славистичких друштава Србије. Велики светски конгреси подразумевају организацију и неколико пратећих манифестација. Главна пратећа манифестација XVI међународног конгреса слависта била је изложба речника *Српска лексикографија од Вука до данас*. Идеју да организујемо баш овакву изложбу дао је проф. др Бошко Сувајцић. Изложба је била организована у Галерији науке и технике САНУ, од 15. августа до 7. септембра. Након Конгреса, изложба је наставила да живи у Вуковом Тршићу, у Образовном центру „Вук Карацић”.

М. М.: Можете ли нам рећи нешто више о концепцији изложбе, као и о њеном визуелном аспекту?

Р. Д.: Повод за изложбу био је обележавање великог јубилеја српске културе – двеста година од објављивања Вуковог *Српског рјечника*. Овај речник, као што је познато, значајан је као лексикографско дело, али и као књига у којој је Вук, у одређеној мери, први пут представио резултате своје реформе српског језика и писма. Може се (помало непрецизно) рећи да прослављајући јубилеј Вуковог *Рјечника*, прослављамо и два века савременог српског књижевног језика, који је заснован на народном језику. Због тога, Вук Карацић представља један од фокуса изложбе. Ова књига и околности у којима је то дело настајало чине окосницу изложбе. Колега Ненад Ивановић и ја покушали смо да странним гостима, али и домаћој јавности, дочарамо у чему је значај Вука Карацића за целокупну српску културу, а не само за језичку реформу.

Други фокус изложбе био је представљање српских речника домаћој и страниј јавности. Да још једном нагласим – никада до сада нису се правиле



изложбе речника, а посебно се то није радило у галеријама. Због тога је ова изложба била занимљива као прва такве врсте у нашој култури.

Покушали смо да представимо како се развијала српска лексикографија од Вуковог *Рјечника*, па све до речника који су објављени у XXI веку. Публика је имала прилике да види речнике, да прочита основне податке о њима, али и да разуме околности које су довеле до њиховог настајања, њихова преплитања, међуутицаје и међусобне разлике. Историја српске лексикографије представља, дакле, такође једну од важних прожимућих нити ове изложбе.

Лаици обично мисле да су речници књиге у којима проналазимо речи чије значење нам није познато и ретко размишљају о томе колико најразличитијих историјских, културолошких, научних и других података они носе у себи. Тако, на пример, ако осмотримо речник филозофске терминологије с краја XIX века, лако ћемо разумети на ком је ступњу развоја била српска филозофија у том периоду. Ако, на пример, анализирамо имена намирница и јела у Вуковом *Рјечнику*, сазнаћемо шта се у Србији јело у XIX веку. Речници су мале енциклопедије које откривају поједине сегменте народног живота и културе. Анализирајући обраћену лексику, дефиниције и примере, много сазнајемо о особеностима српске историје, о начину живота и размишљања у одређеном периоду. Трудили смо се да на изложби осветлимо и ту страну речника, као књига у којима се сублимирају неки аспекти наше националне слике света у најширем смислу.

Најважнији српски речници настајали су и настају у значајним научним институцијама, пре свега у Српској академији наука и уметности и Матици српској. Да би се разумела иницијатива за настајање речника, било је важно осветлити, сасвим уопштено, и историјат наших институција. И то је био један од задатака аутора изложбе.

М. М.: Ове године је обележено два века од првог објављивања првог српског речника народног језика, Вуковог *Српског рјечника*. Какво је место *Рјечника* у српској лексикографији?

Р. Д.: На ово питање тешко је не присетити се речи академика Павла Ивића, који каже да се „не може навести ниједно друго дело у историји српске културе које би одиграло већу улогу као прекретница, као полагање темеља.“ У том делу Вук је поставио основицу реформе српског књижевног језика, у коју је уградио српски народни језик. Тиме је књижевни језик постао приступачнији народним масама, што је изазвало, како то каже Павле Ивић, демократизацију српску културе. У српској лингвистици још увек се сматра да савремени српски књижевни језик почиње од Вука и траје до данас. Када се служимо временским оријентиром који називамо „од Вука“, то, у ствари, значи од Вуковог *Рјечника* из 1818. године. Дакле, величина овог дела јесте у томе што су у њему постављени темељи оног језика којим се данас служимо. Додаћу још да уводна реченица у „Предговору“ *Рјечника*, који је Вук написао, експресивније и убедљивије од свих лекција у уџбеницима говори о његовом значају: „Већ има близу иљада година



како Србљи имају своја слова и писмо, а до данас још ни у каквој књизи немају правога свог језика!"

Целокупна српска лексикографија дели се на довуковску и поствуковску. Већ и тај податак довољно говори о томе да је овај речник представљао преломну тачку у српској лексикографији. После њега, сваки следећи лексикографски подухват имао је „Вука“ у виду. *Речник САНУ*, на пример, садржи целокупну лексику из Вуковог *Рјечника*, шестотомни *Речник МС* обухвата већи део Вуковог *Рјечника*, *Речник косовско-метохијског дијалекта* Глише Елезовића обухватио је само ону лексику које нема код Вука, већина термилолошких речника полази од народних термина из различитих области који су обрађени код Вука. И када обухватају, и када занемарују лексику из Вуковог *Рјечника*, дословно сви српски лексикографи дужни су да завире у тај речник и да се на неки начин одреде према њему.

М. М.: Несумњив је Вуков допринос српској култури, на различитим њеним огранцима. Ипак, занима нас, да ли је, по Вашем мишљењу, Вуково „инаугурисање“ народног за књижевни језик у сваком аспекту позитивно? Да ли пак мислите да је овим решењем, евентуално, наш језик понешто и изгубио – флексибилност, сликовитост којом се одликовао Доситејев језик? У нашој науци постоје и таква становишта. Са свом свешћу о томе да је реч о веома комплексној теми, волели бисмо када бисте укратко казали шта мислите о томе.

Р. Д.: Одговор на ово питање је врло сложен. Општепознато је да постоје два погледа на ово питање. Велика лингвисткиња Милка Ивић сматрала је следеће: „У претходним генерацијама рођен је мит: изузетно је велика срећа нашег народа што је из најнародскијих врела потекла његова писана реч. Разгрнимо пусту илузију романтичарских расположења и наћи ћемо убогу истину: наш је народ доживео незавидну судбину да се језик његове културе (у XIX веку) заснује на говору његових најмање културних представника – неписмених људи.“ И још нешто о Вуку: „А нама је, ето, било суђено да нам, у данима једног Пушкина, невешта рука, тек извучена такорећи испод плуга, црта прва наша слова за нашу реч. Крајње је време да се збиља сви отрезнимо од наивних митова. Камо среће да смо имали неизграђену писану традицију, да нисмо морали уводити неписменог у компетенцију писмених! Књижевни језик је оруђе којим може и мора да рукује само вичан зналац – образован човек.“

На бројна размишљања слична овим, али изречена у Вуково време, он одговара: „Ми мислимо да су само мисли просте, а да језик не може бити прост: н. п. што је год просто у српском језику, оно мора бити просто и у елинском и у латинском; а што је високо у Омеровој *Илијади*, оно не може бити просто ни у српском језику.“

Моје мишљење је најближе ставу чешког слависте Јосифа Добровског, који је не одобравајући да у основици књижевног српског језика буде народни језик, написао у писму Миловану Видаковићу да се њему не допада да се „Срби спусте до сељачког језика. Мора бити и отменијега језика за узвишеније



предмете. Ваљало би, идући средњим путем, створити *stilus medius* (средњи слог) који би се приближавао и старом црквеном и разговорном народном језику.”

М. М.: Са каквим се изазовима српска лексикографија данас суочава?

Р. Д.: Нажалост, још увек немамо Национални корпус савременог српског језика. Један од најкомпетентнијих стручњака у Србији за питање корпуса, а то је проф. Душко Витас са Математичког факултета, заједно са својим сарадницима, већ годинама указује на чињеницу да савремена лексикографија подразумева формирање озбиљно утемељеног Националног електронског корпуса. Он би настао на основу сарадње лингвиста и информатичара, а подржала би га ресорна министарства. Најважнији задатак нас лингвиста у том послу био би да „сањаримо”, како то каже професор Душко Витас, о ономе што највише желимо да испитамо у вези са лексиком српског језика, јер је задатак информатичара да омогуће претраживост тог корпуса по што већем броју параметара. Што је број параметара већи, корпус би био лакше и богатије претражив. Тако бисмо притиском на дугме добили велики број различитих речника српског језика, јер би корпус, без проблема, изнедрио, на пример, речник архаизама или речник сложеница или речник збирних именица. Критеријуме бисмо могли и да укрштамо, па бисмо зачас били у прилици да, на пример, излистамо речи које припадају једној граматичкој врсти (рецимо, именице), које потичу из једног одређеног језика (рецимо, турског) и спадају у одређену значењску групу (рецимо, означавају боје). Одговор на питање у ком правцу треба да се развија савремена српска лексикографија јесте: у правцу формирања базе за све речнике који нам недостају (речнике синонима, антонима, хомонима или речнике архаизама, неологизама, дијалектизама или речнике сложеница, изведеница, префикса, простих речи или речнике англицизама, турцизама, германизама или тезаурусни речник лексике XX века итд.). Ту базу за све ове речнике сачињавао би Национални корпус српског језика, који не би припадао само одређеној институцији или одређеном појединцу већ би представљао национално добро, национални ресурс, којим бисмо могли да се користимо за све лексикографске послове у Србији.

Магда Миликић



❧ ТРОШАНОВЕ ТРОШЊЕ ❧

Буку Стеф. Караџићу

Силество му огавља трло рукавље,
Ваћелима враним натицани тами,
Законе ношаше скрите у обзовље,
Хулом худећ' кривду стизаху га ками.
Силество му огавља трло рукавље.

Јенђибуре зала кевђу са френђија,
Ђогин ђавла, ђерчек, ђордом ђуле ђули,
Над чардаком горњим самсује јенђија,
Живот људски – пашче – подобан је мули!
Јенђибуре зала кевђу са френђија.

Љохав љемез кушњом метан млави снагом,
На јагњилу душе растргнути јашмак;
Раденике Божје чувствују пашмагом,
Бињекташе чести аспидин дуби свлак.
Љохав љемез кушњом метан млави снагом.

У мрчави словља ткао родословља,
У шкрабије умља сокалничка дина,
Светородном земцу судничар истинља,
Суштаствена друкчост краља Милутина.
У мрчави словља ткао родословља.

О, судбо, о варко, снених безистана,
Зашто демир-дневи мртвичу у вече?!
Расветачки каштиг саломи Душана,
Трошан 'натем-руку тури у чекмеце.
О судбо, о варко, снених безистана!

Черјен чађи, чу ли, косовских мајдана?
Новобрдски оцак прострвиле ступе;
Турадија преза мратињског мејдана,
Правдоносне момчадије спишке жупе.
Черјен чађи, чу ли, косовских мајдана?

Вучјег хромца свагда храмљу трошарине,
Страхињ-бана залуд прекорева мати;
„Звечан, Чечан, а кам' ли је Дечан, сине?“



Тако ваља питат', мајко, аманати!
Вучјег хромца свагда храмљу трошарине.

*Карабурма, 18. новембар 2018. године,
дни рождества Милеве Симеона Ађанин*

Константин Ађанин



Есеји (I):

☞ ДА ЛИ ЈЕ БОГ УЋУТАО ИЛИ ЈЕ БИО
УЋУТКАН:

ШТА НАМ ГОВОРИ *ВРЕМЕ ЧУДА* (1989) ☞

Љубитељи књижевности знају колико је тешко у потпуности пренети књижевно дело на филмску траку – у преносу се губе многе ситнице, које можда за саму радњу нису толико битне колико обогаћују свет који чине. Ако би се неким чудом десило да редитељ и сценариста толико добро ураде свој посао да ништа није изгубљено, опет не би био исти осећај – шта ако су глумци мало другачији од ликова које замишљамо или, још горе, ако по свему одговарају, али очајно глуме? И све је то у реду, пред пуштање филма треба се једноставно помирити са старом и непроменљивом чињеницом да је филм тек једна од интерпретација текста, која се може поклапати са нашом, а може нам се учинити и да су сценариста и редитељ пали с неке крушке, сели да читају књигу и после решили да је искасапе својим остварењем. Другачији је осећај, међутим, када писац књиге лично и драматизује своје дело. Неко се осећа издано, неко преварено, неке се допадне, а неко је просто тужан ако се филм не поклопи са књигом. Исту смену осећања доживеће и гледалац филма *Време чуда* (1989). Сценарио су, наиме, писали Горан Паскаљевић и сам Борислав Пекић, по мотивима из Пекићевог ненадмашног првенца *Времена чуда* (јер редак је писац који се већ својим првим делом потврђује као потпуно оформљен, а затим доследно остаје велик целим својим опусом).

Било да читање претходи гледању или гледање читању (иако је прво и основно правило да се треба прво сусрести са оригиналним делом, донети сопствене закључке и тек онда упустити се у истраживање даљих остварења на темељима тог првобитног дела), реципијент филма ће свакако испрва осетити разочарање. Од читаве збирке прича, коју Пекић у поднаслову назива повешћу, задржано је неколико мотива – али и идеја и тон, што је ипак важније, а у наставку ће се показати и зашто.

Филм је, наиме, задржао костур приче „Чудо у Витанији“ (последња прича у првом делу књиге, наслоњеном по роману), а то је прича о Исусовом вишеструком васкрснућу сеоског племића Лазара, који се, својом несрећом, нашао између две ватре: између Исуса Христа, који је само свом апостолу Јуди имао да захвали на ревносном испуњавању пророчанстава записаних у Старом завету, али и између Цркве – оличене у садужеју Никодиму – која није прихватала идеју васкрса пре Судњег дана. Иста прича сачувана је у филму, само што је осавременењена: радња се одиграва у замишљеном селу Витанија, године 1945, Лазар је сада сеоски учитељ, улогу садужеја преузимају комунисти, жестоки противници Цркве, а Исусов лик видљив је у непознатом младићу скитници, који нема ништа, па чак ни своје апостоле.



На самом почетку филма успостављен је нов хронотоп. Пошто је сеоска школа изгорела, комунисти избацују попа из локалне цркве и од ње праве нову школу, прекречивши старе иконе, изневши огроман крст на оближњу камениту падину и поставивши црвену заставу изнад крста на врху цркве. Ово симболизује преокрет: раније је Црква била доминантан апарат за ширење владајуће идеологије, али је ту улогу преузела школа.¹ Чуда се, међутим, и у филму дешавају. Прекречене иконе се откривају, ма колико пута биле префарбане, па је народ непоколебљив по питању Божјег присуства; у то доба умире и учитељ Лазар, али га оживљава скитница која је недавно дошла у село. Све је то опасно, како вели друг Никодим, јер „кад људи престану да верују у нас, престаће да верују и у револуцију”. И ту је место које је заједничко књизи и одражава њен антидогматски дух: комунистичка идеологија послужила је за критику било какве догме, када се она испуњава слепо. Комунисти су, како теорија каже, агресивније заступали социјалистичке циљеве, хотећи да до њих дођу брже и револуцијом, јер је миран пут немогућ². Претпостављали су своје циљеве човеку – како Никодим каже у филму: „Ниси важан ни ти ни ја, важна је револуција” (Николај Берђајев, руски религијски и политички филозоф кога је Пекић читао, размишља о антихуманизму код Маркса, где истиче колективистичко поткопавање човекове личности³) – рушећи све што им се испречи на путу до циља. Пекић је био изразити антикомуниста, што данас читамо у његовим *Политичким свескама*, па је, пишући о комунизму, управо то и критиковао: „Погрешке у извођењу једног политичког идеала убијају његову идеалну природу. Чак и да је циљ комунистичког покрета идеалан, рђаво изабрана средства не само да су одложила његово постизање, него су изменили саму идеалност циља. Комунизам више не може бити друкчији него онакав каквим га направише средства употребљена за његово грађење или одржање. Не знам за фаталнији аксиом од оног који идеалним циљевима дозвољава сва средства.”⁴ Таква критика постаје и више него јасна у филму, док је у књизи била помало скривена иза критике идеологије уопште. Идеологије могу бити опасне, поготово ако их спроводе они који су незаинтересовани за појединачно добро у име општег.

У филму, међутим, опет долази до преокрета: очекујемо да ће комунисти убити Лазара јер је васкрсао, зато што је својим другим животом разрушио темеље комунистичког проповедања (израз потекао из речника везан за вркву намерно је употребљен да се истакне коначна сличност двеју идеологија), али испоставља се да су се Никодим и Лазар договорили да преваре народ, а да

¹ Slaven Ravlić, *Svjetovi ideologije: Uvod u političke ideologije*, Podgorica: CID; Zagreb: Politička kultura, 2013, 11.

² Исто, 125.

³ Николај Берђајев, *Смисао историје: оглед о философији човекове судбине; Крај Ренесансе; Ново средњовековље: размишљање о судбини Русије и Европе*, Београд: Бримо, 2002, 121–124.

⁴ Борислав Пекић, *Политичке свеске / Философске свеске*, Београд: Службени гласник, 2012, 187.



Лазар побегне са својом породицом из села. Никодим је, наиме, у филму продубљенији и емотивнији: хладноћу садужеја и оданост верској догми ублажила је љубав према мајци, према Марти, Лазаревој сестри, и према самом Лазару, који му је пријатељ. Тај лик помешаних осећања можда је и трагичан, јер је растрзан између своје политичке партије, којој је до дна душе веран, и своје људскости оличене у љубави. Лазарева савест не може да издржи линч Младића, па одлази да му помогне, показујући се људима у свом трећем животу (овог пута лажном), због чега је Никодим приморан да га убије. То кажњавање доброг дела преобраћеника (јер Лазар је првобитно на страни комуниста) допринело је томе да црквени зидови поново побеле – након свих страхаота и поновног распећа човека без кривице, Богу преостаје само да напусти ово место које одбија да живи богоугодно. Крај филма не оставља наду у бољитак, али је књига по том питању ипак оштрија и непопустљивија: Исус Христос је тај који је варалица. Исус, истински чудотворац и богочовек, допустио је да превлада његова плашљива и себична људска страна, те је жртвовао недужног човека уместо да се преда својој судбини. Тако грех никада није ни окајан, проливена крв није била она која је морала тећи да би се засновала Црква, а хришћанство се темељило на лажи. Оно што Исус проповеда у Новом завету – сада се доказује – чак ни сам Исус није способан да испуни.

У књизи се антидогматизам заснива на Јудиној упорности да се Стари завет дословце испуни. Јуда нагони свог Месију да путује земљом и чини чуда, не питајући никог за дозволу и уништавајући животе, те сви проклињу Исуса и његове ученике. Најгоре у свему јесте што Исус јесте Син Божји и заиста чини чуда – али их чини науштрб људи који се нађу на Јудином путу. Јер колико ти људи немају слободу избора да драстично промене живот на који су се навикли – макар имао много мана и недостатака – ни Исус нема слободу да скрене са свог давно записаног пута, поготово због тога што му је апостол Јуда стално у сенци и гура га даље. У филму Младић путује сам, својом вољом, није на мисији и не лечи никог ко му то не затражи, а никад и не проговара, иако у тренутку када га руља напада на Лазаревом гробу покушава да изговори нешто, физички се бори за реч, и не успева. Овакав Младић подсећа на Исуса у сусрету са Великим Инквизитором из књиге *Браћа Карамазови* Ф. М. Достојевског – обојица се налазе у новом свету, где су недобродошли, па у пажљивом ћутању прихватају оно што се са њима чини. Како је завршио филмски „Исус“? Горе него онај из књиге! Док је Христос нашао жртву да уместо њега пати на крсту, Младић је заиста распет. Истовремено грмљавина трешти и муње парају небом, а у цркви фреске поново постају беле, као да никад није ни било светаца на тим зидовима – то је знак Божјег гнева. У књизи се Бог Отац ни у једном тренутку не оглашава.

Упркос великим разликама, видели смо да је у филму основна идеја, критика идеологије, остала иста. Исти је остао и тон дела. У књизи доминира



гротеска – читалац често наилази на противречне елементе који га истовремено терају и на смех и на плач – а то је појава на коју наилазимо и у филму. Ипак, снажна сцена првог Лазаревог ускрснућа није једнако јако приказана у филму: у књизи је Лазар већ почео да се распада, па када је устао из свог гроба запечаћеног каменом, прво је изјавио: „Мајко моја, ала овде базди”, иако би се у том тренутку очекивала нека духовнија изјава о смрти и вечном животу. Насупрот оваквој сцени, у филму је Лазар васкрсао истог дана када је и умро. Бунован је и осетљив на светлост, и хумор проистиче једино из чињенице да не зна шта се дешава. Испод смеховних елемената провејава трагични тон једне цивилизације која стоји на несигурним ногама, јер јој се темељни постулати вештачки и проблематично одржавају у животу. Противречност средства у односу на циљ ипак је црв који рије по унутрашњости идеологије, стварајући од ње наказу каква у почетку можда није била. На крају књиге ту је и огорчење. Огорчење што је Исус Христос, умиљато јагње које се бори за људе, жртвовао овчицу из свог стада себе ради, исто је оно огорчење које опхрва гледаоца приликом последње сцене филма *Време чуда*, када се људскост оставља по страни, било због идеје, било због психологије гомиле, када руља наведе човека да заборави ко је и шта је, и када се човек претвори у животињу чијим венама на мирис крви навре адреналин.

Након свега овога, могло би се рећи да је филм слабији од књиге, не само као целине, него и од саме приче „Чудо у Витанији”. Оштрица сатире осетно је отупела, хумор се није довољно истакао, а и критика идеологије као да је изгубила на снази онда када се свела искључиво на комунизам. Ипак, ако се филм гледа сам за себе, не поредећи се са књигом, оцена је знатно повољнија, поготово што га је оживела фантастична екипа. Међу великим глумачким именима ту су Предраг Мики Манојловић (Никодим), Драган Максимовић (Лазар), Данило Бата Стојковић (Јован), Мирјана Карановић (Марта), Светозар Цветковић (Младић) и многи други. Филм је заслужено добио награду за режију у Кану, а добитник је и треће награде за најбољи сценарио на Фестивалу југословенског филмског сценарија у Врњачкој Бањи 1990. године.

Лидија Хорват



Микрокосмос испод Бангавиног

Фластера

(приказ збирке прича Милана Вурдеље *Соба за бештије*, објављене у Новом Саду у оквиру едиције „Прва књига“ Матице српске, 2018. године)

Када се збирка оваквог наслова нађе пред читаоцем, у први мах је врло вероватно да ће се хоризонт његових очекивања кретати у смеру некаквих хорор прича, доследно мрачног и помало предвидивог садржаја и већ исцрпљене тематске структуре. Збирка кратких прича *Соба за бештије*, међутим, изневериће таква очекивања. У њој се појам мрачног тек дискретно осећа у атмосфери коју приповедач ствара са извнредним осећајем за пејзаж. Почев од амбијента малог места у средњем Банату и равничарског тополика, па све до ужичке студени и новобеоградског сивила, пишчев мрак превазилази границе баналног и усиљеног. Мрака, такође, има и под фластером на левом оку Бангаве, чији је очни деформитет један од главних покретача наратива и психологизације. Бангавина разроконост нераскидиво је повезана са њеним светоназором, али и поимањам себе у свету („Распад, где год погледаш, стиже те распад“), па и не чуди то што она свог претходника проналази у локалном проповеднику Галету (како писац живописно примећује, „малоумном Јовану Крститељу“) или што осећа приврженост матором Диогену. Осећај скрајнутости и измештености на друштвено зачеље развија се кроз њене различите фантазије, снове и аналогije, што се вешто подупире инкорпорирањем упечатљивих слика из окружења, бајком из сликовнице, причом о једној светитељки на радију, естетичким есејом, читањем једног бугарског романа и необичном скаском.

Вурдеља се у свакој од прича потврђује као нетенденциозан приповедач који тежи језгровитости израза. У амбијенту ове, по свему судећи јединствене прозе, као да долази до надградње кафкијанског света; обојена час гротеском, час фантастиком, она нас суочава са зачудним и свакодневним истовремено. Овим стилским поступцима се легитимише појава стршљена, бубашвабе, кокошака, пацова и дечака-слона, као местима у збирци којима би се поклонила нарочита пажња при читању. У свим таквим призорима, као и у приказу секса у тоалету воза, истиче се анимална димензија егзистенције, што се може повезати и са самим насловом збирке. Но, подједнако интересантан део ових прича тиче се самих ауторових рефлексija. Када је реч о њима, приметан је изванредан осећај за схематичност (када описује понашање путника у возу или, пак, разлаже космогонијску песму) и аналитичност коју испољава нарочито у, по нашем мишљењу, најбољој од прича („Бангавина шетња“), објашњавајући Бангавину *лирску машинерију*. Међутим, немогуће је изоставити следећи поступак при стварању целовите представе – пишчева запажања крећу се од крајње тривијалних, па све до круцијалних (од паноа у кабинету биологије до



теоретских постулата лепоте). И када доспе у подручје „великих” тема, Вурдеља избегава флоскуле и општа места, он из вртлога збивања и Бангавиних перспектива сажето и луцидно закључује („Ми смо бескрупулозна ноћна раса” или „Увођење мотива лека, у каквој линији ма каквог здравственог препарата, на мала врата уводи најстрашнију тему смрти”). Свака од прича вођена је, у већој или мањој мери, специфичном чулношћу, без обзира на то да ли су у питању Бангавине речи или речи приповедача. Још када се чулности додају повремени звуци Ника Кејва, Дорса и Боувија, веродостојност прича чини се још непосреднијом.

На крају свега, остаје мистерија наслова и двају поглавља књиге („Без ћошкова” и „Са ћошковима”), чије се могуће разрешење тек понегде назире. Домишљање тих решења провокативан је задатак за ревносног читаоца, којег ће атмосфера ових прича извући из окамењеног начина приповедања и препустити иновативном фантазијском свету.

А свет унутар зидова *Собе за бештије* постаће самообјашњиви микрокосмос.

Урош Микић



Есеји (II): Обележавање два века од објављивања романа *Франкенштајн* Мери Шели

☞ ЧОВЕК КАО ДЕМИЈУРГ У РОМАНУ

ФРАНКЕНШТАЈН ☞

Виктор Франкенштајн – млади научник који пристиже из поднебља швајцарског алпског басена – одрастао је у безбедној, идиличној атмосфери нежности и љубави (родитељи су му били благи и просвећени). Од малих ногу у себи је носио прометејски порив да „провали“ кључне, суштинске законитости и механизме природе. Постао је опчињен принципом и појавом стварања, живота и смрти и носилац необуздане, незаустављиве тежње да реанимира, регенерише беживотно тело. Надахнут је, наоштрен и наоружан да подражава бога, пробије се у сфере непропадљивости и вечности и покрене нову расу која ће га славити и обожавати као свога творца у идолатријском заносу. Из тих разлога он очајава у свом студентском ћумезу, прашњавом, плесњивом буцаку где чепрка по лешевима у својој импровизованој лабораторији (иначе, Виктор је савршен студент, прави радохоличар и сви професори га цене). Напет и раздражљив, блед као подгрејан леш, он настоји да репродукује божанско стварање. И Виктор није само неки полудели научник који хоће да глуми Бога, изолована аномалија, већ нам његова интересовања, пориви и аспирације представљају свеопшту одредницу људске природе – напор да се превазиђу и прекораче границе наше биолошке, генетске, еволуционе датости. Виктор је универзалија и парадигма кретања људског духа од Кулина Бана, па наовамо.

Обрати пажњу: филмска остварења у популарној култури имају своју линију и логику тумачења овог романа. Екранизације романа су неисцрпне, безбројне. На тај начин се у колективној свести укоренила представа да је Франкенштајн оно наказно, грозно чудовиште гломазно као брдски прелција – најжалост, то није тачно. Чудовиште из романа је безимено (веома индикативно), а Франкенштајн је истраживач, студент, научник који надобудно хоће да буде божански творац. То је битна разлика.

Човекова тежња да наткрили своје сазнајне, егзистенцијалне особине и редефинише онтолошко стање које га ограничава јесте неутуђиви чинилац људске имагинације. Стремљење ка вечном животу и тријумф над смртношћу сачињавају једно од општих места културолошког, цивилизацијског и стваралачког развоја људског рода. Међутим, са научним, технолошким прогресом такав афинитет поседује потенцијал да се оваплоти на дистопијски, деструктиван начин, што је и идејно полазиште романа.

Модерна персонификација и резултанта оваквог колективног стремљења јесте млади, неуротични и грозничави Виктор Франкенштајн. Мисаона, духовна учења и идеолошки, вредносни обрасци, који провејавају у смисаоном склопу



романескне целине, условили су нову (али, начелно истоветну) реинтерпретацију људске воље за обожењем.

Викторова научна знатижеља се прво усмерила на дела познатих истраживача из области алхемије: Корнелијуса Агрипе, Парацелзуса и Алберта Великог. Алхемија као паранаучна дисциплина представља комбинацију, садејство научних метода и модела истраживања која су усредсређена на одгонетање и приближавање нечега што припада домену метафизичког. Њихов је крајњи циљ и сврха – пронаћи еликсир живота, учинити човека бесмртним и неуништивим, спречити пошаст и болести, „раскринкати” тајну вечног постојања. Парацелзус је родоначелник и идејни творац Хомунукулуса, тј. малог човека који се производи на артифицијелан и механизован начин. Закључци и концепти ове скупине мислилаца представљају прелудијум и прототип за Викторове научне, стваралачке претензије. Еклектична синтеза научних начина проучавања и интересовања за простор оностраног, надискуственог, такође је симптоматична за Франкештајнов научни идентитет.

Поред алхемијског хоризонта, сањарења младог студента о крајњим степенима знања распламсавају и начела сцијентистичке догме. Оно што је суштина сцијентистичког мишљења јесте бескрупулозно, безупитно веровање у могућност науке да разреши сва фундаментална питања људске судбине, као и да демаскира све тајне природе.

Руковођен научним обрасцима резоновања – каузалним, аналитичким промишљањем – човек би коначно исцрпео све што наизглед делује несазнатљиво и неприступачно његовим когнитивним могућностима. Апсорбујући све домене сазнања и продирући у језгро природних закономерности, он би постао боголики ентитет – омнисцијентно, омпотентно створење које може да реактуелизује процесе и механизме физичког света и тако их контролише и усмерава по својој вољи: „Они продиру у скровишта природе и показују како она делује на скривеним местима. Они се уздижу до неба: открили су како циркулише крв, састав ваздуха који удишемо. Сазнали су за нове и готово неограничене силе; могу да управљају громовима са неба, да подражавају земљотрес, и чак да се ругају невидљивом свету помоћу његових сенки.” Овако декламује један професор који надахњује, опчињава Виктора и потхрањује његову мономанијску преокупацију енигмом стварања.

Хипертрофија научних домета спознаје и хиперболизација њених моћи саздавају тежиште Викторових аксиолошких премиса. Иако постоји принципијелна антитеза између алхемије, која није системски, доктринарно целовита и природне, модерне науке, препознаје се њихово поље интерференције: продубљивањем и унапређивањем људских истраживачких вештина алхемичар/научник осваја инстанце знања које нису прирођене смртном, несавршеном и пропадљивом бићу (INCIPIIT MIT O PROMETEJU).

MIT O PROMETEJU – Прометеј, стероидима презасићени титан који има „напумпани” бицепс размера територије покрајине Војводина, сажаливши се



над малоумним, празноглавним људима које је Зевс немарно склепао, одлучи да од муњобацача украде ватру којом врховни бог припаљује кубанске томпусе док „блеји“ на пантеонском трону. Ту ватру Прометеј дарује људима и помаже им да „сконтају“ неке ствари, као на пример да зготове ручак. Помоћу тог средста људски род цвета, а Зевсу се не свиђа чињеница да му је Прометеј без питања узео ватру која треба да припада свету богова, а не свету људи. Због тога му Зевс забрани приступ свакој теретани и пресече му изворе хемикалија, суплемената, креатина и стероида којима се кљука, те Прометеј спласне и постане немоћан. Без обзира на то што је Прометеј (пр)опао, људи, диспропорционално његовој несрећи, користе ватру у све разноврсније функције и претварају је у право технолошко гориво које ће им обезбедити просперитет и благостање.

Прометејска митологема се преобликује и прилагођава различитим раздобљима и њиховим идеолошко-вредносним мерилима, али у основи симболише напор да се надвесе онтолошке, епистемолошке границе које су сурово наметнуте из виших онтичких слојева и да се на тај начин уздрма, растемељи устаљена хијерахија бића. Она, дакле, представља побуну инфериорних, неподесних створења над бездушним, индиферентим божанским поретком. Због тога се и препознаје као хибрисно деловање, јер дезавуише ред и равнотежу који су удахнути од стране божанстава.

Не треба превидети чињеницу да поднаслов романа гласи „модерни Прометеј“, чиме се ова митопоетска конструкција истовремено евоцира и инкорпорира, али и реконципира саобразно становиштима аутора. Настављач и инкарнација прометејске аспирације да се кроз неустрашиве изуме наткриле предодређени, задати оквири сазнања и постојања људског рода јесте Виктор Франкенштајн и њему је намењена ова одредница, синтагма „модерни Прометеј“. У фузији научног, технолошког прогреса и људске креативне имагинације, провејава архетипска намера да се човек дивинизира и да преобликује природне елементе хуманитета. Тако се размере и атрибути хуманитета схватају као нешто порозно и произвољно, подложно непрекидној, бескомпромисној реорганизацији. Унутрашња логика таквог модела промишљања оснажује могућност да се антрополошки субјект деификује без обзира на онтолошке зачкољице.

Прометејска митологема поткрепљује и генерише антропоцентрично учење, чија нам идејна и културолошка схема омогућава да разумемо корен људске тврдоглаве, мегаломанске потребе да се обожи (за визуелно агресивну, упечатљиву реализацију ове мисли консултујте песму: „Power“, Kanye West).

Антропоцентрично учење у средиште поставља човека и његове изумитељске, стваралачке снаге, слави и велича могућности његове ингениозности и сматра да је човек оваплоћење свих савршених, идеалних вредности, максимала природе и њених закона. Стога, све те дарове и вештине човек је дужан да плодносно и победоносно расеје у свет и глорификује своју



посебност. На тај начин се ствара појмовно, вредносно утемељење за трансформацију људског онтичког идентитета и за обоготворавање кроз механизам научних достигнућа, сазнања и неисцрпне моћи људског стваралаштва. У поступцима и промишљањима младог научника видимо провејавање антропоцентричног етоса.

Међутим, антропоцентрична гледишта досежу и своје распомамљене нуспојаве. Уверење таквог порекла и хоризонта подразумева свевлашће и свемогућност сазнајних потенцијала антрополошког агенса, да је његов сазнајни радијус свеобухватан, свепрожимајући и да енергији његовог разума ништа није несазнатљиво – у сваки кутак планете Земље, видљиви и невидљиви, тварни и нетварни пробија се електрицитет неурохемијских реакција људског мозга у свом менталном, мисаоном напору да одгонетне све тајне.

Такво размишљање је у нужном рату и судару са религијском, теоцентричном сликом света која поставља тезу да у онтолошкој оси бића постоји ареал онострани, неопипљиве стварности која превазилази људска бића и њихове стваралачке, сазнајне могућности. У том дисбалансу антропоцентричног светоназора и религијске догме као да исијава борба, сучељеност прометејске побуне против богова и неправичне хијерархије који су они изродили.

Оно што је синонимично са средишњим начелима антропоцентричне парадигме јесте и трансхуманистички модел мишљења – те две струје деле истоветно извориште. Коначни циљ трансхуманизма јесте производња натчовека са побољшаним когнитивним, менталним и телесним капацитетима. То ће се учинити инкорпорирањем биомедицинске, биоинжењерске машинерије. Садејством људског бића и машине (биогеничких протеза, аугментацијских апарата за вид и слух, на пример) генерисао би се свемоћни, неуништиви ентитет који би сам био попут божанског створења, у корену природе као њен покретачки импулс и воља. Тако би се окоштала основица света, постављена у трансценденталној димензији, обрушила и кибернетски организам би загосподарио овоземаљским битисањем. То је исходиште и кулминациона тачка апотеозе људских стваралачких, ингениозних диспозиција и поставки антропоцентричне доктрине – обоготворени човек!

Пошто усађивање човека у епицентар физичких, егзистенцијалних и вредносних токова инсинуира и његову омнипотентност, неминовно долази до растакања теолошке перцепције и теолошких идејних оквира. Све је онострано, овоземаљско и људски субјект представља тежиште, покретачки мотор таквог света. Да вирнемо у текст и погледамо како се скупина оваквих идеја очитује у њему: „Нов род ће ме благосиљати као свог творца и као свој извор; многа срећна и дивна створења дуговаће свој постанак мени. Ниједан отац не може полагати право на захвалност свога детета као што ћу ја заслуживати њихову.” Овакве су конфабулације Виктора које га „возе” на врхунцу његовог самољубља.

И би Франкенштајново чудовиште!



Резултанта прометејске тежње за задобијањем обоготвореног статуса обистинује се у дистопијским, разорним нупоследицама. Франкенштајнова креатура је гротескна и зазорна. Уместо чистог, савршеног и симетричног бића ствара се енитет који је дехуманизиран, незграпан (ово је поједностављена перцепција – сазнајни, онтолошки положај Франкенштајновог створења и његова развојност требало би да буде предмет, окосница посебног истраживања).

Такав дистопијски епилог се јавља јер човеку није природно да буде обожени творац; због тога долази до изопачивања, травестије генезе. Апокрифна, бласфемична Викторова опсесија да се деификује кроз сапостојање науке, технологије и људске креативности кулминира у деструктивним учинцима: он оживотворује створење које постаје смртоносна претња човечанству у својој раскалашној, разулареној осветољубивости и бездушности. Овакав образац је корелативан савременом тренутку и усмерењу научног прогреса. Наиме, исто мишљење и предвиђање важи за роботе са вештачком интелигенцијом (који би у овом оквиру били у сродном, подударном стању са Франкенштајновом креатуром), јер иста зебња, страховање струји, подрхтава и у јавном дискурсу о надолazeћој АИ која би постиснула, превазишла људски род својом надмоћношћу.

Уопштавањем, сагледавањем ефеката дивинизираниог човека потврђује се и потцртава непремостивост установљене онтолошке стратификације у којој човек има предодређено место у таквој хијерахијској оси. Дестабилизовање, узурпирање такве организације бића од стране претенциозног човека рикошетира на деструктиван, туробан начин – сам Франкештајн плаћа цену своје грешне намере.

На темељу таквих закључака позни Виктор (не као изборани, смежурани старац са реумом и артритисом, већ у својству, дубини акумулираног и рефлектованог искуства), ретроспективно сажимајући своје животно деловање долази до истинољубивог и самосвесног признавања сопственог хибриса. Стога у његовом говору и резонувању провејава концепт из библијске парадигме о прародитељском греху (који се одвија на фону радозналости и жеље за знањем!) и идеја фатума, судбинског провиђења, која се баштини из античког репертоара. Синергијом библијских начела и фаталистичких постулата у Викторовом говору открива се афирмација онтолошких, метафизичких сила које су ван домаћаја људског сазнања; то су ступњеви који су за смртог, ограниченог и трулежног човека неприступачни.

Зенит једне мегаломанијске, самољубиве тенденције за обожењем смешта се у рејон схватања и становишта који претпостављају организациону стратификацију бића чији врхунац није антропоморфни субјект, већ нешто надискуствено, онострано и непропадљиво. Тако Виктор Франкенштајн доживљава моралну катарзу, али по цену разорних последица за себе и целокупно човечанство.



Франкенштајново стремљење свеприсутно је у модерној, технократској цивилизацији која велича научне изуме са трансхуманистичком екстазом и франкенштајновско искуство је сабирак савременог момента. Због тога је неопходно да преиспитамо основне, темељне одреднице таквих колективних идеолошких параметара и да, напослетку, разумемо да постоје области стварности које нису намењене за људску нарцисоидну хегемонију.

Предраг Нуркић



❧ ХРИШЋАНСКА ТРАДИЦИЈА И РОМАН

ФРАНКЕНШТАЈН ❧

Немогуће је говорити о стварању у роману *Франкенштајн*, а не говорити истовремено о стварању из Књиге постања. Насупрот Богу, творац Виктор Франкенштајн, угледавши својих руку дело, реагује са гнушањем. Две године је марљиво радио не би ли удахнуо душу у беживотно тело, лишавао себе одмора и здравља, а оно што је створио је, још док је било недовршено, давало знаке ружног, а потом се развило у „биће које ни сам Данте не би могао замислити”.

Одрастао читајући дела Корнелијуса Агрипе, подстакнут трагањем за еликсиром живота, Виктор одлази на студије где му поједине гране природних наука пружају брз напредак. У Библији је тежња за недоступним знањем представљена као пут који човека удаљава од среће и гони га да хрли у оно што му као човеку није дато. Библијска прича о првобитном греху и античко прекорачење људских граница дају се назрети у делу *Франкенштајн* у фигури амбициозног творца, Виктора Франкенштајна. Античка и јудео-хришћанска традиција често посежу и за питањем слободе, но како је оно у роману постављено? Моћ коју је знање подарило Виктору ставиће га у положај онога ко може да бира да ли ће стварати и какво ће то стварање бити. Поље слободе, преплетено са пољем амбиције и пољем моћи, зачеће у Виктору идеју о стварању нечег већег – отелотворене светлости у овом свету мрака, доказа човековог успеха, бића због кога ће га човечанство славити.

Жеља да се човек новим обликом стварања супротстави смрћу, да можда чак и победи смрт, јесте *hybris*, са којим се виша инстанца, кроз векове, у књижевности ватрено обрачунава. Наиме, *hybris* по правилу у античким делима повлачи оно што је познато као *pathos*, односно *трпљење*. Та страшна последица неће заобићи ни Виктора Франкенштајна. Прво у низу трпљења у роману *Франкенштајн* биће смрт Викторовог малог брата Виљема, а њихов отац при саопштењу те потресне вести саветује старијег сина да дође, „али не обузет осветничким мислима према убици, већ са мирољубивим и племенитим осећањима, која ће залечити, уместо да позледе душевне ране”. Већ се овај исказ може узети за полазну тачку размишљања о природи односа творца и створеног у роману. Треба се сетити да су у Библији баш мир и љубав, поред милосрђа, врховни атрибути творца, онога од кога се очекује спасење. Отац саветује Виктора да буде вођен љубављу према ближњима, а не мржњом према непријатељу.

Плод Франкенштајновог стварања је биће дубоко понижено и разочарано приликом свог првог сусрета са светом, који му на љубав и нежност одговара презиром, увредама и суровошћу. То је биће створено и напуштено од свог творца, биће у коме се рађа љубав, а потом мржња, биће које је свом творцу највећи непријатељ. Могу ли на гори начин бити изневерени идеали, срушене




амбиције, уздрман тек створен живот? Може ли несрећније биће бити створено? Однос творца и створеног подсећа на деистичку концепцију стварања, у коме се творцу приписује заслуга за покретање механизма стварања, али у чији се рад он потом више не меша. Тако остављено, створено биће се разликује од ма каквог људског бића. Створено чудовиште својом наказношћу бива социјално изоловано, губи право које му и наука и религија пружају, а то је право на припадање. У Масловљевој хијерархији потреба оно се налази одмах изнад базичних потреба које бићу омогућавају опстанак, а у Библији је истакнуто стварањем „човечице”, која ће човеку бити верни друг. Лишено ма чијег присуства, нежности, љубави, биће остаје утамничено у сурово хладну самоћу. При покушају сопственог описа оно проналази две хришћанске фигуре којима највише наликује, а то су Адам и пали анђеол, али се ни са једном од њих две не може у потпуности идентификовати. Први створени човек и отпадник од творца нису осуђени у својој патњи на вечну самоћу. Адам ће на свом животном путу кроз долину суза, као и пали анђеол у небеској побуни и свом суноврату, бити у пратњи.

Положај створеног бића тиме постаје посве нов, јер је квалитет онога који ствара нов у традицији – он је човек, ефемерно биће, од кога се не очекује да створи нешто савршено попут Бога. Да ли човек ствара Бога или Бог човека? И ко кога може уништити? Кома наликује положај Виктора Франкенштајна, ако је положај чудовишта јасан? Може ли нешто несавршено обоготворити чисту љубав? Ако може, и ако то чини, не уздиже ли се изнад своје мере? Чиме ће то бити плаћено? Може ли онда отелотворити нешто налик том савршенству? Ако је творац пак Бог, зашто ствара биће које је способно за љубав, а ипак оковано самоћом? То чак није ни сурово хладна самодовољност, болна и тешка, али ипак она која може поднети егзистенцију. Франкенштајново чудовиште је лишено свега, изузев мржње, а бивствовати у мржњи значи бивствовати тако далеко од оног у чему творац бивствује. Зашто подарити такав живот? Зашто стварати биће у коме нема ни дела искре која обасјава творца? Говори ли то о немоћи онога који ствара? Ако је моћан, зашто онда не уништи свог највећег непријатеља – сопствено створење?

Једно је сигурно – отварање асоцијативних поља које хришћанска традиција буди током читања романа *Франкенштајн* води у путеве којима се на различите начине преиспитују природа и положај ствараоца и створеног, а на читаоцу је да у делти избора одабере ток којим ће пловити.

Сања Пејовић



**НИЈЕ ДА ВАС НИСМО УПОЗОРИЛИ – О
ФИЛМОВИМА ФРАНКЕНШТАЈН И
ФРАНКЕНШТАЈНОВА НЕВЕСТА**

Празна позорница. У кадар улази Едвард Ван Слоун, у то доба већ доказани учесник огледа страве чувене продукцијске куће Универзал (гумац у филму *Дракула* из 1931. године), без амбијенталне музичке пратње, наоружан само шеретским осмехом и уходаном занатлијском језом. Скоро пророчки упозорава да оно што следи може да нас изненади и шокира, као да зна да ће наредних седамдесетак минута филмске траке променити Холивуд, филм и поп културу целог света заувек. Поводом двеста година од појављивања антологијског романа *Франкенштајн* ауторке Мери Шели, осврнућемо се на два најутицајнија, и по мишљењу многих, а и скромном мишљењу аутора овог текста, два најбоља филма о једном од најпознатијих чудовишта – *Франкештајн* (1931) и *Франкенштајнова невеста* (1935) редитеља Џејмса Вејла.

Колико је заиста колосалан утицај ова два светска филмска класика показује чињеница да је велики део публике упознат са мноштвом њихових елемената, иако никад нису гледали оригиналне филмове. Узмимо само поменути најаву за филм *Франкенштајн*, више пута укључену у виду омажа у другим антологијским филмским и телевизијским посланицама као сто су *Зона сумрака* (1958–1964), једна од најбољих хорор серија свих времена, и луцидно сатирични и бескрајно довитљиви хорор специјали серије *Симпсонови* (1989–). Ово поигравање са гледаоцима постало је својеврсни архетипски стилски детаљ жанра, вичан грађењу nelaгоде и ишчекивања. Како би то Род Серлинг рекао: „Оно што ћете управо погледати је ноћна мора“; а Хомер Џеј Симпсон би се надовезао: „Ако међу вама има неких религиозних сека перса, боље да одмах угасите свој ТВ пријемник.“ Указавши на све ово, морам да нагласим да оригиналне филмове заиста вреди погледати! Из више разлога.

Друга, а поготово трећа деценија двадесетог века, заиста се могу назвати првом златном ером хорор филма, са ремек делима као што су *Фантом из опере* (1925), *Дракула* (1931) и између осталих наслова, наравно, два филма чију заоставштину евоцирамо поводом ове годишњице. Такмац овој ери једино могу бити једнако плодноне осамдесете, али о томе ћемо писати неком другом приликом. Те 1931. године излази и Вејдово целулоидно тумачење легенде о Франкенштајновом чудовишту, које ће заувек устолити слику чудовишта као трагично мрмљајуће грдосије срца обузетог тугом. Једну од главних улога, улогу чудовишта (напоменимо да је Франкенштајн творац чудовишта, а не сам монструм), првобитно је требало да игра већ остварени гумац Бела Лугоси, Универзалов *Дракула*, али он је одбио јер му се није допало да му током целог филма лице буде непрепознатљиво и да нема ни трунку дијалога. На његово место ускаче Борис Карлов, који је тада већ био десетак година у Холивуду, али



није имао запаженије улоге – остало је историја. Иако би многи, можда, рекли да тумачење Франкенштајновог чудовишта није захтевало никакве виртуозне глумачке бравуре, појава и маниризми Бориса Карлова били су једноставно идеални за ову улогу. Иначе, он је за потребе снимања овог филма извадио неколико зуба како би му образи изгледали неухрањеније и како би више асоцирао на леш. Ко каже да је Марлон Брандо био први методски глумац? Ипак, мора се рећи да је Колин Клајв права премија овог филма у глумачком смислу. Феноменалан је у улози Хенрија Франкенштајна, ни у једном тренутку се не стиче утисак да је он „туриста“ у свом фиктивном окружењу и контексту, већ га у потпуности настањује и константно делује природно. Иако овај филм има својих недостатака – неке од сцена без Франкенштајна и чудовишта су неспретно изведене, глума појединих споредних ликова је пренаглашена и неко би можда могао рећи да су технички аспекти филма готово комични у поређењу са данашњим хорор филмовима – овај филм је истински класик пун прелепих prizora, од сцена на гробљу до сцена у лабораторији. Оно што је за овакав филм најважније јесте чињеница да он успева да на моменте маестрално изазове стрепњу. Занимљиво је, такође, да у филму скоро уопште нема музичке пратње и јефтиног препадања гласним звучним ефектима, што би савременом гледаоцу свакако било освежење и, макар привремено, бекство од непресушне септичке јаме модерних *цхип скер* хорор остварења (част изузецима). Посматран у духу свог времена и наслеђа које је за собом оставио, *Франкенштајн* може изазвати само дивљење. Незаобилазан је наслов за све обожаваоце хорор жанра.

Четири године касније, на врхунцу моћи Универзала и популарности филмова о чудовиштима, истоветни редитељско-глумачки тројац поново удружује снаге и излази један од најбољих наставака у историји филма – *Франкенштајнова невеста*. Аристотел је трагедију описао као процес довођења посматрача до катарзе изазивањем страха и сазаљења; тако се посматрач решавао ових емоција и стицао вишу свест о функционисању универзума. И заиста, има нечег веома трагичног у лику Франкенштајновог чудовишта у овом наставку. За разлику од првог филма, чудовиште постаје продубљенији лик који чак добија и моћ говора; оно више није безумна убилачка громада, већ поприма конотацију, у суштини, невине жртве која се насиљу окреће због срцепарајуће усамљености, очаја и страха. У првом филму он из незнања убија девојчицу, док у наставку другу девојку спасава само да би се она, видевши га, исконски згрозила и дозивала помоћ. Посебно је разоружавајућа секвенца где чудовиште упознаје и спријатељује се са слепим човеком који живи испосничким животом у шуми и који је, можда, једина особа која је усамљена као и он. Гледаоцу брзо не буде превише тешко да саосећа са чудовиштем, што свакако додаје још једну ноту привлачности овом филму. Огроман допринос наставку дао је и нови члан глумачког ансамбла, Ернест Тесицер, беспрекоран у улози научника који Франкенштајна приморава да опет створи вештачки живот, како би чудовиште имало некога свог. Његова изведба је била толико



добра да је постао шаблон за све будуће сличне улоге „лудих научника“, што је још једно од пионирских постигнућа ове франшизе. Два научника тако стварају Невесту, по којој се филм и зове иако је она у њему свега неколико минута, и која заувек изазива масовну збуњеност око тога ко је заправо Франкенштајн, а ко чудовиште. Вреди још поменути и употребу специјалних ефеката при демонстрирању експеримената Доктора Преторијуса, то јест Тесицера, који су били фасцинантни за тридесете године двадесетог века.

Далеко од тога да се утицај овог романа који је неискорењиво распрострањен у поп култури огледа само у ова два филмска остварења. Било је сијасет Универзалових наставака, неких комичних, на граници Б филма, неких сасвим пристожних. Између осталог, Франкенштајна је 1994. године глумио један Роберт де Ниро (познат по филмовима *Кум 2*, *Разјарени бик* итд.), 2011. године Тим Бартон (режисер остварења као што су *Едвард Маказоруки*, *Ед Вуд*) је у Дизнијевој продукцији направио сасвим солидан анимирани филм *Франкенвини*, а ових дана се у Народном позоришту у Лондону, управо због ове годишњице, игра представа *Франкенштајн* у режији Денија Бојла (познатог по режији филма *Трејнспотинг*). Ипак, иако сигурно има вредних ствари у свему што је дошло после, сматрам да се вреди вратити извору и тачки где је све почело, било да сте заљубљеник у хорор жанр или уопштено у филм. Ова два филмска остварења и дан данас непоколебљиво стоје као један од највреднијих делова легенде о Франкенштајну и његовом чудовишту. И да, ове филмове можете погледати искључиво уз јаке живце и на сопствену одговорност. Уосталом... није да вас нисмо упозорили.

Петар Зорић



Препев:

❧ Нил Гиљевич ❧

Биографија Нила Гиљевича

Нил Гиљевич (белор. *Ніл Гілевiч*) је белоруски песник и јавна личност, проглашен за Народног песника Белорусије 1991. године. Рођен је 30. септембра 1931. године у селу Слобода у Минској области, а преминуо је 29. марта 2016. године у Минску.

Писао је на белоруском језику, а период његовог стваралаштва трајао је од 1946. до 2016. године.

Нил Гиљевич је првих година после Другог светског рата радио као поштар у колхозу. Минску педагошку вишу школу завршио је 1951. године. Неко време је радио као учитељ, а потом је, 1956. године завршио Филолошки факултет, смер белоруски и руски језик и књижевност. Доктор филолошких наука и професор постао је одбранивши 1963. рад на тему: „Поезија Омладинаца“ (белор. *Паэзія Маладняка*). Ти „Омладинци“ били су Свебелоруско удружење песника и писаца. Радио је као књижевни консултант за новине *Звезда* (1958–1963), потом као сарадник катедре за белоруски језик на Белоруском државном универзитету (1960–1968) и као први секретар Савеза књижевника Совјетске Белорусије (1980–1989). Од 1990. године био је старешина Комисије Врховног савета Совјетске Белорусије, а као народни депутат Совјетске Белорусије био је ангажован од 1990. године.

Током живота је за свој рад много пута одликован: Орден радне црвене заставе, Орден пријатељства народа, Орден Ђирила и Методија I степена (Бугарска), Орден југословенске звезде са лентом, Медаља Франциска Скарине, Орден кнеза Јарослава Мудрог II степена (Украјина). Награђен је као заслужни борац за науку Совјетске Белорусије (1980), Народни песник Белорусије (1990). Добитник је државне награде Совјетске Белорусије „Јанке Купале“ (1980) и међународне награде „Х. Боцев“ (1986).

Гиљевич је објавио неколико десетина збирки поезије: *Песма на путу* (првенац: *Песня ў дарогу*, 1957), *Пролеће иде по земљи* (*Прадвесьне йдзе па зямлі*, 1959), *Неспокој* (*Неспакой*, 1961)... Последње две збирке објављене су 2003. и 2004. године: *Ни пламена на тебе нема* (*І плямы на табе няма*), *На флаути самоће* (*На флейце самоты*). Писао је и сатире, песме и поеме за децу, преводио с бугарског језика, али и са руског, украјинског, пољског, српског и других језика. Бавио се књижевношћу, фолклористиком и публицистиком.



Песме Нила Гиљевича:

Мајка (Маџи)

Излазим на двориште,
И кажем јој: „Срећан празник!“ –
И љубим познате рођене усне,
И узимам под руку,
И идем са њом у кућу,
Где од пећи удара
Мирис врућег купуса.

Гледам у њене очи,
Које сијају срећом,
Гледам руке суве,
Миришу на траву,
И циљају на срце...
А требало би пасти
Пред њом – недужном, седом –
На колена...

Мајчине очи!
У дуге зимске ноћи,
Ви сте изнад нас
Веселим звездама сијале,
Ви сте у неуморном дрхтају
Склапале се, очи.
И све сте нам се смешиле,
Забављале нас...

Мајчине руке!
Ви у послу нисте знале за принуду,
Носиле сте сваке године
Кукуруке, као снопове,
Како сте болеле увече,
Миле руке,
Успављујући нас
Пред сном плаветним.

Мајчино срце!
Наш бол је био твој,



Не туђи,
Срам наш
Носила си као велику планину,
Свака кап
Радосћу светлом дечијом
Испуњавала те је,
Разливала се као море...

А сада она –
Само на сина гледа...
Жалост и горчина, и бол
Душу ми цепа:
Тако је касно,
Тако касно – вољена децо –
Своју несрећу
Почињемо да разумемо...

Мила моја! Ту песму коју...
(Мілая мая! Той верш, якога...)

Мила моја! Ту песму коју
Чекаш током дана дугих:
Када ће, коначно, осванути? –
Од мене не: немам Божје милости.

Прво, као у слози стварања перо,
Радост се пролила – да зазвони.
Чини се, не можеш прочитати:
По белој плочи белу креду гони.

Затим слободу затворивши катанцем,
Издаз сам туги дао, као прасак...
Опет је изашла неразумљива исто,
Као по црној плочи црни песак.

Заједно нам је тридесета...
(Нам разам трыццаць...)

Заједно нам је тридесета. На зиду.
Намерно је скинула ципелице,



Давши ми длан, да не би пала,
Хладним је таласима дала ножице.
После... После: „Остај ми срећна!“
И без мене је на обалу пошла.
На белом зиду су мокре стопе –
Као што слатки редови песму шкропе.

Ходам, заљубљен у твоје крајолике...
(Я хаджу, закаханы у твае краявіды...)

Ходам, заљубљен у твоје крајолике;
И шапћем, као признање, о, мој крају драги!
Опет те носим у бригу, лажи, исповести
И у наде, љубав, грехове и радости...

После дугих растанака и далеких путовања
Вратио сам се заувек у сенку јавора твојих.
Само из своје ливаде, само у својој шуми –
Ако не дрвећем – прорашћу ја цвећем до живих.

Певајте, песници млади...
(Спявайце, юныя паэты...)

Певајте, песници млади!
Спалите у бурама осећања
Распуштени бол планета,
Непобедиви крик живота!

Можда некада испуните
Дедова великих завет:
Уздигните се на крилима песме,
Да чује и види цео свет!

Упркос пророцима лажним,
Који су гакање започели,
Певајте песмом нечуеном
На сваком језику на земљи!

Певајте, памтећи заувек:
Док песници могу говорити –



Нема безимене Отаџбине,
Земља предака неће онемети!

Наклон теби, мој белоруски крају!..
(Паклон табе, мой беларускі краю!..)

Наклон теби, мој белоруски крају!
Ти си мој, ја сам твој: одувек и заувек.
Изнова и изнова за срце везујем
Твој храстов лист – као чаробни лек.

За хлеб, који једемо, за песме, које певамо,
За срећу, да се зовемо именом твојим –
Наклон, наклон теби, мој родни крају!
Ти си мој, ја сам твој: свуда и сасвим!

Замире, стишава се...
(Замірае, сціхае...)

Замире,
Стишава се
Моја златна шума,
Осипа се,
Баца на земљу
Своје замишљено рубље.
Не звони и не лије
Чисти древни језик,
Само суво шуштање под ногама,
Као жаљење – прекор.

А недавно још –
На почетку дугог лета –
Које је било ту,
Какав то беше чудни празник!
Како је све беснело,
Бујало листом и цветом!
Како је све брујало,
Певало,
Гукало,
Зујало!



Колико се радости чуло
У сваком пробуђеном звуку!
Колико је силе стало
У буку,
И брбљање,
И звиждук!
Свака клица се трудила
Да узвиси моћно дрво,
Сваки листић је хтео
Да постане огромни лист.

Где је нестало све,
Што је мењало вечиту реч –
Само шуштање суво под ногама,
Као жаљење – прекор?..
Замире,
Стишава се
Моја златна шума,
Осипа,
Баца на земљу
Своје замишљено рубље.

Превела са белоруског језика
Дајана Лазаревић



Битеф театар:

🦋 НОВО ОДЕЛО СТАРОГ ДЕЛА

ИЛИ

ВИШЕ ОД ИГРЕ 🦋

(Поводом премијерног извођења плесне представе *Царево ново одело* у Битеф театру, 22.12.2018)

По мотивима истоимене бајке Ханса Кристијана Андерсена, у наставку плесног репертоара Битеф театра, остварио се сценски спој Битеф денс компаније и Балетске школе „Лујо Давичо“, преточен у плесну представу *Царево ново одело*. Сценариста и режисер Јелена Кајго сабира поучне и луцидне елементе са чисто авангардном драмском уметношћу у сложени плесни пројекат, док Андерсенови мотиви Цара који воли да се лепо одева, и Царевих лаковерних поданика, представљају тек идејно полазиште са којег се даље гради глумачка конструкција. Промене предлошка су уочљиве већ самом прерадом читавог текста, али и неуобичајеним начином предочавања поруке – при чему покрет и ритам чине основни начин изражавања бића. Прича о самољубивом цару подигнута је на ниво савремене заслепљености собом и спољашњим изгледом, а уз то, истакнуте су и иронично интониране реплике које гледаоцима указују на трагикомичност плашљивог улизиштва лажним ауторитетима. Позната данска бајка одабрана је као тематско-мотивска подлога због своје универзалности; проблематика осликава основно искушење човечанства, присутно у сваком ступњу његовог развоја – зарад задржавања престижног статуса, цареви поданици потискују критичко сагледавање живота, и недвосмисленим додворањем укидају себи слободу исказивања мишљења. У њиховом ласкању, и у подилажењу свакој царевој жељи, гледалац ће препознати друштво ком и сам припада, а које, зарад одређеног места на друштвеној хијерархији, свакодневно прихвата да снисходљиво хода кроз живот. Сам Цар је толико заокупљен својом личношћу да заборавља на свет који га окружује, и у потпуности губи смисаони и суштински фокус –стога самог себе, након што достигне врхунац егоманије, доводи у ситуацију крајње поруге и подсмеха. Сваки млад човек у опасности је да постане егоцентрик, а у данашњем времену, ризик је већи него икада услед агресивног медијског пропагирања физичког изгледа, који се представља као најзначајније мерило вредности појединца. Зато ова представа има у себи елемент дидактичности који је, међутим, маестрално увијен у пријемчиву духовитост, те гледаоце кроз лаки смех доводи до коначне спознаје горке истине.

Представа прати два тока радње који се смењују; у жижи су цареви и царичини захтеви, које ће поданици спремно и слепо извршавати, и по цену живота. У жељи да удовоље обома, полтрони праве свакојаке акробације, а у кратким тренуцима слободе, без надзора цара и царице, сваким својим



мишићем изражавају душевно и физичко страдање оних који безумно служе другоме. Слуге се бацају на под, тресу се и грче, скачу и падају – као да су од гуме. Гипкост и савитљивост увежбаних плесача, и способност растакања на сцени, одражавају и животни став поданика који се довијају надређеном, губећи стварне контуре својих личности. Многе плесне тачке приказане су готово гротескно – царева егоцентрична игра на самом почетку представе, којом упознајемо његову једину животну занимацију, а то је сопствени изглед; затим, царичина очајничка потреба да је цар примети, и жеља да га очара својим плесом, несвесна да је он заљубљен једино у самога себе; потом, појава поданика који уместо царице покушавају да забаве цара, и понизно извршавају његове прохтеве.

Царица, у својој бахатости, од поданика тражи да открију зашто је цар не примећује, а они дају све од себе да дођу до одговора; физички се разбијају не би ли открили како да помогну царици, подмећу себе како би њој удовољили. Поданици губе способност расуђивања – обриси здраворазумског опирања задржавају се једино у слободним покретима тела на које их наводе снажне ноте композиција. Царица ће безуспешно покушавати да привуче пажњу цара који се по цео дан огледа и себи диви; међутим, онога часа када цара сви прозру, и она ће му окренути леђа, оговарати га и подсмевати му се заједно са слугама.

Цар, у плесно-глумачкој верзији оживљен заслугама Славена Дошлог, приказан је као самољубив, безуман, и склон исмевању поданика који, упркос свему, хране његово его, неискрено се диве његовим непостојећим умећима, и сваку његову подлост дочекују са тобожњим ентузијазмом. Слуге недвосмислено хвале најгоре мирисе и укусе које је Цар осмислио и створио, као марионете прате његове покушаје свирања виолине, а у крајњој тачки бледила личности поданика, са одушевљењем ће позирати уз Царево одело, које им је представљено као невидљиво, у шта су поверовали, иако је очигледно да одело уистину не постоји. Сам Цар чак и не посумња у то да је наг, све док му други на то не укажу својим подсмесима. У овоме се огледају последице екстремне нарцисоидности која заслепљује и понижава.

Својим виртуозним плесом, поданици, цар, царица, као и кројачи царевог одела, изражавају до танчина сваки тренутак унутрашњих превирања, сложених мисаоних токова, беса и љутње, очаја и зебње, снажних и бурних доживљаја света који се тешко претачу у речи, а које своју суштину потврђују само у покретима тела. У складу са набојима емоција, кореографије Дејане Воларев бивају пропраћене одговарајућом сугестивном музиком, којом се дочарава сва драматичност и динамичност истинских стања свих лица на сцени, а за чији је одабир била задужена Александра Ђокић.

Последња сцена изражава дубину срамоте која Цара преплављује након што увиди да његово јединствено одело није невидљиво, већ непостојеће. Приказује се болни тренутак спознаје сопствене ништавности, чија је снага ударца директно пропорционална количини гордости, надмености и



егоцентризму појединца. Упечатљив плес сваког од ликова израста у нови облик њиховог изражавања, у нешто више од просте игре; ритмични покрети тела огледало су дубоке исповести душе; за разлику од варљивих речи, плес открива непрерађену мисао, аутентични став човека, његову исконску природу и истинску бол.

Последња реплика, која је углас изговорена непосредно пре коначног замрачивања сцене, јесте: „Иди за истином правом и мисли својом главом.“ Ова сентенца се односи на сваког човека савременог света, јер свугде вребају могућности робовског опхођења према онима који су изнад, на шта многи пристају зарад привидне удобности или услед паралишућег страха. Поданици нису веровали у оно што виде и што разумом закључују, већ су слепо слушали Цареве речи и неприкосновено их прихватили као меродавне. Режицер нам, на самом крају, поручује да нипошто не упаднемо у ову замку изопаченог друштва.

Премијера плесне представе *Царево ново одело* успешно је привукла и задржала пажњу гледалаца свих старосних узраста. Деца су се дивила бљештавим костимима, брзом сменом сцена и снажним музичким нумерама које прате задивљујуће кореографије. Најмлађа публика је, такође, на живописан начин примила озбиљну животну поуку, која се тиче опасности егоцентризма данашњице, и којом се позива на друге вредности: одважност и неометано изражавање себе у свету који захтева савијање кичме. Сва трагика егоманије сажима се у расплету драме, када ни сам Цар, од заслепљености собом, не увиђа да нема одело, већ наставља да се дичи својим телом. Комични елементи, парадоксално, указују на трагедију и начин на који би се она могла избећи у животу појединца. Старији су се дивили способности тела, која превазилази очекиване границе, и готово успева да се потпуно преобликује у складу са ритмом; тиме се у свести публике проширује и домен схватања физичких ограничења људског бића. Ефектне реплике, које одају бриткост ума, духовитост и вискреност у одабиру речи, указују на релативност свега изреченог уопште; највећи део речи поданика био је извештачен и неискрен, што ни цар ни царица нису могли да примете. Кројачи се, понети новцем, заносе и не успевају да направе одело – и они, пуком моћи изговореног, наводе све присутне да поверују у очевидне бесмислице. Тиме се истовремено наглашава и условљена истинитост речи уопште и одсуство човековог реалног сагледавања ствари услед безумног прихватања свега што долази са социјалног врха. Ова плесна представа дотиче и помера сваким својим визуелним и аудитивним ефектом, а крајњим сценама публику оставља у немости и чуду, и са развијеном свешћу о реалним искушењима човека у којима се одаје читава његова слабост и несталност.

Миња Томић



🕯 ГОРКА ПИЛУЛА ЗА ГЛЕДАОЦЕ – СПРОВОД У ТЕРЕЗИЈЕНБУРГУ 🕯

(Поводом премијерног извођења представе *Спровод у Терезијенбургу* режисерке Анђелке Николић, реализоване сарадњом Битеф театра из Београда и Позоришта „Костолањи Деже“ из Суботице, 31. 10. 2018. у Битеф театру)

„Има у разним епским европским прозама написаним у форми такозваног психолошког или социјалног романа партија, које постоје саме за себе, [...] као теме, саме по себи изнутра тако заокружено напете, да престају бити описом и, претварајући се у саму директну радњу, могу да постоје саме за себе као драматски догађаји.“¹ Овако је 1932. године Мирослав Крлежа у књизи *Мој обрачун с њима* дефинисао инхерентну драматичност појединих прозних дела. Осим што је ту драматичност препознавао у прози других писаца, Крлежа је и сам писао прозу са изразитим драмским потенцијалом, те је у критичкој литератури остао упамћен као писац превасходно драмског дара.² Зато и не чуди што је редитељка Анђелка Николић изабрала Крлежину новелу „Спровод у Терезијенбургу“ за нову драматизацију, исту новелу за чију је садржину Радован Вучковић приметио да се драмски „функционализује и епска статичност описа преводи се у динамику сукоба, сучељавања стања и друштвених редова“³. Чини се, дакле, да са формалне стране транспоновање ове новеле из наративног модела у модел приказивања није представљало превелики проблем.

Ипак, треба се запитати зашто је баш овај прозни одломак из циклуса о Глембајевима (циклуса чији је највећи изражајни домет остварен управо у трима драмама – *Господа Глембајеви*, *У агонији* и *Леда*) изабран за самостално драмско извођење. Новела „Спровод у Терезијенбургу“ прати неколико дана из живота припадника царске и краљевске асперн-еслингенске седамнаесте драгонерске пуковније у мађарском Марија-Терезијенбургу, тачније прославу двадесет и седме годишњице битке код Асперн и Еслинга и немиле последице те прославе. У позадини тог свечаног догађаја млади официр Рамонг Гејза губи илузије о трајности и искрености своје афере са генералицом Олгом Глембај Варониг.

Драма се на занимљив начин односи према предлошку. Извођење представе замишљено је као вођење гледалаца кроз музејску поставку посвећену последњим деценијама и распаду Аустроугарског царства. Пре

¹ Tomislav Sabljak, „Kratak pregled teorije i prakse Krležina teatra“, *Dani Hvarskoga kazališta*, Vol. 8, No. 1, 1981, 287.

² видети више: Nikola Milošević, Andrić i Krleža kao antipodi, Beograd: Slovo ljubve, 1976.

³ Radovan Vučković, *Krležina dela*, Sarajevo: NIŠRO „Oslobođenje“: OOUR Izdavačka djelatnost, 1986, 342.



почетка представе гледалац је охрабрен да се прошета сценом, проучи распоред седења за столом током прославе годишњице битке код Асперн и Еслинга, погледа пројектовани транскрипт о изложеним „експонатима” на видео-биму, послуша снимљене одломке разговора између ликова као и химну Аустријског царства „Боже чувај цара Франђу”, прочита изложени чланак са Википедије о развоју самоубистава интелектуалаца у првој половини XX века (у оквиру тематске изложбе посвећене мотиву самоубиства, чији је један од артефаката и окачени револвер). Публика је вишеструко укључена и током одвијања представе – неки су гледаоци смештени за столом на сцени као почасни гости на прослави, док се на самом крају цело гледалиште претвара у асперн-еслингенски пук.

Представа прати структуру новеле, па се издвајају наративни делови који представљају историју асперн-еслингске пуковније, описују положај и изглед Марија-Терезијенбурга и, што је најважније, доносе важне информације о предисторијама ликова. На тај начин драмски је омогућена крлежијанска експлозија унутрашњих психолошких напетости⁴ у неколико сцена. Како је и за очекивати од драмске адаптације прозног текста, поједине наративне партије дијалогизоване су, а поједини ликови добили су на значају (нпр. лик Калаја Бандија, припадника пуковније и пријатеља Рамонга Гејзе). Ипак, најзначајнија промена остварена је у представљању лика Олге Глембај. Лик Олге Глембај спомиње се у циклусу о Глембајевима најпре у уводном тексту „О Глембајевима”, а потом и у новели „Спровод у Терезијенбургу”. Док текст „О Глембајевима” доноси Олгин портрет, обележен причом о несрећној удаји за аустријског генерала Михајла Варонига, новела се више бави судбином Рамонга Гејзе, који бива само један у низу прегажених појединаца у глембајевском историјском ходу „од маријатерезијанске цеховске тмине до данашње синкопиране црначке глазбе”⁵. Представа користи материјал оба прозна одломка обавештавајући публику о дубљим мотивацијама ликова. Повећан је, међутим, удео дијалога који има Олгин лик. То је важно јер је у новели Олга описана из перспективе Рамонга Гејзе као недодирљива, хладна заводница, а у представи се њен лику у великој мери хуманизује већ тиме што она сама говори о најтрауматичнијим догађајима из своје прошлости. Ова опаска се тиче различитих преимућстава које имају приповедање и приказивање. Природно је да је немогуће пренети све богатство фикционалног света Крлежине новеле на сцену. Мислимо да је у представи „Спровод у Терезијенбургу” ово у највећој

⁴ Метод који је Крлежа 1928. године у Осјечком предавању прогласио за водећи у преокрету од раних експресионистичких драма ка позним психолошким драмама: „Osjetivši tako iskustvom svu vanjsku i suvišnu napravu vanjske, dekorativne, dakle kvantitativne strane suvremenog dramskog stvaranja, ja sam se odlučio da pišem dijaloge po uzoru nordijske škole devedesetih godina s namjerom da unutrašnji raspon psihološke napetosti raspnem do većeg sudara, a te sudare primaknem odrazu naše stvarnosti.” (цитирано из: Ivo Vidan, *Tekstovi u kontekstu. Odjeci i odnosi u novijoj književnosti*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1975, 56–57)

⁵ Мирослав Крлежа, „О Глембајевима”, Глембајеви, Београд: Нолит, 1965, 9.



могућој мери за драмску форму остварено функционалним смењивањем дијалога и нарације. С друге стране, предност драмског приказивања открива се на самом крају извођења, када су инсцениране све три могуће реакције Калаја Бандија на срамоћење Рамонга Гејзе од стране надређеног официра Варонига, са јасним опредељењем самог Бандија за само једну од њих. Остале реакције остају одигране као просеви алтернативних, срећнијих наратива, што само доприноси горком утиску с којим гледалац напушта салу Битеф театра. Мора се похвалити глума свих учесника у реализацији представе – Марије Бергам (Олга Варониг), Бојана Жировића (Михајло Варониг), Бориса Кучова (Рамонг Гејза) и Габора Месароша (Калај Банди), као и одлука да се дијалози и нарација изведу на више језика (хрватски, мађарски, немачки), па су гледаоци могли на мах да се нађу у аутентичном окружењу аустроугарске вишејезичке заједнице.

Поред спровода који представља кулминацију односа у новели, у представи је остварен и симболички спровод једне империје. Премијера представе одржана је на тачну стогодишњицу распада Аустроугарске (31. октобар 1918 – 31. октобар 2018). Пропаст Аустроугарске царевине и те како је била тематизована протеклих година у склопу обележавања стогодишњице од Првог светског рата. Актуелност представе, ипак, надмашује ову историјску перспективу и баш то, по нашем мишљењу, најбоље објашњава избор новеле „Спровод у Терезијенбургу“. Актуелно је питање гломазне државне машинерије која вреднује најпре лојалност, а потом таленат, као и преиспитивање места интелектуалаца у том систему; више него актуелна је прича (споменута у виду чланка који Рамонг Гејза издваја из дневне штампе) о високо образованом појединцу који не може да нађе запослење ни као „привремени покусни писмоноша“⁶; познато и савремено звучи и беспризорна дефамација људи. Зато је од бомбоне са суровим цитатом Олге Глембај о површности својих љубавних веза, коју је сваки гледалац добио на крају представе, много горчи укус у устима оставио принцип преживљавања ком се окреће Калај Банди изневеравајући свог пријатеља, и који зато побеђује у представи: „kuschen und weiter dienen.“⁷

Јована Сувајцић

⁶ Крлежа, „Спровод у Терезијенбургу“, Глембајеви, 141.

⁷ „шутјети и даље служити“ – „Спровод у Терезијенбургу“, 149.



С А Д Р Ж А Ј

Мали пуч против старог (Урош Микић)	3
Поезија:	
*** (Игор Хација)	5
Метаноја Феба (Милош Милићевић)	6
Сагледавање (Милош Милићевић)	7
Кинематографија нуле (Ивана Нешовановић)	8
У предграђу Каира (Ивана Нешовановић)	9
Бајка за леворуке (Ивана Нешовановић)	10
Сањао сам дрворед (Стефан Чизмић)	11
Проза:	
Крпењача (Младенка Орлић)	12
Студентарија (Никола Панић)	15
Обележавање два века од објављивања <i>Српског рјечника</i> (1818) Вука Стефановића Караџића	
О Вуковом <i>Српском рјечнику</i> (1818) данас (Бошко Сувајцић)	17
Књижевни језик је оруђе којим може и мора да рукује само вичан зналац – образован човек / интервју са Рајном Драгићевић (Магда Миликић)	19
Трошанове трошње (Константин Ађанин)	23
Есеји (I):	
Да ли је Бог ућутао или је био ућуткан: Шта нам говори <i>Време чуда</i> (1989) (Лидија Хорват)	25
Микрокосмос испод Бангавиног фластера (Урош Микић)	29
Есеји (II): Обележавање два века од објављивања романа <i>Франкеништајн</i> Мери Шели	
Човек као демиијург у роману <i>Франкеништајн</i> (Предраг Нуркић)	31
Хришћанска традиција и роман <i>Франкеништајн</i> (Сања Пејовић)	37
Није да вас нисмо упозорили – О филмовима <i>Франкеништајн</i> и <i>Франкеништајнова невеста</i> (Петар Зорић)	39
Препев:	
Нил Гиљевич (превела са белоруског Дајана Лазаревић)	42
Битеф театар:	
Ново одело старог дела или Више од игре (Миња Томић)	48
Горка пилула за гледаоце – <i>Спровод у Терезијенбургу</i> (Јована Сувајцић)	51
Садржај	54



Технички директор

Иван Праштало

Уредништво

Урош Микић

Предраг Нуркић

Миња Томић

Сарадници

Јована Сувајџић

Лектура

Сергеј Аврамов

Марија Радивојевић

Јована Сувајџић

Лого

Урош Ристановић

Маргине и насловна страна

Милица Вишњић

