

# УЗДАНИЦА

Часопис за језик, књижевност и педагошке науке

Излази три пута годишње

ISSN 1451-673X

UDC 81

82

7.01

37.01

# УЗДАНИЦА

Часопис за језик, књижевност и педагошке науке

НОВА СЕРИЈА, април 2024, година XXI, број 1

Издаје три пута годишње

Часопис наставља традицију Узданице, ђачког часописа Учитељске школе у Јагодина, чији је први број објављен 1939. године.

## *Издавач*

Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, Јагодина

Милана Мијалковића 14, 35000 Јагодина

## *Сурздавач*

Српска књижевна задруга

Краља Милана 19, 11000 Београд

## *За издавача*

Проф. др Виолета Јовановић, Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, Јагодина

## *За сурздавача*

Душко Бабић, Српска књижевна задруга, Београд

## *Главни и одговорни уредници*

Проф. др Илијана Чутура, Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, Јагодина

Доц. др Маја Димитријевић, Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, Јагодина

## *Госи уредник*

Душко Бабић, Српска књижевна задруга, Београд

## *Уредништво*

Проф. др Миланка Бабић, Универзитет у Источном Сарајеву, Филозофски факултет; проф. др Дијана Вучковић, Универзитет Црне Горе, Филозофски факултет у Никшићу; проф. др Елени Грива, Универзитет Западне Македоније, Грчка, Факултет друштвено-хуманистичких наука; доц. др Бранко Илић, Универзитет у Крагујевцу, Факултет педагошких наука; проф. др Бранко Јовановић, Универзитет у Приштини, Филозофски факултет, Косовска Митровица; проф. др Јелена Јовановић Симић, Универзитет у Београду, Филолошки факултет; проф. др Милош Ковачевић, Универзитет у Београду, Филолошки факултет – Универзитет у Крагујевцу, Филолошко-уметнички факултет; проф. др Јурка Лепичник-Водопивец, Универзитет Приморска, Педагошки факултет, Словенија, Копер; проф. др Сања Мацура, Универзитет у Бањој Луци, Филозофски факултет; проф. др Нина Милановић, Универзитет у Источном Сарајеву, Педагошки факултет у Бијелини; проф. др Сања Милић, Универзитет у Источном Сарајеву, Педагошки факултет у Бијелини, проф. др Милка Николић, Универзитет у Крагујевцу, Филолошко-уметнички факултет; проф. др Ружица Петровић, Универзитет у Крагујевцу, Факултет педагошких наука; проф. др Душан Ристановић, Универзитет у Крагујевцу, Факултет педагошких наука; доц. др Вера Савић, Универзитет у Крагујевцу, Факултет педагошких наука; проф. др Јелица Стојановић, Универзитет Црне Горе, Филолошки факултет у Никшићу; мр Розвита Штуц, Универзитет за педагошке науке, Аустрија, Линц

## *Editorial board*

Prof. Milanka Babić, PhD, University of East Sarajevo, Faculty of Philosophy; prof. Dijana Vučković, PhD, University of Montenegro, Faculty of Philosophy in Nikšić; prof. Eleni Griva, PhD, University of Western Macedonia – Greece, Faculty of Humanities and Social Sciences; Branko Ilić, PhD, University of Kragujevac, Faculty of Education in Jagodina; prof. Branko Jovanović, PhD, University of Priština, Faculty of Philosophy in Kosovska Mitrovica; prof. Jelena Jovanović Simić, PhD, University of Belgrade, Faculty of Philology; prof. Miloš Kovačević, PhD, University of Belgrade, Faculty of Philology – University of Kragujevac, Faculty of Philology and Arts; prof. Jurka Lepičnik-Vodopivec, PhD, University of Primorska, Faculty of Education, Slovenia, Koper; prof. Sanja Macura, PhD, University of Banja Luka, Faculty of Philosophy; prof. Nina Milanović, PhD, University of East Sarajevo, Faculty of Education in Bijeljina; Sanja Milić, PhD, University of East Sarajevo, Faculty of Education in Bijeljina; prof. Milka Nikolić, PhD, University of Kragujevac, Faculty of Philology and Arts; prof. Ružica Petrović, PhD, University of Kragujevac, Faculty of Education in Jagodina; Dušan Ristanović, PhD, University of Kragujevac, Faculty of Education in Jagodina; Vera Savić, PhD, University of Kragujevac, Faculty of Education in Jagodina; prof. Jelica Stojanović, PhD, University of Montenegro, Faculty of Philology in Nikšić; Roswitha Stütz, Mag. Phil. Romanistik, University of Education Upper Austria, Linz

## *Оперативни уредник*

Проф. др Ивана Ђирковић-Миладиновић, Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, Јагодина

Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије подржало је штампање овог броја часописа *Узданица*.

# О РОМАНУ *НЕБО, ТАКО ДУБОКО* ВЕСНЕ КАПОР

Радови са округлог стола  
одржаног у Српској књижевној задрузи  
15. децембра 2022. године



## САДРЖАЈ

- Весна Б. Капор: Смртност као залог вечности / 7–12  
Владимир Р. Димитријевић: Писмо Весни Капор / 13–26  
Драган Б. Лакићевић: Књижевна читуља / 27–28

### АНАЛИЗЕ

#### КЊИЖЕВНОНАУЧНИ И ЈЕЗИЧКО-СТИЛСКИ ПОГЛЕДИ

- Јана М. Алексић: Облик туге: духовно-естетски агони у књизи *Небо, иако дубоко* / 31–44  
Даница Т. Андрејевић: Егзистенција смрти у роману Капорове / 45–52  
Жељка В. Пржуљ: О неким поетичким особинама прозе Весне Капор у дјелу *Небо, иако дубоко* / 53–62  
Марија С. Јефтимијевић Михајловић: „Дубље дно души но страдању” / 63–71  
Јелена Ђ. Марићевић Балаћ: *Мејаморфозе круја* Весне Капор / 73–78  
Милан Д. Алексић: Приповедачки поступак Весне Капор у роману *Небо, иако дубоко* / 79–87  
Милица М. Кецојевић: Лирско ткање романа *Небо, иако дубоко* Весне Капор / 89–104  
Милорад Р. Дурутовић: Љековити учинак *ириче* и *иричања* у роману *Небо, иако дубоко* / 105–111  
Милош М. Ковачевић: Афективна загрцаност реченице Весне Капор / 113–125  
Милојка С. Робаћ: О типовима говора у роману *Небо, иако дубоко* Весне Капор / 127–139  
Илијана Р. Чутура, Виолета П. Јовановић: Језичко-стилске доминанте у роману *Небо, иако дубоко* / 141–152

## СИНТЕЗЕ

### О ЕМОЦИЈИ И МОЋИ ПРИПОВЕДАЊА – КЊИЖЕВНОКРИТИЧКИ ПОГЛЕДИ

Саша Д. Кнежевић: Наше је време истекло / 155–158

Владимир Б. Перић: Сеобе душā / 159–162

Душко Н. Бабић: Лирска онтологија бола / 163–166

Жарко Н. Миленковић: Не можемо да именујемо смрт / 167–169

Лазар М. Букумировић: И роман је грцао / 171–174

Марко К. Паовица: Опирање коби и пролазности / 175–178

Мило Р. Ломпар: Поверење у приповедање / 179–181

Стојан М. Богдановић: Роман-тужбалица Весне Капор / 183–186

Небојша Лазић: Сећање као трајање у роману *Небо, ипак дубоко* Весне Капор / 187–190

Никола З. Маринковић: Приповедање и смрт / 191–194

*УПУТСТВО АУТОРИМА* / 195–198

Весна Б. Капор  
Студентски културни центар  
Београд

## СМРТНОСТ КАО ЗАЛОГ ВЕЧНОСТИ

Планине на које се наслања небо, прозранчно, светло, истањено – као подразумевајуће бићу, јасно блиско; потом у неким другим данима облаци, густе, и док упорно гледаш растварају се, или померају, а испод пруга светлости са неравним рубовима озрачује свет. Потом се све расточи, облици помешају – остаје осећај да се нешто велико и вечно одиграло, и потреба да се то нешто досегне; понови. Ако бисмо именовали тај тренутак – била би то вечност. То да се негде између светова, пред нашим очима, одвијају трајни блескови бесмртности, и да су надхват, али коначно поринуће у њих увек измиче – први је, и целоживотни утисак, забележен у детињој загледаности у небо и планине. Доцније се све то понавља, на разним местима. Предела су другачији, смењују се годишња доба, али осећај да се – ако дуго гледамо у дубину висине – може, као кроз неке иглене уши, провући у безобалност и безвременост, преточити у светлост, никад не престаје.

Писање је то поринуће – тај осећај да концентрисаност на исказивање суштине доноси згушњавање појавног до честице божанског, и урањање у духовно као у облаке чију растреситу густину разумеш само из птичје перспективе – из авиона који цепа небеске насеобине.

Писци су ловци на вечну прашину; на митске просторе потраге за травом бесмртности, на бестелесја; трагачи за груменом алхемије. Унапред је познат исход, али трагачи у потрази за смислом не посустају; приче се умножавају.

Шта може човек у игри којој се зна крај? У долини суза и њлача, у долини сенки и чемера, у којој, ипак, увек и изнова светли и заслепљује, заводи, онај тренутак у коме се пројављује порука да се вечност може досегнути? И, отуда, из те чежње и вере, изниче свет о коме говори Бела Хамваш: „благ, топли, попустљиви, савитљиви живот блиста и трепери, уобличен, покреће се, говори бескрајно нежан и бескрајно богат, осетљив, танан, смртан и диван”. И, закључује, без таквог живота нема ни уметности.

Зауставити време, раширити срећне часове у безвремје, премотати сатове, поништити догађаје... човек се растрже у зупчаницима часова, и једини могући начин да разуме удесе који га сналазе јесу речи. Из речи даље сежу слике, рађају се облици, осећа мелодија, појављују покрети... из речи настаје нови свет, и то је, кад не може бити другачије – замена за живот, утеха што време не може да се врати. Наша смртност је залог наше вечности.

Писала сам одрана, а у књижевни живот ушла позно. Између се дешавао живот: страشان и леп; баш као у Хамвашевој мисли, или Његошевој опомени – о чаши жучи и чаши меда.

Разумевши, некако, како је дато, ваљда деци и онима који то бар делићем остану – да је човек увек у сагласју са небом, земљом, ваздухом, сунцем, водом... заносила сам се и загледала у људске судбине, увек у вези са неким знацима, ситним, можда за друге неважним, и осећала да је све у човеку и око њега у дубоким, неразмрсивим везама. И сада мислим да је увек недостатан само неки ситни потез, гест или реч, да само час – колико да се трепне очима – може променити след догађаја. Пењући се уз стабло народне усмене књижевности, слушајући приче и судбине људи, читајући, напokon, уметничке творевине – расла је у мени вера да тај час може да се зграби, и да се с њим осети зрење времена. Та вера преточила се у речи, а речи у осећај да је вршна тачка овог света и смисао свих часова које сабирамо у светлости васкрсења. И да писање, без обзира са којих позиција и поетика долазило, у себи носи – чак и кад писац то одбија – клицу новог рођења.

*Људска је немоћ сипрашна. Пред видљивим и невидљивим. (Небо, иако дубоко)* Једини начин да се савлада, да се поништи клонуће јесте: разумети и волети другог.

Поезија је најсуштинскија веза између светова. Превести тај осећај у прозну форму – згушњавати перцепцију света у прозни исказ – фабулу осенчити тек као оквир, а истраживати духовни свет, медитативне просторе – метафизику откривати као Божје дело, учинити да задрхти неки чвор у грлу од речи – наметнуло се као посебна врста послања, и датости.

Признајем да никаква посебна одлука нити занатски манир не претходе мом писању. Једноставно – као да стојим пред Дверима, ослобођена света (а пуна света), бестелесна, колико је дато човеку, и чекам да се раскриле вратнице, да уроним у светлост из које износим речи. Писање, и кад не размеш, има литургијску функцију. Те су речи и тешке, и болне, и страдалне – а бивају и радосне и снажне и смехотне.

Нисам оптерећена формалним одредницама. Немам на уму екранизацију текста, нити лако превођење. Пишем оно што морам. Да ли је у питању модернистичка поетика, традиционална идеја, пост/постмодернизам – не дефинишем се, нити следим трендове. Свет који осветљавам део је онемљеног простора, нешто што измиче актуелном тренутку, често, један колосек непожељног приповедања.



Завичајност као полазна идентитетска тачка човекова, потом рат као окосница историје и живота, јунаци који у меланхолији размењују часове прошлости и садашњости – све то претрајава архетипски, век дигиталних номада, и враћа се као усуд потомцима који заборављају. О томе се шушка у редовима које исписујем.

*Раић као најснажнији човеков доживљај, и њовраићак као најјужнији* – код нас је Црњански заувек дефинисао. Ко је преживео рат његов свет је преломљен, и нема заборав. Преживевши грађански рат упали смо у центрифугу новог времена, у коме се све вредности деконструишу. Покушавам на промаји историје зауставити неке слике, јунаке, судбине... Прошлост је *сипрашан бездан*, и ако се све што је било улије у заборав – остаје тужан и празан човек, и нема никакве савремене технике која може да га учини срећним. Требају нам жива сећања на оне пре нас, у супротном не можемо препознати ни свој лик – огледала су празна. Они тренуци које тражим од детињства, одблесци вечности у низу стварних догађаја – атоми су прича што сам бележила. Уопште, све се у овом послу своди на свест да, како бележи А. Тарковски, *наш главни њосао на овом свећу није да будемо срећни*, него, додала бих, да тражимо пут ка Целини и преносимо семе причања, да потичемо живот у непрекидности.

Читањем, свако од нас досеже до себе, до својих унутрашњих сводова и понора, условно речено учи, али заправо сазнаје и спознаје себе у свету. Када мислим о писању, о начину сагледавања теме, за мене постоје две форме изражавања које сам распознала кроз Андрића и Црњанског: приповедање *о*, и приповедање *из*. Андрић приповеда о свету, догађајима, историји, човеку – из перспективе објективног свезнајућег приповедача, сталожено, смирено. Црњански приповеда, и кад је то у првом и кад је у трећем лицу, из догађаја, из човека, из страшних немира бића, из живог пулсирајућег грумена, натопљено страстима, гласовима, бојама. Оба савршено. Ипак, кад се свет који је сазревао у мени, уморан од чекања, пројавио, сасвим инстинктивно, несвесно, колико могу да расветлим, а накнадним очима видим, највећма се улио у ток приповедања *из*. То, сасвим извесно, има везе и са темпераментом и карактером. Бележим фрагментарно, натапам атмосфером, осећањима, мислима – радња/прича дође тек као назначена и подразумевајућа ствар.

Све то, у тренутку наступајућег века и његовим првим декадама – делује можда архаично и традиционално. Свет се убрзава, тишина и дубина само ретке дотичу, фабула и сведен језик – то се највише тражи. Говори се непрестано о души, о духовности и доброту – а опседнутост сопством режи свуда.

Извлачила сам у књигама пре романа *Небо, иако дубоко* поетику из заборављених и неиспричаних прича, из породичних сећања, и оних које сам успут слушала (појединачно кроз опште, и лично кроз колективно), пра-

вила јунацима тих прича вековање – разумевајући да су и светло и тама човекови пратиоци – и да у књижевности то мора бити изражено. Међутим, има једна сентиментална црта (коју не желим да мењам) у мом књижевном сензибилитету – волим своје јунаке, и некако религиозно осећам потребу да их заштитим – не увредим, да све буде по стиху – *госпојно јесћ*. Верујем да уметност може без вулгарности и деструкције.

Причу о Тари Сеници чије име и презиме нису фикцијски (мада делују магијски и као да их је пажљиво одабрао писац), њен кратак лет под сводом, њену изузетност – испричала сам следно претходним причама, а ипак другачије. Страдање, бол и прелазак на другу страну живота, у вечност – може се рећи, опсесивно бележим, покушавам да разумем и да кроз причу – дам дах ономе што више није. Како испричати трагедију, пренети бол, незнађе, безизлаз? Причати причу, развијати фабулу, карактеризацију ликова – кроз класичну форму романа – у приповести која је расла у мени, потпуно – самодрежно, молитвено, покајно, очајно – нисам могла исписати. Ова прича тражила је нешто изван форме. И то се десило – изливали су се сегменти гласова који оплакују, сећају се, воле...

Док сам седела за тастатуром, изливале су се речи, говорили су Тари-ни ближни, скоро као по диктату подсвесног писања настајали су згуснути редови – романа-тужбалице.

Питање како стварност/живот пренети у фикцију суштинско је питање приповедања. Писци често осмишљавају разне стратегије – у случају приче о трагичној судбини младе Таре, једина мера коју је писац могао преузети била је ефемерност. Дохватити бол, исказати га – могло се само згушњавањем језика, тако се све земно, трошно, осликавало у небеском, вечном. Више гласова и нивоа приповедања – укрштање мотива и слика, рачвање времена; небо и земља као одрази у огледалу. Плавет која се отварала погледу, која је ову причу вукла увис, у дубину – поништавала земаљско недостајање, део је знакова који су се путоказно стицали око писца док је бележио речи које су надирале одасвуд, одасвуд; понекад као вапај, понекад као крици, па као нежност, дубока срећа, радост и коначно патња.

Вечито питање да ли је живот стицај судбине или случаја – прелама се кроз гласове приповедача... Трагајући за њиховим искуствима кроз имагинарни простор, писац је трагао за смислом, за утехом. Некаква врста покајања и страха пред великом сакралном темом, ломила ме је. Осећај немоћи пред неумитним, пред вишим силама изродио је осећај недостојности и понизности који се прелио на приповедачки глас – пренео у време средњовековља и исказао као *дијак треини*. Тај тон је оквир приповедања, а унутар се усложњавају гласови преосталих приповедача, који варирају и исказују различите наносе сећања и бола. Оно што крши сваки од гласова јесте питање *шћ* сам радио *шћ*ага, а односи се на време Тариног седмодневног боравка у болници. То преиспитивање и суочавање са ужасом постојања, у коме је

могуће да се истог часа док се човек нада и моли за ближњег, или док обавља неке свакодневне обавезе, обвршава трагички моменат судбине – суштинска је драма сваког од јунака романа. Кроз гласове приповедача, међу којима је и Тарин, показале су се дубоке наслаге архетипског, несвесног литерарног света и проговориле у новом веку као опомена и подсећање да је човечије срце увек исто. Док сам писала, отворио се читав један тужни урбани свет самоће, лажне аутентичности и проклетство индивидуализма као мере човекове среће. Нисам ову књигу, епитаф, драму, тужбалицу, успаванку – нисам могла другачије написати. Другачије би било нешто сасвим друго – а ја сам хтела зауставити време, вратити сатове, дотаћи немогуће, иако знам да је земна наша кућа – наше тело, крхко и да је све предодређено за вечност, кроз нестајање.

Осећала сам живи бол ближњег, као ватру – као вихор електромагнетних честица и никаква уобичајена форма казивања није долазила у обзир. Све то, и љубав, и сећање, и грижа савести, и маловерје, и жива вера – морало се излити згуснуто, сручити као дажд.

Сам средишњи део *Шта смо радили њага*, подстакнута саветима професора Радивоја Микића (хвала му што је био строг), композицијски уоквирила сам са два поглавља, прво писмом главне јунакиње, једном врстом предсказања и прологом који је нека врста аутопоетичког текста, и тако су се набој и густина трагичког развукли и добили чврсту форму. Ове две епизоде као магнети држе средишњу причу и подижу је у небеску плавет где се растачу све земне приче.

Писала сам, јер нисам знала *шта бих друго*, писала сам, и плакала – недостојна, у приповедачком гласу *дијак треини*, тресла се од страха да неког не учвелим, да све остане *досијојно*. У Вознесенској цркви, стајала сам наспрам иконе Деспота Стефана Лазаревића, опомињући се „Слова љубве”; листала *Лучу* и подсећала да *прољеће је наше жизни крајко*, промицале су сени *Ђулића*, Јефимијина „Туга за младенцем Угљешом”, свет народне књижевности... било је јасно да ме је унутарње биће вукло исказима и форми далеко од класичног романа. Рацио је овде искључен, све је било ствар срца. Ко има срца да разуме – за њега су ови редови. И док буде таквих за које сузе и мајчине речи нежности чине узвишени и средишњи моменат битисања – има наде за овај свет.

Скоро три године трајало је глачање ове приче, и није било лаког момента, јер нема начина да се трагички мотив губитка највишег реда, губитка детета, ичим надомести. Било је то време епидемије, време короне и људи су се плашили једни других. Ипак, Мира Сеница и ја, седеле смо и читале, истрајно много пута, изнова, сваку реч. Све док нисам била сигурна да ниједног јунака нисам учвелила, да је све урасло у *дубину неба*.

Захвална сам Драгану Лакићевићу, који ми је после првог читања написао: „Драга Весна, читам и плачем, ето такав сам ти ја уредник”, и предло-

жио књигу за *Плаво коло*. Захвална сам професорима Милу Ломпару и Радивоју Микићу који су подржали предлог, и пратили ме током уобличавања књиге. Да издржим и не поклекнем помогли су ми током писања Владимир Димитријевић, Раде Танасијевић, Ана Гвозденовић која је написала непоновљив предговор – као органски део текста, Сања Савић Милосављевић, Нада Андерсен, Мила Тројановић... Захвална сам мојим мушким Капорима – Данилу, Алекси и Љубиши, што су разумели и ћутке, без прекора, пуштали да битишем изван реалног, надомештајући сами оно што нисам успевала да урадим у практичном делу живота.

Све време писања, као и сад, и увек ће, прогонило ме је питање због чега се сусрећемо са људима. Да ли је у сваком сусрету клица онога што ће доћи? Ако је све што на овом свету јесмо већ знано, да ли смо се среле нас две, Тара и ја – да би се родила ова прича, епитаф?

Владимир Р. Димитријевић  
Гимназија у Чачку

## ПИСМО ВЕСНИ КАПОР

*Косићеш црни Владимире. Ево  
Нисам ти залуд ради лека њево.*  
Стеван Раичковић

Поштована и драга Весна,

Био сам се припремио за научно-аналитички оглед, али, пре но што сам сео да пишем, дадох себи задатак да поново прочитам *Небо, иако дубоко*. И план ми се срушио. Прошао сам, као и пре неку годину, кроз исту ону катарзичну тескобу која ме је, и онда и сада, навела да одустанем од свега што сам намеравао да, по правилима рационалног дискурса, напишем. Као отац, као сведок времена у коме смо, као неко ко верује у речи – знамења, нисам могао другачије него овако: у некој врсти писма – импресије, у неком покушају да Ти захвалим за пут који си прешла, а на коме ти није било лако. И сада се питам – одакле Ти снага да се суочиш са одласком девојке од деветнаест година, да свему што је похрлило у невиделицу растанка даш литеарно уобличење, да изађеш пред све нас, и кажеш – тако сам проговорила, и нисам могла другачије.

Требало је све уклопити – школски рад покојне Таре Сенице, гласове њених мајке и оца, сету бившег младића. Требало се претворити у књижевни лик Ослушкивача, изаћи из себе у текст.

Требало је да речи о смрти остану живе.

Ако, како је уочио Никола Маринковић, Твој роман не изговара реч „смрт”, ако Тарина мајка има своју личну религију (посећивања детињег гроба и обредног чувања успомена), ако људски бол може да се заузда речима и реченицама, зашто онда „ниједан облик казивања и одбране од смрти, од фолклорно-тужбаличког, преко модернистичког па до псеудодокументарног приповедања, не може да савлада неисказивост таквог губитка”?

А о смрти се причало, причало, писало...  
Само – са којом сврхом?

## МУДРАЦИ БЕЗ МУДРОСТИ

Да би се о смрти размишљало, треба и храбрости и одговорности. Кључни проблем је страх од смрти: скоро свако га осећа, иако је Фројд покушавао да нас помири са нестанком, убеђујући нас да је наш и Танатос – нагон ка смрти, а не само Ерос. То је, теоријски, ваљда у реду, али како пренети Фројда Тариним родитељима? Јачи Ерос, јачи Танатос – шта то њима уопште значи?

Платон верује да је смрт добра јер тело јесте тамница душе, при чему је душа бесмртна, а тело трошно и трулежно. Али Тарино тело беше девојачко, ненацето зубом трошности; мирисно, а не трулежно. Зашто би оно, да бисмо угодили Платону, било тамница, а не раскошни дворцац? Душа је бесмртна, али где је?

Епикур вели да смрти нема док смо ми живи, а кад смрт дође – нема нас, при чему је с друге стране гроба ништавило. Чиме то може помоћи Тариној мајци и оцу? Све ли је ништавило? Онда смо ми само снови оне „прабесине” из Чика Јовине песме „Љубим ли те, ил’ ме санак вара”.

Иако је смрт неизбежна, она је и неизвесна, и за њу се треба спремити и храбро је дочекати, мислио је Монтењ. Зашто је смрт неизбежна? Тарина смрт, смрт птичице? Ко то може храбро да дочека? Да ли би Монтењ храбро дочекао њену смрт?

Блез Паскал није сумњао у Господа, и сматрао је несрећним човека који не верује у Онога што нам помаже и да се родимо и да изађемо из овога света... Али, и отац у Јеванђељу је рекао Христу: „Верујем, Госпode, помози мојему неверју!”

Сартр је био уверен да смрт нема смисла, и да ми видимо смрт само код другог, али не и код себе. Како то, кад мајка и отац Таре Сенице живе са њеном смрћу као својом?

Хајдегер је тврдио да је човек „биће за смрт”, и да је то једина ствар коју нико не може учинити осим мене. Ако смо бића за смрт, зашто смо се рађали? Зашто се деца рађају, зашто отварају врата од утробе да би одмах улетела у таму гроба?

Лешек Колаковски је указао на апсолутну неминовност смрти која у личном животу није неминовна све док не наступи – ово изгледа као неки неуспели парадокс, неслана шала. А сузе су слане и кржаве.

Велики шпански филозоф Мигел де Унамуно, који је сведочио о „агнији хришћанства”, указивао је на донкихотовску борбу човека за бесмртност коју разум пориче, због чега је разум непријатељ живота – свако од нас тражи конкретну личну бесмртност.

Ко ће је дати Тари и њенима?

Највећи међу песницима су веровали да смрт није крај. На овај или онај начин – није крај. Његош је знао да смо „искра у смртну прашину” и „луча тамом обузета”, Андрић је мислио да је књижевност својеврсно зава-равање смрти, и да Шехерезада и Аска успевају, бар привремено, да победе, а Црњански нам је поручивао да има сеоба, али не и смрти. Ко ће, после Тарине смрти, да чита Његоша, Андрића, Црњанског?

Ти у својој књизи полазиш са хришћанског становишта, по коме је човек Божје створење и Његов дар. Човеку је дата могућност самосаздавања, али је он и одговоран за своје поступке. Ти знаш за кључну проповед Светог Павла: без вере у васкрсење, све је узалудно.

Па ипак, опет по Николи Маринковићу – да ли религија може да реши ово, како би Душан Матић рекао, „тапкање у месу”?

Јер, опет по Маринковићу, „шта је заправо религиозно искуство, да ли се оно може досегнути ритуалним гестовима или је потребно нешто више, што јунацима ове прозе не полази за руком, премда им то нико не може замерити. Човек онда може палити свећу, ишчекивати сопствену кончину зарад поновног сусрета, а ипак у подсвести осећати смрт као коначни растанак”.

Кад смрт коси децу и младе, она код људи често изазива безнађе. Човек, чамотан пред лицем нестанка, постаје безвољан и осећа да га је и Бог оставио. Веровање у Бога и то да душа преживљава телесну смрт кључни су да би се све поднело.

Али, има ли у свему томе коначне логосности за патника овоземаљског, који нема снагу Светог апостола Павла?

Иако су, вели Маринковић, речи узалудне, не сме се одустати од приче. Језик помаже да се бескрајна туга надвлада нечим што није од овог света: „Приповедање онда постаје потврда дубоког уверења да оно што измиче речима не измиче нашем напору да га обликујемо, па макар и тако што ћемо ослобађањем оног говора који нема снагу над смрти, исцрпсти моћ коју, без вечности у Богу, она има над човеком. И да ћемо се, речима Аљоше Карамазова, неизоставно видети поново.”

Иначе, све паметно о Твом роману је већ речено. Тако да је мени остало само да Ти пишем ово писмо.

## ШТА ЈЕ ВЕЋ РЕЧЕНО?

Знам да не бих био одмерен и прецизан као они који су, пре мене, говорили и писали о Твом роману. Зато и преписујем њихове речи.

Мило Ломпар: „Проза Весне Капор дотиче један од најдраматичнијих момената наше књижевности и дубоко погађа наш савремени тренутак. Реч је о томе да у највећем броју писама мајка пише ћерци која умире. Тај мо-



менат је далекосежан, јер он овој фрагментарности, овој расутости свести даје једну непрелазну тачку. Тиме се аутор суочио са прилично великим проблемом наше садашњице. Наша садашњица је битно фрагментаризовала човека, битно је раскинула његове друштвене и природне везе. И онда чињеница смрти има драматичан ефекат, утолико што она указује на то да нема тог оквира у који бисте ви могли уклопити људску смрт. То је битно за епоху фрагментаризованог универзума у коме живимо. Јер у граничним ситуацијама људскога постојања, а смрт то јесте, видимо апсолутну самоћу људскога бића. Као што речима не можемо обухватити смрт, тако готово да не можемо комуницирати ни са најближима.”

Душко Бабић: „Из различитих приповедачких перспектива пред нама се саставља прича о лепоти и трагици прекинуте младости, о болу који је остао у сваком од њих након растанка. У роману ауторка у жижу уметничког чина враћа човека и тајну људске душе, одбацујући хладне интелектуалистичке конструкте постмодерних приповедачких техника. Ако не може да поправи свет, књижевност може и мора да се обрати човеку и човечности. Овај роман досеже до тог циља.”

Јана Алексић: „На микроплану облик тузи дају мотиви везани за Тарин стил живота, особине и навике, које одређују идентитетске и карактерне квалитете одсутне јунакиње, предочене као изузетно биће, али, истовремено, упосебљују општељудско осећање као што је туга и зато препознајемо облик тужбалице, исповести, као и лирске вокације, али и прелазни облик, сигнализирани у поднаслову ’Писма за Тару’.”

Жељка Пржуљ: „Лирско-исповедни тон приповедања постигнут је приповедањем у другом лицу јединине карактеристичном за форму писца. Ретко заступљен у стваралаштву, има функцију да уведе читаоца у збивање приближавајући га приповедачу и јунацима, доприносећи осећају блискости. С друге стране, стварајући илузију усменог приповедања на начин што је усмерено према саговорнику, најчешће неприсутном. Тако се ствара илузија разговора са Таром, наглашава се њено присуство у причи.”

Марија Јефтимјевић Михаиловић: „У средиште лирско-рефлексивног света ставља људску душу која је због смрти јединог детета расточена између непрестане потребе да се живим сећањем на тренутке радости одржи некаква илузија да физичка смрт није и коначна, и питања о смислу човековог краткотрајног боравка на земљи.”

Даница Андрејевић: „Након прочитане књиге, помала се сазнање да искуствено постаје универзална истина људске есенције и егзистенције. Тако личан, а тако универзалан, овај романескни реквијем је дат нашој књижевности, али је ауторки дато да га исприча. Тако је настала болна прича и испричани бол оне која хода тамом, а тама је не обузима.”

Лазар Букумировић: „Роман *Небо, ипак дубоко ’живи’* у простору вишеструких граница. На жанровском плану, то је пограничје епистоларног



романа, лирског романа и приповетке. Тематски, обитава између исповедне, филозофско-егзистенцијалне и готово есејистичке прозе. По ширини литерарних референци, обухвата простор од разумевања аутора као средњовековног дијака, преко реминисценција на Змајеве *Ђулиће увеоке* („седим, клечим” као парафраза стиха „Пођем, клецнем, идем, застајавам”) до цитираног стиха Лалићеве песме „Молитва”. Не опредељујући се ни за какве једноличне структуре, истовремено не експериментишући формом или садржајем, *Небо, ипак дубоко* аутодефинише се као роман који је морао бити написан, роман дубоког исказа бола и потребе да се причањем тај бол превазиђе или пак само умањи.

Шта додати? Ипак, и ја бих нешто. Старовремски, импресионистички, у часу кад старим и, како рече Раичковић, плачем и на рекламе.

## НА ТРАГУ ВАСИЛИЈА РОЗАНОВА

Наравно да се питање смрти не може разрешити палијативно. Смрт је таква да све носи и односи. Зато Тарина мати каже: „Нећу да једем, не могу, сваки залогај је подсећање да су се завршиле све моје радосне гозбе. Да више нема доручака у пицама, лаких вечера уз разговор. Све се свршило. А ја сам још жива. Господ нас узима кад смо најспремнији за њега, каже неко, док покушава да ме теши. Дошла си, видела, проживела, колико је било потребно твојој савршености, и отишла, на боље место? Где има бољег места до мајчиног срца? Анђеле, мој.”

Јуродиви руске философије, Василије Розанов, који се стално колебао између паганства („радост чулног живота”, полност и брак, рађање) и хришћанства (које је, по њему, донело свест о трулежности човекових подухвата и „горким плодовима света”), пред појавом смрти је све схватао... И писао је: „Ја сам говорио о браку, о браку... А мени је долазила смрт, смрт, смрт... [...] Двадесет сам година ’жуборећи као поточић’ трчкарао око гроба... И још сам се нервирао: зашто све око мене није весело и не цвета цвеће? Све сам прекасно сазнао [...] Мислио сам да је све бесмртно. И певао сам песме. Сада знам да ће се све завршити. И песма је утихнула.”

Тако Тарина мајка губи песму свог живота: „У празничне дане, малена моја, зна се. Смех, спавање до подне, певање, уживање, фотографисање. Мајушна си, зрно, једно, птић. Са осмог спрата, машемо облацима, кажеш хајде ухвати ми један. Кажеш, ја ћу постати облак, тата.

Ономад смо дували свећице, деветнаест. Поставио сам твоју слику на Фејзбук. Ништа друго на њему и нема. Само твоје очи; те очи, као са звезда.

Проћи ће, мора проћи, ниси први пут болесна. Мислим, док се некакви бели ходници без лица, отварају, чим склопим очи (не од сна, него немоћи), и осећам како ме вуче нешто, као вртлог, као вакуум, како из мене извлачи снагу.

У том часу, непознат човек отвара врата стана прекопута; на њима је умрлица; и ја у трену осећам како нешто невидљиво хуји, ту, креће се, између затварања и отварања врата; разумеш, тад, осетила сам нешто; изгурала те брзо, из стана, брзо; међутим, то нешто, што је прострујало у рани јутарњи час, осетила сам то, осетила сам како ме дотиче, то нешто напунило ми је кости, очи, речи, срце, језом.”

Отац Тоде теши, али – ко ће утешити Мајку? Јер је смрт неподношљива. Опет Розанов: „Смрт ја апсолутно не могу да поднесем. Зар није чудно живот провести тако, као да смрти нема. Нешто најобичније и најпостојаније. Међутим, ја сам се према њој односио као да нико и ништа не треба да умре. Као да смрти није било. Нешто најобичније, нешто вечно, и ја то нисам видео. Наравно, ВИДЕО САМ ЈА ЊУ, али, значи, ЈА НИСАМ ГЛЕДАО на умируће. И не значи ли то да их ја НИСАМ ВОЛЕО? Ето, то је ’лош човек у мени’, лош и страшан. Када то схватим, ја мрзим себе.”

Наравно – мрзимо себе. Владимир Варава, руски мислилац, каже да је смрт аморална, да се руска (и српска) мисао са њом не мире. Не можемо бити срећни док сви не васкрсну. И док се не приближимо једни другима, спуштајући се низ слапове времена, као мајка Тарина: „Не могу, више. Ипак, кад падне ноћ, увече, кажем, ближе смо, Сунце моје, ближа сам Ти, за један дан. Тој сламци од утехе научила ме је кума.”

То, то нам се дешава: жуборимо, жуборимо, а онда, изненада, пресушимо, испаримо, утекнемо у земљу, као понорница... Смрт дође по своје, све погази или, боље рећи, све искљује, као гавран лешину... И онда нам је јасно зашто је Розанов тако одлучан: „Умро је човек”, и ми чак не знамо КОЈИ: то је већ плакање, за очајање... док се цела цивилизација преврће у глави, ми не желимо ’Атилу и Иловајског’ (руски историчар, нап. В. Д.), већ само да седнемо на ту гомилицу земље и да понизно завијамо као пси... О, ево како ГОРДОСТ пролази. Проклето својство. Нисам те узалуд одувек мрзео...”

То, то је најтачније, моја сестро Весна – сести на хумку, и понизно завијати, као пас: над сваким, сваким ближњим, јер је Момчило Настасијевић знао да смо сви род, и да кад неко умре – „и моје срце рушно је” („Труба”). Цела Твоја књига је трајна рушнина српске књижевности. Потребна као бол у који се грезне, али који трезни.

Књижевност, понекад, мора завијати и плакати, оплакивати, нарицати, као што је Гилгамеш оплакивао Енкидуа, и Давид Јонатана, проклињући горе гелвујске које му не сачуваше најбољег пријатеља...

Зато је и Бог Који је постао Човек, Господ Исус Христос, плакао над Својим пријатељем, Лазаром, који је четири дана био у гробу и чије је тело већ почело да се разлаже и да заудара. Плачући над њим, Христос је плакао над сваким човеком, створеним за бесмртност и потонулим у смрт. Плач Христов над Лазаром био је један од најочитијих доказа трагичности онога кога је Отац Јустин Ћелијски звао „мали бог у благу”, потомка сверодног Адама.

Па, има ли игде наде?

Розанову је, иако је лудовао, викао против хришћанства у име „панганских животних радости”, било јасно: „Када боли душа, тада ми није до многобоштва. Реците ми, коме је са ’болном душом’ уопште потребно многобоштво? [...] Мени је потребна само утеха, и треба ми само Христос... (Многобоштво и јудаизам ми ни на памет не падају)”.

Немоћ, из које се једино и подиже права молитва, у Твом роману јесте истинска немоћ сваког смртника: „После, после, ће рећи, да легнем ту, мало код вас, да се угрејем, хладно је. Ушущкавам је, привија свој јастучић и дрхти; очи су јој сузне, велика немоћ и туга, плаве је; бебо моја, биће добро, кажем, а бојим се. И сад, видим ту слику. Увек ћу је видети, увек. Јелка коју смо заједно китиле, светли, топло; прислањам се уз твоје нежно тело, грејем те...”

Не знам, и те сузе, и речи, нећу стићи, мама, те речи, нећу стићи... а болест је већ узимала маха, бактерије већ колале срцем, мозгом, плућима, изван контроле; не знам. Језа се развљачила кроз моје кости, мишиће, срце; сат је куцао смирујуће, обично, и светиљке са јелке шарале зидове; мир је владао, расла тишина, као пред одјек звона, док нарастају ишчекивања. У поноћ, температура је већ овладава њеним малим телом. И животом.”

А то, по Розанову, води молитви: „СУШТИНА молитве је у признању сопствене дубоке НЕМОЋИ, дубоке ограничености. Молитва постоји тамо где кажеш: ’ја не могу’; тамо где је ’ја могу’, тамо нема молитве.”

А вера у Христа страх од смрти побеђује – духовним животом, утемељеним на чињеници да је Христос васкрсао...

Колико можемо досегнути ту веру?

Али, ако и не можемо, постоји „епифанијски остатак”.

И сазнање да су отац и мајка, дан по дан, свом детету ближе. Зато је, после Твоје књиге, могуће рећи, онако како бележи Ана Гвозденовић: „Израђена умрежавањем епифанијских тренутака, ова проза потресно сведочи да је и у времену које признаје једино потрагу за срећом, могуће певати о болу и губитку”.

## ПЕВАЊЕ О БОЛУ И ГУБИТКУ

Све почиње жудњом за вечношћу, и Тариним записом, школским, у коме је та младалачка жудња исказана са кристалном јасновидошћу и оном мудрошћу која, јер постајемо груби од времена које кроз нас протиче, казније нестане.

Па онда увиремо у празник, који је продор вечности у време, када се, у Бадњој вечери, споје пламсање ватре, топла ракија, кувано бело вино, прота Живадин и предукус Светог Причешћа.

И онда сећање: Тарино дечје Бадње вече, суво воће у корпицама, мајка која живи од успомена на своју птичицу – рајску птицу, коју је однела хладноћа са границе битија и ништавила.<sup>1</sup>

У граду „губавцу”, отежалом од наших греха, рај се показао и – одлетео. Остало је, увек писцу, да одговори, опет и опет, о томе има ли смисла живети кад се умире.

Лик Таре Сенице, умне лепотице, чији се живот није развио, којој чедо никад није отворило утробу, а која је била тако пуна радости, остаје као болни међаш на усудној граници између овог и оног света (кад мајка Тарина замишља какав би био смех унучади, који никад неће чути)... Колико је таквих, неописаних, лепотица и лепотана, јуноша и дева за љубав прикладних, који љубав никад не узљубише (да парафразирамо деспота Стефана), него одоше са овог света у онај, враћајући се Оцу, да их Отац утеши и понуди им што око не виде, и ухо не чу, и у срце човеково не дође, и што је спремно за оне који Га воле...

И кад отац Тоде покушава да хришћански благовести мајци да је Тара свуда, и да чува, са висине, своје родитеље, жалосница, логиком смртника који жури у бесмртни загрљај свог детета, поставља питање – зашто би била чувана ако жели да одавде што пре оде, да се сретне са рајском птицом својом.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Кад је детињство, живот је гозба, Бог је Гост – подар, Онај Који своја бића сабира на гозбу и даје им дарове. Тако Тарина мајка у причи и казује: „Бадње је вече, и требало је да се смејемо. Ишла сам у куповину. Суве смокве, кајсије, бадеми. Наранце и јабуке. Кад си била мала, сећаш се, шапућем, била си мали помагач, тад си прстићима хитро, разврстала у чиније, гозбу. Гозба, гозба, позивала си. Савијале смо борове гране, уплнтале иглице, увезивале шишарке, и шарене траке. После смо те подизали да окачиш венчић. Гозба, гозба, понављала си.”

<sup>2</sup> По виђењу Светог Андреја Јуродивог, рај је врт са мноштвом рајских птица: „Тамо беху многи вртови са високим дрвећем, чији су се врхови њихали и увесељавали поглед, док су њихове гране шириле обилан миомир. Једно дрвеће је непрекидно цвало, друго је било украшено златастим лишћем, треће је имало на себи разне плодове неисказане лепоте и пријатности. То дрвеће се не може упоредити ни са каквим дрвећем земаљским: јер га је засадила Божија рука, а не човечија. Птица је у тим вртовима било безбројно мноштво: неке од њих имале су златна крила, друге – бела као снег, а неке – разнобојно ишарана; оне су седеле на гранама рајског дрвећа и певале умилно; од њиховог слатког поја ја заборавих на себе – толико је срце моје уживало, и чинило ми се да је глас њиховог певања достигао чак до висине небеске.” Мајка (јер, како рече Тин, „срце је мајке срце Богомајке”) зна да је Тара рајска птица: „Кад си била мала, сећаш се, била си моја птичица, и хранила сам те, тако. Отвори кљун птичице, отвори кљун. И кљун, кљун, покључала птичица, све. Браво. Понекад, тако, понекад, у неком трену храњења, узмеш моју руку, изненада, и нежно пољубиш. Мрва моја, мала; понекад наслониш образ на њу, нежно и насмејеш се. Гледамо се, тад у дубокој срећи; као да смо у срцу живота, у вечности, и ништа друго не постоји изван нас. Кроз прсте, шири се милина од тог меког додира, пољупца. У почетку сам збуњена, и ганута; тај гест, који често понављаш, не делује само као дечја игра. После, после, временом, схватам, то се дешава кад ти се посебно свиђа нешто што ти спремим, бебо, бебо моја. После то разумем као нежну захвалност. И обузима ме понос, обузима ме срећа, мекотни таласи плаве срце. Те очи, са звезда, ручице, и смех, као да знаш тајну, одувек. Доцније, причам ти то као једну од наших успомене-

Твоја књига, која бруји, час од плача, час од страственог молитвеног шапата, споменик је људском братству; иако смо лелујави као пламен воштанице („али дуну ветар смрти и у срцу крв ми следи”, рекао би Владика Николај), ипак је наше сећање на ближње икона оног бесмртног памћења које Бог има о сваком кога је саздао, ако је тај, као благоразумни разбојник, који се на крсту покајао, био спреман да Христу узвикне: „Помени ме, Господе, у Царству Своме!” (зато и певамо „Вјечнаја памјат” на православном опелу: кога се Бог сећа, кога држи у свом памћењу, чије име помиње – тај је спасен). Сећање на Тару је доказ да људи, и кад оду, живе једни у другима, и да се ткиво нашег постојања преплиће са ткањима постојања оних с којима смо путовали и путујемо ка усудној граници.<sup>3</sup>

Чујемо је: „Мама, кажи да ћемо ићу у цркву, да запалимо свеће! Хоћемо, душо, на Богојављење, замишљаћемо жеље.”

Читајући Твоју књигу, човек постаје нарочито осетљив на дострујавања мисли о таштини свега пролазног („Све што знамо и гледамо / да ли сан у сну је само?”, питао се Едгар Алан По). Тарино борење са смрћу (пре би се могло рећи – са осећањем блиског престанка биолошког трајања) описано је подробно до дроба, како је могао да уочи само човек који је и писац и мајка. Тарина љубав према породици и животу који треба оставити дата је потресно, али без сентиментализма. Долазе нам, као дашак светлости, речи из детињства отишавше, када су, на два сата, напустили болницу, да би Тара дочекала свој рођендан код куће, и када малишанка каже у пуноти свог отрочества, чедности која је целосна мудрост човека и света: „Мама, ја тебе и тату волим више него себе. Срце бих моје преполовила и дала га вама. И дах бих ти дала.”

Остаје тако до краја. Чак и у великом граду – гротлу.

## У ГРАДУ, У ГРОТЛУ

Док сам читао Твој роман, имао сам дубоко осећање да си се добро суочила и са темом града, сасвим на трагу књижевног искуства које нас је обликовало.

Сећам се, и сећамо се.

---

на; и ти, већ одрасла, с времена на време, да ме подсетиш, чиниш тај исти гест – хваташ ме за руку, док седимо за столом, и нежно пољубиш. Птичице моја, бебо моја, сунце моје. Бадње је вече, и држим те за руку. Мама, шапућеш и горе ти дланови. Мама. Уздахнеш, и то је све.” А рај је, понављамо, препун птица. Стефан Првовенчани је свог брата Саву звао „мудром птицом љубави” у врту Мајке Божје, на Атосу. Рајске су и оне птице из Шантићеве „Претпрзничке вечери”, које му кажу да не тугује због губитка ближњих, и да су његова „света жива породица” које носе стихове песника и његових другова у „ноћ хладну многих милиона”.

<sup>3</sup> Опет мајчин глас: „Наше преписке, питања, дилеме, радосне вести, а некад само волим те, тек онако, лако. Она је блистала, увек, увек. Нестварна, била је нестварна. Изван живота. Изван свега. Тај поглед, очи моје. Лепота. И тај осмех, оче Тоде. Да ли си могао знати? Да су небески. Не могу више овде да боравим. Нема ничег више за мене. Опустео је свет.”

У Чеховљевој причи „Туга” кочијаш Јона Потапов у Санкт Петербургу седам дана не може да нађе никога коме би испричао о смрти сина. Мори га туга која би, да се излије, читав свет потопила, али нема срца ни слуха за ту тугу. Да је остао у родном селу, људи би се нашли да га, мирно и обредно, слушају: „Јер треба поразговарати паметно, полагаано, од срца. Треба испричати како се син разболео, како се мучио, шта је пред смрт рекао, шта је говорио, како је умро... Треба описати сахрану и одлазак у болницу по одело покојниково. У селу остала кћерчица Анисја... И о њој треба поразговарати. Зар би се мало шта имало казати и поразговарати? Слушалац би морао само хукати, уздисати и плакати с њиме заједно... А још је боље са женама разговарати. Оне су, истина, неуке и глупе, али кукају од прве речи.”

Бол који се искаже постаје лакши. Али, за разлику од обредног учешћа Јониног села у животу и смрти својих чланова, у Санкт Петербургу нема никог осим празних униформи и пустих душа. Град је средиште отуђености у коме нема наде у општење. Чак и Јонино коњче свет посматра оком свог „госе”: „По свој прилици, и оно је утонуло у своје мисли. Како су га одвојили од плуга, од познатих слика из поља, сурих, обичних, на које је навикао, и довели га овамо у ову долину плача, пуну чудовишних пламенова, неуморне хуке и буке, и устумараних људи, мора да се замисли...”

Долина плача, пуна хуке, буке и страшних пламенова, као да је пут према аду, леденој невиделици пламсања које мори, али не загрева, и у којој нико никоме не може да узри лице.<sup>4</sup>

По Момчилу Настасијевићу, у циклусу „Речи у камену”, град је „тма котлова у котлу”, у коме нема урбанитета зле „вари у гору крв”. Демонске силе владају градом, нема ни Бога, ни госта, нема невиних који би се причестили Христовој голготској жртви.

У песми Новице Тадића „Људи у обртним вратима” сви смо растрзани кретањем у демонским убрзањима ка ништавилу. Тескоба, сударање са живим мртвацима и opakим утварама, немогућност бекства, патња којој нема лека.

Ако је, по Жарку Видовићу, морал завичајна обичајност, и ако је, по Шарлу Бодлеру, морал немогућ у Паризу, у коме месец дана можеш да луташ а да не сретнеш никога познатог, онда је јасно да је човеку после „смрти

---

<sup>4</sup> Из житија Светог Макарија Великог: „Ходећи по пустињи, ава Макарије нађе суху лобању људску где лежи на земљи. Он је штапом преврну, и учини му се као да из ње дође неки глас. И упита је старац: Ко си? – Лобања одговори: Ја бејех поглавица идолских жречева који су на овом месту живели. А ти си ава Макарије испуњен Духом Божјим, јер чим се сажалиш на оне што су у мукама и помолиш се, они осећају неко олакшање. – Упита старац: А каква је та ваша олакшица или мука, реци ми? – Лобања одговори јецајући: Колико је далеко небо од земље, тако је велики огањ, у коме се ми налазимо, одасвуд паљени од главе до пете. И не можемо да видимо лице један другоме. А када се ти молиш за нас, онда видимо један другога делимично. И то нам бива уместо олакшице. – Чувши то, старац заплака, и рече: Тешко дану у који човек преступи заповест Божју.”

Бога”, коју је, у освит нихилистичког 20. века, објавио Ниче, и после „смрти човека” (коју је, на основу стања друштвених наука, објавио Мишел Фуко усред прошлог столећа) једино прибежиште остала породица. Управо у граду, у великом граду, постоји последња нада у огњиште које се свуда угасило.

Али, смрт се и таквом огњишту прикрада.

И то је једна од кључних тема Твог лирског романа: равнодушност, па и чудовишност, града у коме страшни дах ништавила гаси огњишта и уточишта. Тамо пише: „Град бруји у својој монотонији. Град вршти од мрачних мисли, од тешких корака; као губавац, сав од наших рана, од наших кркљања; смрдљив од нашег зноја; шкрипи од разуларених мотора, бесних кочења; дрхти од страха, и расте, неумољиво расте. У свом распадању.”

Таман тако, као и код осталих, осетљивих, који су граду приступали да би га пресаздали у слике за памћење и могућност (под)ношења теретног урбанитета.

Описала си, на начин непорецив, односе својих јунака према гротлу претвореном у небодере и булеваре. Али се ниси одрекла чињенице да у свему, ипак, живе људи, да су они крв, месо и љубав, и да, док њих, треперавих као свеће и мирисних као зрно тамјана, има, не смемо се одрећи и порећи: „У овом грубом милионском граду, у коме живе нежни људи, сваког часа се неко заљубљује, неко растаје; неко купује љубавне поклоне, неко ситнице за срећан пут, неко за растанак. У овом милионском граду, који не престаје да пулсира, у коме се непрестано свађа и мири; запало нас је да се упознамо.”

Док има упознавања, има и познања.

Када се све завршило, и када је Тара Сеница одлетела, њен отац се сећа како је својевремено супрузи говорио да се треба вратити селу и природи: тамо би била изграђена кућа, тамо би коњи, козе, краве, цвеће, поврће, брезе у ветру и веверице које краду једна од друге, скупа са њиховом љубављу, постојали на начин првотности. Шума и небеса, свакодневна чуда, нежност свих према свима. Женин шаљиви одговор је да је то могуће ако буде узајамне љубави, али стварни, чврст и одлучан, коначан одговор је гласио: „Да, да, али град!”. И у град су се вратили.

Повратак у град је неумољив у својој предодређености околностима у којима се рађамо и васпитавамо. Па ипак, у њему се Сеницама дало живети, јер је преображаван детињством и младошћу вољене кћери. Чак и када је шестогодишња Тара, због упале плућа, са мајком остала у болници, уочи свог новогодишњег рођендана, лекар се могао умолити да их пусти, на два сата, дому да обреде тихо породично славље.

Град се, упркос свему, показао као место обитавања, из кога нису нестаде све наде да се да осетити дах првотности. Али, могућности преображења бетона у мирисе и гласове престале су када је Тара Сеница заувек отишла: „Ове вечери у којима се град мења, у којима од белог постаје цветан, ове ми-



рисе, што ветар разноси неумољиво, и птице што се гнезде, ту, у крошњама; ови ведри подневни сати, у којима се са балкона разлива бескрај, мртво звоне.”

И други градови, чак мегалополиси, вредели су јер је Тара путовала њима: „На фотографијама из Лондона, први пут сама, у далеком простору, моја мила девојчица; смеје се, и бележи, бележи, прави дневник тренутака. Шаље сенке испод моста, облак изнад Тауера, кишу у некој улици где ју је довела знатижеља; пролазнике у буци града; излоге, и понегде своје лице, срећно; мала, велика моја, девојчица. Њене очи, остале су на сваком том месту. Ипак, остало је много тога, много тога... и плачемо, плачемо, над свим тим недодирнутим часовима и градовима који неће осетити њено око и осмех, њен дах, и немир. Пуста су сва та места, где не стигнемо, а желимо, кажем јој.”

И онда долазе тужне мајчине речи: „Седела си скоро све празничне дане, учила. Чекао те је први велики испитни рок, желела си да заблишаш. Још на твом столу стоји све: оловке, фломастери, свеске, белешке испуњене твојим рукописом, отворене књиге из којих си учила. Град је црна рупа у којој нема утехе.”

Све је могло да буде другачије, а сада је остао јаз који се ничим не може попунити – јаз између овог овде и оног тамо, оног што је могло бити и оног што се никада неће остварити.

Кад и оно што волимо оде из градова, они су заиста безутешне црне рупе. И такве рупе гутају светлост и радост, лишавају нас насушнога, чиме смо могли да опстанемо.

Ипак, и у новонасталом безнађу, ако га додирне рука која саосећа, постоји могућност да се обазремо.

Ти си рука писца који саосећа.

И обазиреш се, у граду отуђеника. Видиш ближње који пате и чекају час преласка.

Ипак, колико је Твој роман једна „урбана” књига?

Урбана је јер се родила у великом граду.

Али, она је, у најбољем смислу те речи, „сеоска”, у оном смислу у коме је Јона Потапов желео своје село, да би му причао о смрти сина свога, Кузме Јонича.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> У граду нема њиве, али се дубоки, арехтипски трагови аграрне културе виде чак и у роману који говори о смрти девојке Таре Сенице. Јер, у роману *Небо, ипак дубоко* све се збива између грађанске и „српске” Нове године, а у средишту свега је Божић, који је био један од наших средишњих празника, када су се породица и плодност у природи сједињавали у светом тренутку уласка Богомладенца у свет. Драгољуб Ж. Перић указује: „Разлике између аграрног и хришћанског календара смањују се, а они узајамно допуњују за време новогодишњих празника, који, семантиком суседних датума (Бадњи дан и Божић), најпластичније изражавају симболичка значења краја и почетка циклуса, транспонованих на план животног циклуса семена.” То су дани када се пшеницом посипа бадњак, као и положајник. За Божић се спремала и варица, култно јело од разних врста семена, као и обредни хлеб, чесница. Почетак никад не престаје. На Бадњи дан умире оно старо, а рађа се млади Бог, Божић: „Ту се шета



## НА ТРАГУ ДЕВОЈАЧКИХ НАДГРОБНИКА

У ономе што се, снажно и тачно, зове *Камена књиџа њрегака*, делу Радојка Николића, записивача истина са наших народних надгробника, нарочито се види бол због прераног одласка девојака: „Ја сам била јоште тако млада”; „Млада ћу у мраку венути”; „Младости се не нанијек моје”; „Овде вене дична младост”; „Овде почива младост девојачка”. И још: „Увену пре времена као питома ружа у ливади”; „Бејаш млада као роса”; „Као мајска ружа увенух”; „Смрт не пожали што сам као роса”; „Овде почива зелена млада грана”; „Овде труне увенуто цвеће”; „Овде је сарањено тело росног цвета”; „Овде труне мирисава ружа”...

Надгробници Западне Србије пуни су цвећа и цветних украса, да се зна да је смрт по девојку дошла прерано: „Немила смрти, одма ли ме нађе”; „Умре тек што поче ђевовати и своје другарице познавати”; „Тек што ступих на свет ногом, целом свету рекох збогом”; „Што нам оде тако рано?”.

Ко да не жали девојачку лепоту? „Овде почива Марта, липа ђевојка” (село Тучково); „Ево гроба где почива лепа Зора, лепог лика” (село Дљин); „Овде почива младос девојачка и красота Росанде” (село Висибабa); „Овде почива Богом украшена девица Селена, прелиепа кћи” (село Трнава). Седамнаестогодишња Симка Јанковић из Ласца (1899) је била „отликована девојка у лицу међу својим другарицама”. На споменику пише: „Ој девојке, миле другарице моје, погледајте леп девојачки лик!”

На гробљу у селу Врдилима „постои младежно тиело” Ружице Марковић „која бијаше краснога стаса и лепога лица као најлепши процватио на земли цвет”.

Драга Весна,

Мени се Ти чиниш као наследница оних клесара који су, во времја оно, правили овакве надгробнике и остављали овакве записе; а такви су надгробници били мали храмови, без врата и прозора, са којих се узлетало у небеса. Они су били сведоци да смо смртни, али бесмртни.

Стоји Твоја књиџа као споменик.

Али лечи.

---

Божја Мајка, води Бога за ручицу”, каже народна лирска песма. Перић истиче: „Време старог циклуса хаба се, прља и троши. Да би се нови циклус успоставио, стари мора бити поништен, што укључује магијски симболизам различитих обредних радњи [...], најзад и – спаљивање бадњака.” А онда се рађа ново Сунце, које се поистовећује са младим Богом, Христом у јаслама. Трагичност збивања у роману *Небо, иако дубоко* огледа се, између осталог, у томе што младо женско биће, коме је намењена обнова живота, никада неће постати жена кадра да роди и остави потомство. Божић призива род и плод, али по Тару долази смрт, и она је клас који никада не наједра.

## ПИСАЊЕ КАО ЛЕЧЕЊЕ

Пишући катарзичну прозу, постала си писац – лекар. Лекари су, углавном, људи који се деле на два „табора”: у једном су они који су од додира са болесним и мртвим телима ближњих потпуно огуллали, па су се свели на механичаре и занатлије, који човеку приступају као грумену иловаче; у другом су они које бисмо могли назвати „чеховљевски” осетљивим за *conditio humana*, који су рушни кад ближњи одлазе и када иза њих остаје непопунива празнина (није тачно да „кога нема, без њега се може”; кога нема – без њега се мора). Нико не треба да заборави: најодговорније су оне службе које је Господ узео као симболе Свог дејства међу људима – цар, свештеник, судија, учитељ, лекар, јер на тим службама и почива људско друштво...

И писци могу постати лекари у нашој, библијски речено, долини плача. Ти си то постала. Пренела си нам нешто од Тарине бесмртне сигурности са њених путовања: „Сигурна као стари путник, уливала нам је поверење да је цео свет безбедно место, као да се нигде никоме не може десити неприлика.” И заједно са Таром, замишљали смо шта би се десило да је Гауди завршио своју катедралу, после чега би свет експлодирало од лепоте. И било нам је јасно зашто је Лорка желео да, кад умре, балкон остане отворен, да би гледао дечака који једе наранџе и чуо косца који жито жање. Књижевност је један од ретких начина на наши балкони остану отворени после свега.

Од када је Христос васкрсао, и подигао нас у светлост вечности, бол због смрти није нестао, али се претворио у, како су Свети Оци говорили, „радостотворни плач”. Прилог том плачу, који не понижава, него просветљује човека, јесте и Твоја књига.

Све има смисла, све може бити смислено. Виктор Франкл је говорио: „Истина је, кад умиремо више ништа не можемо узети са собом, но, целовитост нашег живота, који заокружујемо у самом часу смрти, лежи изван гроба и тамо остаје... свет неће заборавити чак ни оно што смо сами заборавили, што је побегло из наше свести; то је постало део прошлости, а тиме остаје део света.”

Чак и Камијев Мерсо, који суровим атеизмом одбија римокатоличког свештеника што, пред погубљење, покушава да га утеша, каже да живот после смрти може да замисли само као продужење овог живота, и да би тамо могао да буде само са људима до којих му је стало. Али, шта нас чека тамо, Господ зна; јер, како је рекао апостол, што око не виде, и ухо не чу, и у срце човеково не дође, то је Бог припремио онима који га воле.

И опет Франкл: „У прошлости ништа није ненадокнадиво и неповратно изгубљено, већ је све трајно похрањено. Чудно је да људи обично виде само стрнокошу пролазности – а не виде пуне житнице у које су положили своје жетве својих живота, своја храбра дела, остварене послове, вољене љубави, храбро преброђене патње.”

Твоја књига је трајно похрањивање вредности Тариног живота. Лепоте лета једне Сенице.

Хвала Ти због ове књиге, која нам помаже да издржимо.

Драган Б. Лакићевић  
Српска књижевна задруга  
Београд

## КЊИЖЕВНА ЧИТУЉА

(Белешка уредника књиге *Небо, иако дубоко* Весне Капор, 113. Коло Српске књижевне задруге, 2021)

Неки ће нову књигу Весне Капор видети као кратак роман, други као новелу, трећи као нешто треће. Мени се чини, да је пред нама, најпре, драмска поема. Поема јер спаја свој основни приповедачки поступак са елементима поезије; драмска јер се одвија на сцени људских осећања, пре свега бола и жалости. На тој сцени траје велика жалба – жалба је у Весниним и мојим крајевима друго име за испраћај покојника: све оно што се ради, а поготово говори у тужбалицама, говорима, запевкама... Само што жалба као народни обичај траје дан-два, а у Весниној књизи знатно дуже, колико траје жалост, цео живот. Овде је то жалост за јединим и јединственим бићем, изгубљеним неправедно и несхватљиво – за животом идеалне девојке у цвету врлине и младости. Њу су изгубили многи, најпре и највише родитељи, потом ближњи, они који су је познавали, и, на крају, што је за књижевност најважније, они који ће је тек упознати, а то су читаоци... Неку врсту потреса бола и бића доживео је и први читалац ове књиге, њен уредник.

Драмска поема, или полифона тужбалица, под насловом *Небо, иако дубоко*, састоји се из гласова, обраћања или писама оних који туже за Таром Сеницом – тако се зове трагична јунакиња ове књиге, у стварности и у књизи. Да прикаже тих неколико гласова, њихове посебне интонације и нијансе, Весна Капор покренула је неколико поступака, од којих је најважнији онај који се састоји у начинима да се по изразу препознају лица или актери ове трагедије. Једно од тих лица је и сама ауторка – списатељица се ту позиционирала изузетно вешто: њен глас иде напореда са гласом несрећне мајке. Глас мајке је најизразитији, с највећим емотивним интензитетом, подсећа на средњовековне плачеве, а у наш слух призива „Тугу за младенцем Угљешом” монахиње Јефимије.

Главна особина ових гласова – управног говора и језика – јесте загрцнутост. Та загрцнутост испуњава ову полифину тужбалицу потресима бића и бола. Хроника једног прекраћеног живота и једне преране смрти иде напореда са дневником туге и вишегласних израза жалости и претапа се у степене и градацију поеме. Свет животне среће, младости, нежности, узнесења љубави – потамнео је од судбинске патње: пред нама је изузетна књижевна читуља.

Књига Весне Капор садржи хришћански доживљај смрти, али тај доживљај неће увек умањити бол; хришћанска туга ће, бар на тренутке, још више осветлити закутке душе, живот и смрт, дубину љубави и сјај успомене.

Мисао да је бол дубок као небо проистиче и из наслова *Небо, иако дубоко* и из целе књиге. Велики песник је рекао да је небо и изнад и испод нашег постојања. Тако је и бол испод и изнад нашег постојања – и горе и доле, и пре и после. И сада и увек.

АНАЛИЗЕ  
КЊИЖЕВНОНАУЧНИ И ЈЕЗИЧКО-СТИЛСКИ ПОГЛЕДИ



Јана М. Алексић  
Институт за књижевност и уметност  
Београд

УДК 821.163.41.09-31 Капор В.  
82:130.3  
DOI 10.46793/Uzdanica21.1.031A  
Оригинални научни рад  
Примљен: 3. новембар 2023.  
Прихваћен: 8. децембар 2023.

## ОБЛИК ТУГЕ: ДУХОВНО-ЕСТЕТСКИ АГОНИ У КЊИЗИ *НЕБО, ТАКО ДУБОКО*

*Ајсџракић*: Роман *Небо, иако дубоко* Весне Капор тематизује исходишта и емотивне и духовне импликације преране смрти деветнаестогодишње девојке Таре Сенице. С обзиром на тематско-мотивски опсег романа у коме се уметнички разрађују интерференције живота и смрти, у раду се, из угла религијске философије, афективне наратологије и метапоетичких проучавања именују и анализирају облици религијске и естетске духовности и тумаче формуле за одгонетање људске судбине. Најпре се раслојавају модели религијске духовности: православно хришћанство, елементи митско-симболичких и фолклорних матрица, као и назнаке модерног осећања света, иманентно антагонистичког. На крају се у естетском слоју романа издвајају два домена духовности. Први је већ препознатљив на поетичком обзору Весне Капор, а то је суматраизам, као семантички преиначени и преобликовани наслеђени књижевни ток, док се други огледа у поетичкој самосвести, односно у откривању приче као обликотворне силе, сведочанства и мнемотехнике која живот претпоставља смрти. Долазимо до закључка да је у овом роману религиозна духовност надомештена естетском духовношћу и крунисана животодавним принципом приче.

*Кључне речи*: роман, православно хришћанство, молитва, митско-фолклорна матрица, модерност, време, вечност, метапоетика.

Запажени лирски роман *Небо, иако дубоко*<sup>1</sup> темељи се на естетском принципу уобличења дисперзивног осећања туге или жалости за изненада преминулом деветнаестогодишњом девојком Таром. Суочивши се са изазовом ове по свему особене душевне систематизације једног порозног, али у појединачном људском животу незаобилазног доживљаја, Весна Капор је, сходно начелима властите поетике, превасходно израженим у књигама *По*

---

<sup>1</sup> Роман је објављен у престижном плавом 113. Колу Српске књижевне задруге минуле 2021. године и овенчан наградом „Меша Селимовић” за најбољу књигу у 2021. години, као и наградом „Ђуро Дамјановић”.

*сећању се хода као њо месечини* (2014) и *Венац за оца* (2018), постигла и уметнички и духовни учинак.

Уколико је „свако дело облик, у мери у којој је дело” (Русе 1993: 19), како сугерише Жан Русе,<sup>2</sup> онда се облик туге у остварењу Весне Капор постиже на неколико планова. На макроплану посреди је облик лирског романа који у себи садржи и облик молитве, јер цело дело можемо, сходно емотивној обојености и усмерености, разумети као молитву за покој душе минуле јунакиње.<sup>3</sup> На микроплану облик тузи дају мотиви везани за Тарин стил живота, особине или навике, који одређују идентитетске и карактерне квалитете одсутне јунакиње, посредством сећања других јунака предочене као изузетно биће, али, истовремено, упосебљују општељудско осећање као што је туга. Зато на медијалном плану препознајемо облик тужбалице,<sup>4</sup> исповести, као и лирске евокације, али и прелазни облик, већ жанровски и поетско-симболички сигнализирани у поднаслову – „Писма за Тару”. Писма, поред комуникативне функције, служе и као трансфер између оностраности и ононостраности, видљивог и невидљивог.

Уколико лирско-наративне нити романа осмотримо из угла афективне наратологије, увиђамо двоструку природу бола, односно туге. Она је генеративно својство, мотор мултиперспективног приповедања, као што је и осећање које се рефлектује на читаоца. Туга је психолошки и естетски вишак који читалац приликом читања трансформише у јединствен доживљај. Тиме је ауторка остварила емотивну редувантност, која је, сходно теми романа, и била пожељна.

---

<sup>2</sup> Жан Русе притом сматра да „ухватљивог облика има само тамо где се оцртава неко сагласје или однос, неки правац сила, опсесивни лик, потка присуства или одјека, неки сплет конвергенција” које он назива „структурама”. Према овом француском теоретичару, ради се о „обликовним константама”, то јест о везама „које одају неки ментални свет, и које сваки уметник поново измишља према својим потребама” (Русе 1993: 19).

<sup>3</sup> Ова особена књижевноуметничка молитва поприма духовно-религијско обличје молитве на исход душе и има неколико важних функција. Како Свети Јован Шангајски предочава, молитвом се показује љубав према упокојенима и пружа им се истинска реална помоћ, док је „црквена молитва или молитва појединих хришћана за упокојеног још један резултат живота тог човека: за њега се не би молили да за живота свог није учинио нешто што би могло да побуди на молитву за њега после његове смрти” (Свети Јован Шангајски 2012).

Да је молитва облик узношења љубави и залог памћења тврди и протонамесник Бранко Чолић: „Молећи се за некога (првенствено на Литургији) Црква се моли да га Бог држи у свом памћењу. То је једини начин да неко не ишчезне услед смрти и заборавља, јер само оно и само онај који постоји у памћењу Божијем заиста постоји. Због тога је молитва Богу за некога, и живог и уснулог, израз велике љубави која доноси много користи и онеме који се моли и онеме за кога се неко моли” (<https://crkvauobrenovcu.rs/misija/molitva-za-upoko%D1%98ene>).

<sup>4</sup> Ана Гвозденовић је у предговору већ приметила семантичке импликације тужбалице у овом роману: „У основи тужбалица, саздана на вештом балансирању, између нарицања и финог ткања’, проза *Небо, тако дубоко* успева да певање о личном болу уздигне до слутњи коначних одговора” (Гвозденовић 2021: XI).



Прерани одлазак вољеног младог бића, обрнуто биолошком следу, прераста у трауму губитка и перманентни доживљај изгубљене животне равнотеже. Туга, бол или жалост, у синонимном поретку, изазивају саосећање нараторке која се оглашава у лирско-метафизичким медитацијама. Њена способност емпатије са родитељима, саживљавање са њиховим болом, унутар дијегезе, подстиче осећај заједништва иако свако тугује на другачији начин. Наречено осећање трансцендира границе уметничког облика и преноси се на читаоце с ове стране дијегезе. Зближавајући људе, туга тако формира и увећава душевну заједницу.

Међутим, кључна адаптивна сврха туге, према увидима Недељке Бјелановић, лежи у томе да „особа искуси губитак онога што јој је важно и да се оријентише поново према свијету и у себи у односу на искуство тог губитка” (Бјелановић 2022: 197). Предоминантно *рефлексивна функција* (Бјелановић 2022: 197–198)<sup>5</sup> овако пунктираног искуства обезбеђује појаву психолошких низова на којима се обликују интроспекцији склони карактери Тариних ближњих, али и аутопоетички лик имплицитног аутора који испитује властите побуде за креирање приче. Ауторка романа која је изједначена са идентитетом нараторке усредсређена је на то да обухвати и диференцира аутентичне видове проживљавања туге.

Том деликатном задатку она приступа опрезно, тако што синхронизује неколико међусобно начелно амбивалентних традицијских линија, па феномен смрти осветљава из угла различитих облика религијске а потом и естетске духовности. Тиме на метафизичком нивоу текста постиже полисемантичност.

У домену религијске духовности у роману су активирани модели православног хришћанства, у њих суптилно интегрисани елементи митско-символичких и фолклорних матрица, као и знаке модерног осећања света, иманентно антагонистичког. Наравно, највише простора запремају постулати источног хришћанства, не само због начина на који је структуриран сам догађај, већ превасходно због његовог разумевања из угла вечности, а томе следствено и поимања времена. Отуда појам времена, иако смисаоно тесно повезан са вечношћу, у роману је, сходно хришћанској онтологији, одвојен од појма вечности.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Ауторка студије *Наративни сенциментли* запажа да „доживљај појачане рефлексije, удруженог бављења унутрашњим свијетом (јер је сваки акт урањања у психологију другог истовремено и преиспитивање себе), карактеристичан је за већину модерних текстова еписке подлоге које бисмо били склони да прогласимо за тугаљиве, тужне или врло жалосне” (Бјелановић 2022: 198).

<sup>6</sup> Према увиду Милице Кецојевић, „период од деветнаест година, онолико колико је било потребно да Тара проведе на земљи и, по Божјем промислу, како отац Тоде уверава њену мајку, испуни своју 'мисију', перципира се, у исти мах, и као трен, и као вечност” (Кецојевић 2022: 113).

Занимљиво је да његове координате успоставља сама Тара у свом школском раду, као биће које трансцендира онтолошке планове и као језгро око којег се вртложи прича о болу. У нултом поглављу, својеврсном прологу књиге, индикативног наслова „Пешчани сат сипи”, она промишља време у дијалектичкој напетости пролазности и благодати: „Говорићу о времену. Сатови откуцавају. Непрестано. Часови сипе. [...] Ипак, сваки дан, чини се као савршен дар” (Капор 2021: 5)<sup>7</sup>.

Појам, односно категорија времена је, међутим, осветљена из перспективе вечности. У њеном психолошком значењу, реч је о метафори изниклој из субјективног осећаја пролонгираности или дужине трајања одређеног расположења, а у есхатолошком, о човековој онтичкој потреби за трансцендентним која се оваплоћује у сазнању порозности овоземаљског трајања: „И увек се све заврши осећајем вечности. Иде, испред нас, као заводљиви мирис, као сећање на изгубљени простор, све што чинимо јесте због те тачке, чворне, због трена тог сусрета. Све почиње жудњом за вечношћу. За недостајањем” (Исто). Исказ проистиче из прерано стечене мудрости и развијене слутње.

Унутрашњу дијалектику времена и вечности носи болом опхрвана Тарина мајка у покушају да самери интензитет доживљеног губитка и разабере се у свим надохшим манифестацијама које тај губитак прате, будући да, према сопственом признању, сваког дана пролази „између живих сећања и вечности”. Најпре, накнадно, аналептички, она схвата да је, мимо њеног тадашњег знања и надања, погубан исход Тарине болести окончано и њихово заједничко време: „Твој сат, на којем је угравирано, најдражој. Куца, само за тебе. Како сам могла знати, да време истиче?” (12). Јунакиња Мира, такође, временом описује комплексно душевно стање у различитим његовим стадијумима и интезитету које следи након кћеркиног одласка:

Дани теку; мислим о теби као светлости која ме греје. Све док нас двоје дишемо, и ти дишеш. Деветнаест година, као трен и као вечност. Немерљиво је време, а срце човечије страшно. Куца и кад небо падне на земљу. [...] Време пролази, бол бива туп, а туга дубља и страшнија. Нема више ничега, сем тога у мени. Никакве друге мисли, сећања, жеље. Прво је било несносно као да гориш, врело је све то, и сузе и недостајање; после, после се стишава та ватра, и обухвати страшна коначност тупог, пустог времена (71).

С друге стране, Тарин отац, и сам болестан, осећа да се на Бадње вече дозивају време и вечност, овострано и онострано, да се одвија оно онтоло-

---

<sup>7</sup> Сви наводи из овога дела дати су према следећем издању: Весна Капор, *Небо, ипак дубоко: Писма за Тару*, Српска књижевна задруга, Београд, 2021; даље се, у загради, наводи само број странице.

шко цепање које ће их надаље пратити, али прихватајући суматраистички доживљај повезаности ствари:

Као некакав мост, над дубоким понором, испод кога се наслућују облици света, мрке удолине, и светли врхови брда, ова ноћ спаја два времена. Кући се враћамо, другачији. Мајчине речи: Види, варнице и звезде се дотичу, одједном бивају дирљиве, а њена вера у дубоку повезаност свега, привлачна (24).

Међутим, у часовима усамљеничке прерасподеле бола, он изољује предмет сата као симбол дубоког односа између оца и кћерке који се одвија у паралелној временској димензији, у настојању да капсулира своје сећање у протежној сопственој немоћи да се ослободи трајног егзистенцијалног и душевног терета који му је наметнуо бол: „И онај, сат, куца ли време? И при-слањаш ли каткад уво на његово стакло? Чујеш ли бешумни бат времена? Сви ови дани, сати, дуги тренуци, као сива грудва су, као коцка леда која се заглавила у грудима, и не може да се отопи” (51).

Услед густине туге коју проживљавају Тарини родитељи нараторка је у стању да материјализује бремене времена у њиховом стану, док са њима про-води дуге часове, „у касна *пјојоднева* која се уливају у ноћ” (79). Опажено бремене она хипостазира до опиплљивости: „*Време као пјешка наплава празни-не, време које се испуњава само безбројним враћањем уназад, у овом сјтану, белом, пјусио од силине заустављених часова, недодирнутих, пече и млади се*” (76). Тако је пластично и њено упризорење протока времена у болу: „*Време одмиче, сати цуре, минути калџу. Размиче се година, месеци као рубље на ширењу, као слике на календару*” (66). На сличан начин се указује на духов-ни хендикеп савременог света да чује овај неумитни раст једног интимног али људског бола: „Наше време је глуво” (32). У тој страшној интими обита-вају јунаци ове приче од почетка Тарине болести: „у неком изломљеном вре-мену, у некој непогоди, као да нас је неко намерно заточио” (44). Метони-мијом времена одсликава се узвишеност мајчинског бола, његов јединствен сакрални смисао: „*Мршавија је нешто прошло пјуи, кад смо се среле. Али све на њој је узвишено. Бол ју је пјросенио и узвисио као фреску време*” (69).

Коначно, устаљеним временским одредницама она омеђује и време ове потресне приче која отвара проклета вечна питања: „Седџи дане и ча-сове, који се на крају збрајају у месеце – заокружимо две године, увек са истим питањима, сумњама, и сузама [...]” (85).

Да би се на њих одговорило у вакууму бола, пробија се мисао о веч-ности. Вечност је, како то образлаже Арон Гуревич, атрибут Бога, „време је створено и има почетак и крај, који ограничава трајање људске историје. Земаљско време је корелативно с вечношћу и у одређеним, одлучујућим тренуцима, људска историја продире у вечност. Хришћанин тежи да из вре-мена земаљске долине плача пређе у боравиште вечитог блаженства Божијих изабраника” (Гуревич 1994: 128–129).

Није случајно што је нараторка Тару, након кратког познанства с њом, окарактерисала као „небеску девојчицу”, угледавши у њој трачак вечности и несвакидашњег блаженства:

*Свака вечност, има своју боју, мислим, док црпћу бескраја, савлађује ноћ.  
[...] Некакав осећај ванвремености, ширио се око тебе. Око тебе је шунило  
неко друго време. Дубље. И сви ти снови које си хитала да осветлиши, у свом  
веку, односили су те од прашине, од сиве. Изван свакој зла, доишћала си про-  
лазнике, као мајца. Ојсењивала (32, 47–48).*

Вечност у светлим сећањима на успутне, али симболички незаменљиве ситнице за Тарине родитеље је зауставно време које им накратко олакшава пробијање кроз густиш жалости: „Понекад, знаш, понекад, на трен, као да уронимо у те часове, и развије се плавет изнад нас, обујми нас нека дубока вечност. Као да си ту, као да се смејеш, машеш. Потом се, одједном, проспе празнина” (63). Мајчино и очево кретање на земљи мери се етапама усхода душе упокојене: „*Шта смо радили тада док су се лешивицама мимолазиле и пресвлачиле душе? Шта смо радили, сви ми, овде?*” (73).

У формалном привођењу крају ове неокончане приче, слутња милости Божје симболички се оваплоћује у чудесном, архетипском призору, уједно и топосу наде, вере и љубави: „*Увличимо дубоке димове, један ђолуб слеће на њрозор, дућа се зајављује у даљини, изненада, и блесне сунчев зрак, њреломи се на сјакалу слике изнад наших глава; скоро увек је њако. Погледамо се и заћућимо. Сви њрозори ледају ка вечности*” (82).

Тако вечност превазилази пролазност, симболички представљену као пешчани сат, док сама нараторка сапатнички „лови време и тренутке слаже за вечност” (87). Она се позива на хришћанско учење о путовању, то јест усхођењу праведне и чисте душе након смрти, у настојању да неутешној мајци пружи било какав трачак наде:

*Кажем јој, да душа одлази, тамо, у други крај, онда кад је најспремнија, и најлепша. Мала је то утеха знам, али друге немам. У неком филму, прича ми, отац који је изгубио најмилије дете, изговара: савршенство се не прилагођава, зато одлазе брзо такве душе (85).*

Исказом којом претпоставља идеју да Бог изненада узима децу или младе људе, који нису остварили пуноту људског века ни стекли довољно животног искуства зато да би њихову чисту и неискварену душу поштедео предстојећих искушења и опасности да склизну у грехопад, пружа неизоставан смисао догађају који, према људској визури, дубински нарушава биолошки и космички поредак. „Господ нас узима кад смо најспремнији за њега, каже неко, док покушава да ме теши. Дошла си, видела, проживела, колико је то било потребно твојој савршености, и отишла, на боље место? Где има бољег места до мајчиног срца? Анђеле, мој” (49–50). Веру у Божју промисао

наше гносеолошке компетенције примају као слабахан и неубедљив аргумент. Јер, како у својим реминисценцијама увиђа нараторка, „*нико не може знайи, ником није дајто. Да зна*” (48). Стога ни у роману нема једнозначних тумачења и остаје отворено питање да ли је довољна вера у Божји план.

Знам, каже отац Тоде, њена мисија на земљи завршена је, ко зна какви су Божји планови, какви су њени небески путеви, сигурно је с анђелима. Ипак, увече, привијем свом снагом њен јастук уз себе. Као да попуњавам рупу која је ту, стално, стално, као да ми је стомак разнесен... И кажем, тихо, кроз сузе, хајде, душо, да гледамо филм (61).

Привидна помирљивост, провоцирана разумом и настојањем да се ожалошћени духовно сабере није у овом случају доследна и стабилна. Мајчино срце је на клацкалицы, у изузетном душевном агону, између прихватања и неприхватања. Тас лако прелази на другу страну, у крајност елементарне, чисто људске, мајчинске непомирљивости и неразумевања које с времена на време незауостављиво избија на површину: „Како је то могло тако? Како? Обасјати нас, таквом милошћу. Господе, па је одвести?” (64).

Међутим, јунакиња ове приче своју тугу којој је у тренуцима очаја пружила одушка, ипак, уме да заузда и надиђе несвакидашњом вером у спасење. Тиме је њен подвиг још већи: „Нећу да плачем, кажу, квасим јој душу, нећу да плачем. Али, сузе иду, саме иду. Па онда кажем: знаш, злато, не љути се што плачем; а ти тамо сијај, сијај. Ове земне ствари, ове наше муке, нека те не растужују” (64). Мајчина кратка утеха јест у томе што је Тара „ту, близу, у вечности” (27). Мучна, али спонтана пресабирања која се одвијају у спрези времена и вечности нараторка на тренутак разрешава стоичким исказом и прихватањем чињенице да неке ствари не можемо спознати: „*У веке векова, све је већ, можда, размешћено, све. Какав је живоић, наш?*” (83). Знак питања на крају сугерише да се на развој догађаја не може до краја утицати својим слободним чиновима, као и да их не можемо тумачити са становишта лимитираног спознајног капацитета. Човек квалитет живота у целини није кадар да оцењује. Отуда је упитна форма поштено признање те чињенице.

Туговање одмотава клупко сећања како би се успомене прераспоредиле у родитељском емотивном систему и стабилизовале у наративној диспозицији. Нараторка спретно укршта силнице сећања и осећања туге које уједно и обликује и разобличава сећање:

Тешко ми је, све. Сад, тешко. Около, свет живи. Не могу у превоз. Расплаче ме сваки осмех, девојачке очи, куцање порука некоме, младалачки гласови. Подсети ме. Подсети. Твоја вечност, и небеска светлост, тешка су утеха. Па онда радње. Не могу да идем нигде. Све што видим, чега се такнем – од свега плачем. Све смо ми то заједно, све увек (65).

У роману се стога диференцира вољно од невољног сећања. Вољно се односи на лепе и радосне тренутке са Таром, када се њен лик у сећању оживљава и уприсутњује. Невољно, међутим, поред тога што се искрада и враћа актере туге на дане и часове који су водили ка њеном одласку, подразумева и емотивну и психолошку инверзију или заокрет у значењу истих оних радосних момената након њене смрти. Тарин дух живи кроз сећање и кроз родитељску потребу да му се пружи одговарајући облик. И то је облик облака, најпре у исказу жеље саме јунакиње: „Кажеш, ја ћу постати облак, тата” (12), до фотографије из Барселоне, на којој растакање облака садржи симболичку слутњу:

[...] подижеш руке, високо, као да се држиш за белу гужву облака; све плови, ту око тебе, у померању је свака честица, у позном зрењу лета, а ти се смејеш, у том трену, испред Саграде; смејеш. Облаци плове, недодирљиво, и сад, мењају обресе, теше, и жалосте, а ја, ето, чујемо твој глас, он звони непрестано, расипа се, свуда, увек; чујем твој глас, мама, мама, ово је недорешен сан” (31).

Кћеркина одсутност и свеприсутност које се одвијају једновремено у различитим видовима, појавама и предметностима, према саопштењу у којем се преплићу мајчин и нараторски глас, разгаљују осећај вечности, ма колико да је небо дубоко и непојмљиво:

Свуда је има; а нема је. [...] *Изнад нас тешки копренасити облак као да се раздваја и изненадна свейлост шару свей.* Знаш, понекад тако, махнем јој у небо, каже ми, док ситојимо у малом чуду љубави; јер броји се само небеско време. *Свейлост која нам љага на лице, зари, милује, тешки* (79).

У симболичкој фигурацији осећања и мисли, која неретко прелази и у опредмећивање саме фигуре којом се нешто онтички жели да потврди, пре свега Тарин лик и име, крије се потреба да се понуди другачије објашњење, тачније да се људском срцу и уму непојмљиви исходи припишу судбини или магијском дејству животних сила, својственијих претхришћанској и митској представи света.

Митско-фолклорни слој у роману огледа се у цикличном поимању времена, заснованом на смени годишњих доба, али са додатном емотивном и онтичком обојеношћу (на пример, „Лево, ти у квадрату испод камена (стресем се увек, кад помислим, језа је то страшна), десно: пролеће, лето, зима, јесен” (72)). У роману цикличност одговара митској представи „о вечном кружном кретању у природи и људском животу” (Мелетински 1983: 34).

Такође, у причи се повлашћено место придаје судбини у покушају тумачења новонастале диспозиције живота и смрти.<sup>8</sup> Отуда унутрашњи антагонизам између различитих облика религијске духовности, Бога и судбине/Усуда потпирује интезитет бола који проживљавају Тарини родитељи. Међутим, посредни су два наслеђена комплементарна облика интиуитивног поимања догађаја.<sup>9</sup> Када превагне митско-фолклорно поимање или формулисање исхода Тариног овоземаљског живота, не изазивати судбину је унутрашњи захтев срца. Родитељи, према властитом сведочењу, предузимају низ неразумљивих, готово ритуалних радњи како би умилостивили вишу силу која управља људским путањама:

Чинили смо безброј ствари које очајници чине, јер верују да не треба изазивати судбину. Верујеш понекад да су сваки покрет, мисао, реч, одлучујући, да се негде неки невидљиви тасови померају... Да од сваког поступка зависи нешто важно. Нисмо искључивали свећице на јелки, ноћу, због тебе смо их и палили, мила моја. Ако оне светле, смиловаће се то нешто, што се гура и шири око нас, умилостивићемо га, нећемо посустати. Светла су горела у целом стану, плашили смо се да мрак уђе кроз било који процеп, у наш дом (44–45).

Отуда и очева дубока резигнација у захтеву да се прихвати оно што је неминовно: „Нема повлачења са ове уклете коте наших живота. На којој су остали радосни часови, оковани сећањима” (50).

---

<sup>8</sup> Судићи према сумарном прегледу аутора *Српској митолошкој речника*, наш народ је испољавао тврду веру у судбину, као у нешто што је унапред одређено у животу. „То веровање су јасно нагласили у својим предањима, мистичним и магијским радњама, приписујући судбину вољи неке више надземаљске силе, божанству. Судбину досуђује усуд, суђаја (в. суђеница) и Бог.” Предање такође каже да „судбином управља св. Сава”. Судбина одређује и дужину и етапе човековог века: „Дан и час смрти су унапред предодређени: 'Нема смрти без суђена дана.' 'Мука душу не вади, него суђени дан.' 'А кад мени суђен данак дође.' [...] Судбина се не може избећи и заменити” (Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: 292). Слично налазимо и код Тихомира Ђорђевића: „У нашем народу се мисли да нема смрти без суђена дана, или чак и без суђена часа, то јест, човек умире онога дана или онога часа кад му је суђено или, како се још каже, кад му је писано да умре” (Ђорђевић 1984: 146).

<sup>9</sup> За наше разумевање тог унутрашњег родитељског агона значајно је осврнути се на инструктивну дистинкцију између судбине и Усуда, као и поуздан преглед етнологских теорија о пореклу и карактеру Усуда који пружа Немања Радуловић у раду „Усуд у веровањима и приповеткама” (в. Радуловић 2012: 316–322). Између осталог, Радуловић коментарише и Чајкановићево тумачење борбе за премоћ између Бога и суђеница у људском животу који постоје и у савременом фолклору подједнако као и код Хомера. Овде је неопходна дигресија: Чајкановић у опозицији Бога и суђеница занемарује хришћански слој (додуше, овај покушај систематизације паганске религије штампан је из недовршеног рукописа). Али, ако се прихвати његов предлог, изгледа као да је христјанизација само дала нову тежину једном већ постојећем ставу. За прозне жанрове важно је истаћи супротстављање Бога и суђеница често и у записима чак из 20. века. Ово је хришћански Бог, али барем у неким текстовима он делује као замена Усуда” (Радуловић: 321–322).



Упркос иманентно наслеђеним обрасцима, мајка показује одлучне знаке немирења са судбинским током, најпре незауостављивим плачем, иако је свесна да то шкоди души њене кћерке, а потом и неконтролисаним поривом да избрише слова и бројеве са надгробног споменика као симболичким чином одупирања и враћања времена уназад: „Знаш тако, понекад, кад дођем код ње, тамо, бришем плочу, бришем, бришем, не могу да престанем, мислим, сад ће, ево, све нестати, избрисаћу слова, бројеве, са тог гранита, и све ће то нестати, као да се није десило” (77).

Можда је Тарина мама Мира, као један од носећих гласова и виновника туге у роману, јунакиња у којој су највише сучељене духовно-религијске силнице. Она је главни носилац унутрашњих агона које имплицитни аутор, уједно и наратор, настоји да уобличи у причу. Између осталог, она у свом узрочно-последичном дијаграму догађаја укључује и мотив предсказања, тачније предосећања, и данас заступљеног у српској народној култури.<sup>10</sup> Он се сижејно најпре јавља у облику умрлице на комшијским вратима одакле излази дах смрти, неименована сила, која изазива језу и напетост: „Зашто смо тад отвориле врата, зашто, тад? Као да смо пустиле у кућу... нешто. Можда нас је вребало; можда је без плана тако, тако...” (15). Предосећање се јавља и у сцени угашених свећица на Тариној рођенданској торти: „И рекла је, рекла је, мама, свећице су се угасиле; нисам, рекла је нисам, замислила жељу. Преплавила ју је туга. Мене, зебња” (17). Значајно место тумачења ових симболичких видова предсказања има интуиција чије је полазиште мајчино срце.

Доследно се у исказима сведочења избегава лексема *смрт*, како је то већ тачно увидела Милица Кецојевић, за коју се, као неку врсту табуа или речи са магијским потенцијалом, проналазе синонимне језичке јединице сниженог емотивног и онтолошког регистра, као што су придевске заменице *оно/ио*, *неш/ио*, *ћубић/иак*, *одлазак*, *бескрај*, *вечност* и сл. (в. Кецојевић 2022: 109). Претхришћански и хришћански доживљај туге везује и култ мртвих,<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Уп.: „У народној култури Срба су многи догађаји, везани за човекову непосредну околину, али и његов психоемоционални живот, могли бити тумачени као предзнаци смрти.” (Ђурић 2021: 31)

Тихомир Ђорђевић предзнаке смрти тумачи у контексту судбине. Без обзира на то што је сваком човеку унапред одређено време и разлог умирања, смрт остаје непознаница. За њу се не може спремити. Ипак, Ђорђевић запажа феномене, догађаје и појаве, „који, по народном мишљењу, наслућују или наглашавају кад ће се испунити оно што је суђено” (Ђорђевић 1984: 147). Управо у том духовном хоризонту Тарина мајка пост фестум освешћује наговештаје неминовне смрти своје кћерке.

<sup>11</sup> Култ мртвих је један од најстаријих култова; он је толико старински и примитиван да неки научници (на пример, Херберт Спенсер) мисле да се из њега уопште развила цела религија. Због тога што је тако старински, он је у својој суштини прост; основне идеје на којима он почива познате су свима народима (Чајкановић 1973: 42).



али и загробни живот, односно свет,<sup>12</sup> као једно од најважнијих обележја матичне традицијске културе, који овде није само елемент баштињеног обичаја или обреда, већ спонтани и аутентични начин општења са одсутном јунакињом, њено уприсутњавање посредством симболичких трагова и заједнице сећања. Отуда се у овој лирски интонираној причи успомена на Тару сакрализује.

Покушаје одгонетања тајне о одвијању догађаја у овој причи засвођује модерно осећање света које подразумева губитак тачке ослонца, услед сумње у делотворност наслеђених институционалних објашњења феномена смрти, и посезање за духовним алтернативама. Тиме модернистичка агонална импулсивност подстиче ново преиспитивање и одржава унутрашње неспокојство упркос свим подразумеваним видовима смиривања и исказима окрепљујуће утехе које религија, са једне, а оживели реликти старог фатализма, са друге стране, могу да понуде.

Отвара се питање недостатка смисла упркос вери у Божју промисао. Неутешни родитељи тешко проналазе смисаона упоришта јер суштински не могу да се помире са овом животном изглобљеношћу. Преиспитујуће агоналне пројекције које се у модернистичком осврту на природу и сврху губитка ближњег граниче са ништавилом и апсурдом овде добијају своје место. Побуна јунака романа Весне Капор иницирана је неподношљивим и несавладивим болом. Та побуна, међутим, није експлозивна, већ имплодира у њиховој духовно-душевној осамљености коју потисак бола неминовно производи, амортизујући тежњу да се појми смисао. Међутим, иако конципирана као солилоквиј или као исповест, њихова тиха, скривена побуна срца узела је облик њихове стварности.

Ново се враћа питање интуиције која измучене родитеље, као верујуће људе, одводи у другачији облик обитавања у жалости и нуди им преко потребни баланс. Упркос већ назначеној слутњи погубне ситуације, интуиција у овој причи омогућава и да се спознају тајне Божјег деловања и усхода Тарине душе, што је предуслов смирења. Јер, срце „поседује способност да

---

<sup>12</sup> Веселин Чајкановић такође примећује да у старим веровањима човек након умирања и смрти одлази у загробни свет. „Смрт не настаје као природна појава, већ зато што је то Божја воља или услед магијских деловања да се промени свет. [...] Мртвац не побуђује само жаљење за собом него и веровања. Он живи у сећању својих блиских рођака на јави и у сну, а утеха им је веровање да мртви продужавају живот у загробном свету. У далекој нашој народној прошлости људска смрт схватала се као привидна, слично сну и јави. Покојник, после оживљавања, аналогно оживљавању природе после зимског сна, ускрснућем одлеће у загробни свет. Такво прастаро веровање прихватиле су и једнобожачке религије, али с том разликом што народ верује да покојник одлази у загробни свет телом и тамо наставља живот као што га је имао на земљи, а по учењима једнобожачких религија, у загробни свет одлази само његова душа. На веровања о животу после смрти указују многи елементи у народном верском животу. О покојнику се говори само похвално; ако се говори неповољно, може му се замерити и од њега очекивати грозна освета” (Чајкановић 1973: 282, 304).

задобије из духовног света осећања вишњег поретка и да их преда уму. Дар интуиције која је у сфери срца, осећа и зна много тога што је уму несхватљиво и необјашњиво. Интуиција је: познање суштине ствари и бића, не умом него срцем” (Крестјанкин 2006). У роману се никако не искључује чињеница да је слободно и отворено родитељско срце заправо центар љубави, а тиме и дубљег духовног вида, пропусно за искрене речи утехе и наде.

Тако се у естетском слоју романа кристалишу два модела духовности. Први је већ препознатљив на поетичком обзору Весне Капор, а то је суматраизам као својеврсна агенда о свеопштој повезаности људи и ствари у синхроној и дијахроној равни, односно на физичком и духовном плану, и као философија негације смрти, и као философија помирености са духовним силницима које се одвијају независно од човека,<sup>13</sup> док се други огледа у метапоетичком принципу.

Омогућујући нараторки дискреционо право да руководи обликотворним принципима приче, Капор у овом остварењу причу уздиже на раван духовности, као место које би осигурало превагу живота над смрћу: „Писала сам, јер нисам знала ништа боље; за утеху, за смирење, и вечност... Бележила сам... Без свести о објављивању, и свету изван записаних редова, грабила сам сећања” (88). Тај деликатан задатак предодређен је и њеном метафизичком повезаношћу са Таром, која се пробила у дубину времена: „*Зима је вечност која нас сјаја. Зайало ми је да иђем ову џовест, као иђо нам ири-идага ваздух који дишемо*” (50). Прича, истовремено, има своје фаталистичко предодређење: „Кад прича узме замајац, сваки се руб савије како је суђено” (Исто). На другој страни приче нараторка се оглашава и као Тарина двојница, она која ће нарацијом испунити сврху Тариног постојања. У онтолошком ареалу приче оживљава се и негује успомена на Тару, изједначавају, тачније нивелишу временски планови, хармонизују духовни агони, трансцендирају границе уметничке стварности и, коначно, проглашава победа живота над смрћу.

Небо је, према метапоетичкој интуицији Весне Капор, *дубоко* не само због недокучиве тајне живота и смрти, већ због огромне слободе тумачења те тајне и саживљавања са њом. Зато је у овом роману религиозна духовност надомештена естетском духовношћу и крунисана животодавним принципом приче.

---

<sup>13</sup> Интерпретативно пријемчивом нам се отуда чини опаска Ане Гвозденовић у предговору књиге да је „суматраизму блиско уверење *да се неће неки невидљиви џасови џомерају* и да *све што не зависи од нас* ипак претеже, а осећај судбинске неумитности појачава горчину због потврде човекове немоћи” (Гвозденовић 2021: XV).

## ИЗВОР

Весна Капор (2021): *Небо, ипак дубоко: Писма за Тару*, Београд: Српска књижевна задруга.

## ЛИТЕРАТУРА

Бјелановић (2022): Н. Бјелановић, *Наративни сенџиментии: појмовно одијевање прозне емотивности*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Гвозденовић (2021): А. Гвозденовић, „Нема реквијема, док се сећамо”, предговор у: Весна Капор, *Небо, ипак дубоко*, Београд: Српска књижевна задруга, IX–XXIX.

Гуревич (1994): А. Ј. Гуревич, *Категорије средњовековне културе*, превела Радмила Мечанин, Нови Сад: Магица српска.

Ђорђевић (1984): Т. Ђорђевић, *Наш народни животи 4*, Књига једанаеста, Београд: Просвета.

Ђурић (2021): Д. Ђурић, Предзнаци смрти у народној култури Срба, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, 87, 19–32, <https://dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/12433>

Кецојевић (2022): М. Кецојевић, Лирско ткање романа *Небо, ипак дубоко* Весне Капор, *Радови Филозофског факултета: часопис за хуманистичке и друштвене науке*, бр. 24, Пале, 101–118.

Крестјанкин (2006): Архимандрит Ј. Крестјанкин, *О бесмртности душе*, превод Јања Тодоровић, Манастир Велика Ремета, <https://svetosavlje.org/o-besmrtnosti-duse-2/>

Кулишић, Петровић, Пантелић (1970): Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Београд: Нолит.

Мелетински (1983): Е. М. Мелетински, *Поетика мита*, превео Јован Јањић-јевић, Београд: Нолит.

Радуловић (2012): Н. Радуловић, Усуд у веровањима и приповеткама, у: Бошко Сувајџић (ур.), *Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду*, зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност, 311–402.

Русе (1993): Ж. Русе, *Облик и значење: Огледи о књижевним структурама од Корнеја до Клодела*, превео Иван Димић, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Свети Јован Шангајски (2012): *Животи после смрти*, превод Биљана Вићентић, са <https://svetosavlje.org/zivot-posle-smrti/>, преузето 3. 11. 2023.

Чајкановић (1973): В. Чајкановић, *Мит и религија у Срба*, приредио Војислав Ђурић, Београд: Српска књижевна задруга.

*Пасијерско писмо: Молитва за упокојене* (Б. Чолић), <https://crkvaubrenovcu.rs/misija/molitva-za-upoko%D1%98ene>, преузето 3. 11. 2023.

Jana M. Aleksić

Institute for Literature and Art

Belgrade

## THE FORM OF GRIEF: SPIRITUAL-AESTHETIC AGON IN THE NOVEL *NEBO, TAKO DUBOKO*

*Summary:* Vesna Kapor's novel *Nebo, tako duboko* thematizes the origins, emotional and spiritual implications of the premature death of the nineteen-year-old girl Tara Senica. Given the thematic-motive scope of the novel, in which the interference of life and death is elaborated, the paper, from the point of view of religious philosophy, affective narratology and metapoetic studies, identifies and analyzes forms of religious and aesthetic spirituality and explicates formulas for deciphering human Destiny. Different models of religious spirituality are considered: Orthodox Christianity, mythical-symbolic and folklore elements, as well as the contemporary concept of the world which is immanently antagonistic. Finally, in the aesthetic layer of the novel two domains of spirituality can be distinguished. The first one – Sumatraism – can be recognized in previous Kapor's novels, although altered and reshaped. The second domain is reflected in Kapor's poetic self-awareness – the story itself is a formative force, a testimony and a mnemotechnic that puts life before death. It can be concluded that in this novel religious spirituality is replaced by aesthetic spirituality and crowned with the life-giving principle of the story.

*Keywords:* novel, Orthodox Christianity, prayer, mythical-folklore matrix, modernity, time, eternity, metapoetics.

Даница Т. Андрејевић  
Универзитет у Приштини –  
Косовска Митровица  
Филозофски факултет  
Катедра за српску књижевност и језик

УДК 821.163.41.09-31 Капор В.  
82:2-557  
DOI 10.46793/Uzdanica21.1.045A  
Оригинални научни рад  
Примљен: 10. новембар 2023.  
Прихваћен: 8. децембар 2023.

## ЕГЗИСТЕНЦИЈА СМРТИ У РОМАНУ КАПОРОВЕ

*Ајсџиракџи*: Појава Весне Капор у српској књижевности догодила се на размеђи векова националних катаклизмичних дешавања, обогаћујући својим искуством тематику савременог српског романа као њена западна притока матичној књижевности, уз Братића, Пиштала, Кеџмановића, Радуловића, Демића и друге. Појавила се одмах као зрео писац, освојивши убрзо престижну награду „Меша Селимовић”. У свом роману *Небо, иако дубоко*, бавила се интимистичком феноменологијом односа егзистенције и смрти. Ван сваког мејн стрима, токова и „изама”, написала је роман о заборављеној осећајности, о емпатији, болу због туђе смрти у ово постцивизацијско и антихуманистичко време.

Уза сву велику литературу која се бавила смрћу од почетка цивилизације и културе, будући да је књижевност и настала као њена метафизичка одбрана од смрти, у антрополошком и онтолошком смислу, списатељка је написала ауторски роман који је попут сузе кануо у српску књижевност, подсећајући нас на плач као катарзични ламент над судбином и изгубљеним вредностима. Иако се радило индивидуалној смрти младе Таре и пренесеном болу због блиске смрти, овај роман представља универзални крик егзистенције против смрти која узима младост, против ужурбане пролазности света, против злог удеса и искуства. Роман је потекао из хуманистичке мотивације која је такође страна нашем времену. *Sic transit gloria mundi*. Долазећи из споредне улице мотивацијског и тематског надахнућа, Весна Капор је ушетала директно у главну улицу српске текуће књижевности.

*Кључне речи*: смрт, егзистенција, плач, небо, љубав.

Списатељица Весна Капор појавила се током деведесетих година прошлог века романом *Три самоће*, потом збирком прича *По сећању се хода као њо месечини*, прозом *Венац за оца*, као и кратком прозом *Као шћо и вама желим*. Међутим, тек ће романом награђеним престижном наградом „Меша Селимовић”, у издању Српске књижевне задруге, суверено показати снагу свог наратива.

Како језик да разуме смрт? На ово питање које је поставио Драган Јовановић Данилов одговорила је Весна Капор својим романом *Небо, иако дубоко*. Наша ауторка је написала роман који је кануо у српску књижевност

као чиста голема суза ламентације над изгубљеним младим и блиским животом. Та суза је утолико блиставија што долази у нашу дехуманизовану стварност и баш зато што та суза значи објаву и обнову заборављене емпатије и чини лакшом неподношљиву тежину постојања. Та суза је катартична и истовремено постиђује и уздиже у свести да смо заборавили плакати пред животом, жртвом и смрћу. Враћајући плач у литературу, ауторка хвата везу и са исконским, апхетичким плачем и са тужбалицом народне поезије. Та суза, најважније, чини разлику у савременој романескној пракси и доказује да сваки писац различито пројектује своје присуство у свету, како говори чувена Деридина теорија. Весна Капор је ту сузу претворила у истински духовни ласер којим разлаже примордијалну бол мајке, сестре, жене. Ако то и јесте женско писмо, ето сензибилитета у коме се оно потврђује. Позната је књижевно-историјска чињеница да је Павић сведочио да су он и Дучић женски писци.

У овом камерном роману ауторка истинским духовним интензитетом и искреним наративом дуби вертикалу бола која сврдела до балчака, до ивице ножа, до корена патње, до дна јаства. Та толико лична бол пројектује се до космичких размера, до неопсихоаналитичких лакановских дубина које су често објашњења за кризу личности. О проблему бола и смрти исписане су многе странице литературе и есејистике. Антрополошка и онтолошка чињеница смрти чија је суштина за нас апсурдна, будући неискственена, пресудно утиче на егзистенцију и есенцију човека, посебно писца. Сопство пред претњом извесне смрти залази у религијске воде или искушава агностичке муке које из иментног ка трансценденталном шаљу своја питања апсолуту, свемиру, људима, питања – зашто смрт? Кад покуша да одгонетне појам и егзистенцијалну и филозофску тачку метафизике смрти, човек и мислилац остварује многобројне студије о смрти, као што су Едгара Морена, Мориса Бланшоа, Емила Сиорана, Мирчеа Елиадеа, Јанкелевича, па и великих писаца, пре свих Шекспира. Проблем смрти је први проблем мислећег човека. Књижевност је и настала пред њеном непорецивошћу, заједно с проблемима времена и простора и њихових дубиоза. Писци стално одговарају на питање Драгана Јовановића Данилова – Како језик да разуме смрт?

Исповедни лирски роман Весне Капор је поема о 'денс макабру', плесу смрти, и представља модернизовану верзију старог састојка античког театра – *temento mori*. Сенке смрти и њен коначни тријумф изазивају навалу емоција, историју једног дубоког осећања и саосећања с примордијалном патњом мајке, удвајајући бол и монодрамски наратив и чинећи сложеним сам романескни текст, а исповест дуплом експозицијом приповедања. У овом роману реч је о украденој лепоти, о енормној љубави за блиског и проблему како победити понорну бол кад вам небо пропадне у земљу, а бол обузме цео ваш микрокосмос и шири се на васиону. У вечитом Демокритовом разговору између духа и чула, Весна Капор покушава, како вели Андрић у „Разговору с Гојом”, да сачува вредност ствари спашених из бродолома:

Немам више времена, а немате га ни ви. Нико нема времена. Дајте, онда, да у том теснацу, између морања и немања, нађемо бар праве речи. Једни за друге. За себе, Заувек. Ко некакав мост, над дубоким понором, испод кога се наслућују облици света, мрке удолине, и светли врхови брда, ова ноћ спаја два времена (Капор 2012: 6).

Из личног бола настаје ноетичка спознаја о непорецивој пролазности света, те да постоји виша, дубока повезаност елемената физичких и метафизичких закона. У интимистичкој провалији големог губитка, у некој врсти платоновске метемпсихозе, када видимо себе у другоме, ауторка пројектује бол другог бића с толиким разумевањем и људскошћу да роман као да долази из другог века и друге стилске формације. Толика количина идентификације с болом и суновратом у смрт другог нешто је најређе у савременој литератури. Међутим, ауторкина анима не пада у ничеовски амбис ништавила. Она се држи живота и љубави, једине две силе које могу парирати смрти. Док клечи пред болом, ауторка диже поглед к небу, иако је оно дубоко. До тог места на коме клечи Весна Капор треба се попети, будући да смо угроже-ни светом деконструкције и нехуманости. Упркос свему, о тим патетичним темама она успева да пише непатетично, просто, људски, једноставном дубином и дубоком једноставношћу експресије.

Реченица Весне Капор прати ритам френетичног бола. То је кратка, динамична, загрцнута реченица, по чему подсећа на Црњанског, али је њен тоналитет другачији. Интертекстуалност и протопоетичке релације њеног наратива и интертекстуалност с другим писцима могу се објаснити детаљнијом компарацијом, али оне нису пресудне за аутентичност израза Весне Капор.

Тријада – тријумф смрти, моћни живот који је процесуира и најјача сила света, љубав која мири обоје, покреће силнице, емоцију и рефлексију овог романа. Посебно је то значајно у ово постцивизацијско време које с љубављу не стоји добро и које је речи 'милост', 'доброта' и сличне избацило из свог речника. Ако је деветнаести век био век индустријализације ума, двадесети век време теоретизације свести, двадесет први би могао вратити цивилизацију ренесанси хуманости и солидарности, поручује Капорова.

Како кроз такав свет пролазити тамом, а да те тама не обузме? Једино литературом, будући да Марио Периола у *Есјејцици двадесетог века* тврди да естетика узима своје име „из подручја осећајности, афективности, емоционалности”, називајући уметност естетичким животом (Периола 2005: 7). Леон Едел у својој студији *Психолошки роман* говори о „скретању ка унутра”, сматрајући да се тим путем иде ка жанру „роман као песма” (Едел 1962: 21, 117). Са те тачке гледишта, у овом роману се не трага за спознајом о истини смрти, већ за емоционалном суштином бића у њеној близини. Феноменологија бића и феномен смрти су инкомпатибилни, што захтева поимање садејства света појава и света духа.



На међи између физичког и метафизичког света, где је настањена смрт, налази се лимбо, гранична област у коју литература покушава да задре, чини се, с већим успехом него филозофија, будући да књижевност испитује међупростор надреалног и оностраног, митског и стварносног, односно „белу митологију”, како вели Ж. Дерида, или „метафизички квалитет трагичног”, како вели М. Бахтин.

Смрт као реч, као проблем, као физички догађај, јесте ствар површине живота, али има дубоко метафизички карактер и узрокује највећи бол свету знан. Смрт отвара нова врата перцепције, мотивише индивидуацију ауторског гласа и отвара унутарњи живот и „невидљиво дешавање”. У присуству смрти, емотивно *ја* се налази на врху хијерархије, а рационално *ја* се повлачи. При смрти се свест не меша, него нестаје. Зато Капорова и не контролише свест реченице, већ је ниже по њеном емоционалном току. Аутономија стваралачког духа о овом сложеном неискуственом проблему тражи сопствени израз без превеликог артизма. Квинтесенција смрти у тексту води до кључног тражења личности, есенције бића и аутентичног сопства.

Безусловна нужност смрти прави понор за људски дух и представља егзистенцијални и есенцијални корен несреће за општежиће и саможиће. Пред смрћу, мишљење напушта свест, сматра Хана Аренд: „Само зато што имплицира повлачење, мишљење се може употребити као средство за бег” (Аренд 2009: 92). Склониште и алтернатива за смрт јесте бег у литературу. Живот тела и живот духа у роману попримају различита, непозната својства. Смрћу се супротставља фундаментални етос љубави коју Капорова шири на размере вечности, како би била приближна вечности смрти. Иницијацијом у љубав, не у смрт, биће може да процесуира губитак другог и његов одлазак у небиће.

Дупли гласови два бола – почетни, мајчин, и доминантни, ауторкин, постају два сопрана испред античког хора који жали умрлу Тару. Тај се хор налази с обе стране овога света, иза завесе бесмртне смрти и испред великог свеживота. Ридалица Весне Капор у свом гејзиру емоција садржи лични, али и човечански бол, као да је цео свет на самрти, како вели Сарамого. В Јанкелевић пише да је смрт јача од мисли, али и од себе саме кад прође: „Зар не представља умирућа смрт, између бљештавог дана живота и мркле ноћи већ мртве смрти, трептај речите искре, зрак светлости, речју муњу која је дан у ноћи, тренутно подне у поноћној тмини” (Јанкелевић 2017: 305). Весна Капор у свом роману као да одговара на ове мисли: „Шта може писац, овде, на овом тлу, кога обасипају силне пошасте? Осетити ближњег, као себе? Или окренути главу? Дато нам је да се сретнемо у долини суза и да испричамо ову причу... Да ли сам смела причати о болу? Да ли се исписивањем светост осећања обесмишљава?” (Капор 2021: 78).

„Тешка су небеса, Тврда је земља. Ипак, од свега чиме се бранимо, речи су једино место где прича живи” (Капор 2021: 87). Док живи реч, она омо-



гућава свештеност смрти јер писац се прикључује вавилонској библиотеци књига о смрти. Бога може да замени само библиотека, вели У. Еко. Бог се у овој књизи подразумева, као апсолут који зна за смрт, ту су и његови анђели и промисао и свевишњи плави простор дубоког неба. Поетика пролазности и трагично осећање живота које мучи и Мигела де Унамуна у овом роману од феномена смрти стварају ноумен. Тако су се сви богови и сви демони света нашли у понорној тузи две жене, оне што прича и оне што пише. Пише језиком наизглед лаким и једноставним (а најтеже је писати једноставно, вели Хемингвеј), да олакша тежину смрти, језиком тачним чији сложај речи покреће цунами осећања, али садржи и дубоко познавање тога језика. Израз је сведен на јецај, загрцнут ритам тужбалице, с белинама и празнинама у семантици, као сваки језик синтезе и елипсе. Оваква структура реченице садржи све расне квалитете које иначе проблемски зовемо женским писмом, боље рећи сензибилитетом, али и све ране стилске особености претходне прозе Весне Капор.

Наша ауторка пише духом тако посвећеним и тако узбуђеним, с таквом интуицијом за вечност у пролазности, да креира властити естетички трактат о смрти. Она пролази кроз психолошки тунел и излази на светло феномена времена: „Преко оних који не памте, време само клизи, они и не живе у времену” (Сиоран 2019: 83).

Ова потресна исповесна проза у монолошкој форми приповедања залази у метаисторијску нестварност, залази у смрт с оне стране смрти, у вакуум свевремености, метафизичку сведену молитву. Све је непознато, смрт не видимо, али је познато да постоји, као и бог који је негде близу, али није експлицитан, већ иманентан овом роману. Кроз круг који описују смрт, живот и љубав, пролази бог као енергија која нема везе с материјом, али има с енергијом која укида мисао о смрти, смрт и оплакује живот. Тај свети круг најбоље је описао Бела Хамваш: „Свети круг само један човек чува – песник. Не зна се да ли су га краљеви, свештеници, војводе, војници, уметници, замолили да остане, или је сам прихватио задатак. Или је само био последњи и кад су сви отишли, рекао је – издржаћу. Или ће коначно и он отићи и нико неће наставити и чувати теменос” (Хамваш 2012: 131).

Роман Весне Капор представља мноштво дестилисаних уметничких суза које се сливају са страница књиге и падају на нашу аниму не с амбицијом да спасу свет, већ само једну душу. Довољно за један роман, за једну смрт и један живот. Књижевни крик ауторке нам говори да нема будућности без плача, без ламента над неком Таром, над нама. Звоно увек звони за тобом, каже Џон Дон. Аутофикционални свет ове књиге је дубок као и небо и висок као и бол. Свака сеанса са смрћу се не може разумети преко ума, већ преко срца. Ова ода плачу Капорове представља њен скок изнад егзистенције на који наводи и нас саме. Она отвара митску смрт преко једне обично-необичне садашње смрти, опирајући се бићу без времена и времену без бића.

Химна болу пред смрћу исписана је женским плачем, женским принципом, „са очима изван сваког зла”, интензивно и инсистантно, у крварењу речи. Небо је дубоко, време је дубоко, простор је дубок, али је најдубљи иманентан женин бол на ивици амбиса који те ничеовски гледа у очи, У посебном стању свести, ауторка пада у време, пада у небо, али се не идентификује са смрћу. Ова се књига свађа са смрћу, дискутује својом емоцијом и чини то без остатка, до оштрице ножа.

Овај роман је најзрелије остварење Весне Капор, писмо о моћи смрти, драгоцености живота и величини љубави. Толико смрти у животу и толико живота у смрти давно није било у српској књижевности. Животна и смртна чињеница у овом роману постају уметничке чињенице. Како смрт пориче и укида живот, тако живот превазилази смрт и обнавља се љубављу. Дубоко умрежена, ова тријада је велика снага ауторкине књиге која као паспарту оброчује роман, њену списатељицу и њену изворну казивачицу.

Писала сам јер нисам знала шта боље, за утеху, за смирење и вечност. Грчевито, као да се може ухватити расуто време, обликовати недочекани часови. Бележила сам, и гутала сузе, а некад су се саме котрљале на тастатуру. Без свести о објављивању, и свести изван записаних редова, грабила сам сећање. После наших разговора, сејала сам речи кроз своје срце. Плашила сам се, као што се и даље плашим, да је не уцвелим, да не отежа нека моја реч, поглед или гест.

Радила сам најбоље што сам умела. И нисам била сама. Анђели су свуда око нас. (Капор 2021: 86)

Поступак преузимања нарације као пронађени мотив за књигу био је руковођен чистим болом и потребом да се ублажи туђи, а блиски и општи губитак. Ваљда је писање као морање и најбољи стваралачки импулс. Тако личан, а тако универзалан, овај романескни реквијем је дат нашој књижевности, али је и ауторки дато да га она исприча. Тако је настала прича о болу хода по тами, а да те тама није сасвим обузела у ходу по мукама. А прича, као и песма, нас је одржала. Њима хвала. Хвала и Весни Капор што је имала дубоко срце и сјајно перо, што је мислила високо и умела вешто да води српски језик кроз емотивно-спиритуалну причу о ограниченој теми бола. Тиме је указала на литерарну обнову и објаву вечних тема културе и цивилизације из интимистичког угла и посветила ову књижевну читуљу заборављеном плачу и људском чистилишту и катарзи. Такође је, за разлику од негативних токова нашег времена, показала разумевање за сузу блиског и Другог, испуњавајући Ингарденова места неодређености у тексту болом и само болом, у методу који би нобеловка Ени Арно назвала построманескним. А шта је наше доба и шта се у његово име чини? Гете каже да је доба отровало Сократа, разапело Христа, спалило Галилеја, све у име неког месијанства и напретка.

Ауторка је овом књигом показала шта значи уникат културе писања и различитост перцепције света. Ма како изгледала анахроно текућој српској

књижевности, ова књига је заправо авангардна јер је толико другачија од савремене литерарне праксе и јер успоставља сопствени пут ван стереотипа. Ауторка твори сопствени поредак традиције и сопствену форму романа-исповести о болу. Ти постулати чине ову књигу не само дубоко различитом од литерарне текуће књижевности, већ потпуно другачијом и у контексту опуса саме ауторке. Такве књиге немају своје моделе, жанрове, врсте, херменевтичке поделе и логосне класификације. Оне су просто изливане у једној оловној сузи, као целина сама собом. Тако с позиције другости и различитости, из неке бочне улице, ауторка избија на главну улицу наше књижевности.

## ИЗВОР

Капор, В. (2021). *Небо, иако дубоко*. Београд: СКЗ.

## ЛИТЕРАТУРА

- Арент, Х. (2009). *Животи духа*. Београд: Службени гласник.  
Де Унамуно, М. (1990). *О ираичном осећању животи*. Београд: Дерета.  
Дерида, Ж. (2008). *Бела митологија*. Сремски Карловци, Нови Сад: Књижевница З. Стојановића.  
Едел, Л. (1962). *Психолошки роман*. Београд: Култура.  
Јанкелевич, В. (2017). *Смрт*. Београд: Орион арт.  
Морен, Е. (1981). *Човек и смрт*. Београд: БИГЗ.  
Периола, М. (2005). *Естетика 20. века*. Нови Сад: Светови.  
Сиоран, Е. (2019). *Зли демони*. Београд: Дерета.  
Хамваш, Б. (2012). *Невидљиво дешавање*. Београд: Плато.

Danica T. Andrejević

University of Priština – Kosovska Mitrovica

Faculty of Philosophy

Department of Serbian Language and Literature

## THE EXISTENCE OF DEATH IN KAPOR'S NOVEL

*Summary:* Vesna Kapor entered Serbian literary world at the end of one and the beginning of another century, which were both abounding in cataclysmic events nationwide. With her unique style and emotion, she has enriched contemporary Serbian novelistic literature, together with other authors coming from western parts of the region where

Serbian language is spoken: Bratić, Pištalo, Kecmanović, Radulović, Demić and others. In her novel *Nebo, tako duboko*, for which she received the prestigious “Meša Selimović” award, she dealt with the intimate phenomenology of the relationship between existence and death. Outside of every mainstream, literary trends and “isms”, she wrote a novel about forgotten sensitivity, about empathy, the pain of someone’s death in this post-civilization and anti-humanist time.

Since the beginning of civilisation, literature has served as a metaphysical defense against death, both in anthropological and ontological sense. Kapor’s novel, although dealing with the death of an individual, young Tara, represents a universal cry against death taking away our dearest ones, against transience of life, against evil fate.

*Keywords:* death, existence, cry, sky, love.

Жељка В. Пржуљ  
Универзитет у Источном Сарајеву  
Филозофски факултет Пале  
Катедра за србистику

УДК 821.163.41.09-31 Капор В.  
82-312.7.09  
DOI 10.46793/Uzdanica21.1.053P  
Оригинални научни рад  
Примљен: 17. новембар 2023.  
Прихваћен: 22. децембар 2023.

## О НЕКИМ ПОЕТИЧКИМ ОСОБИНАМА ПРОЗЕ ВЕСНЕ КАПОР У ДЈЕЛУ *НЕБО, ТАКО ДУБОКО*

*Айстиракиј:* У овој раду бавимо се анализом особених жанровских, тематско-мотивских, структурно-композиционих, нараторских и стилских елемената романа *Небо, иако дубоко* Весне Капор. Покушаћемо показати на који начин је остварена реактуализација лирског романа са акцентом на стваралаштву Милоша Црњанског, са којим је Капорова остварила интертекстуалну повезаност. Тежиште рада јесте на поетизацији жанра писма – приповједачким поступцима којима је она постигнута и њеној функцији, као и умјетничком третирању феномена приче и причања на метапрозној нивоу.

*Кључне ријечи:* лирски роман, поетизација писма, полифонијска проза, прича и причање, Андрић, илузија усменог приповиједања, мотив невине жртве, интертекстуалност, Црњански.

*И Небо, иако дубоко* је још једно чудесно дјело у низу Весне Капор, које њен списатељски глас дефинитивно издваја од многих у савременој српској продукцији као аутентичан, људски топал, а умјетнички изузетан – неподређен актуелним књижевним модама и ангажманима сваке врсте. По свему је, а то је прије свега „ауторско опредељење за лирски израз, неговање препознатљивог стила који почива на брижљиво грађеном ритму и мелодичности језика, те постојаност приповедачког гласа који и у одабиру различитих тема и другачијих наративних структура остаје доследан успостављеном јединству књижевно-уметничког света” (Гвозденовић 2021: IX) *модернисцијској сензибилитету*. Представља обимом невелико, а по много различитих аспеката заводљиво и задивљујуће дјело, почев од жанровског, преко тематско-мотивског и структурно-композиционог до стилистичког и семантичког аспекта. С обзиром на то да тематско-мотивски оквир представља трагедија једне породице, болест и смрт кћери јединице Таре, дјевојке од 19 година – то је само по себи огроман изазов подједнако тежак и за писца у човјеку и човјека у писцу. С друге стране, представља својеврсну провјеру савременог читаоца о разумјевању улоге књижевности у животу човјека и друштва, али и о постојању елементарних међуљудских особина данас, емпатије и милосрђа нарочито.

Жанровски најједноставније речено, спада у лирску прозу, али та једноставност производ је слојевитости и сложености, остварене симетрије особина два у основи супротна рода, лирике и епике. С обзиром на богато наслијеђе српске авангардне традиције<sup>1</sup> и очигледног „постојања унутрашње везе са писцем Црњанским” (Гвозденовић 2021: XI) *Небо, ипак дубоко* представља савремену и необичну реактуализацију *лирске романа*. Лирске одлике везане, према Јовићевом одређењу, првенствено за садржинске специфичности, означавају „аспект људске егзистенције, врсту односа субјект/свет [...] положај субјекта, временске аспекте, однос аутора према описаном, итд.” (1994: 11), а поетски елементи, који се тичу формалне стране дјела, подразумевају „специфичну врсту везаног говора, различиту од прозног или дијалогског исказа” (Исто: 10). У овом случају би Тарина и егзистенција њене породице, њен особен лирски сензибилитет и поглед којим гледа на оба свијета и гради метафизички, архетипски однос са свијетом који је окружује, чинили лирску садржину романа, а поетизација жанра писма би била специфичан умјетнички начин осмишљавања говора различитог од наративног.

Прича о Тариној болести и смрти је у виду епистоларне ауторефлексивне, али и полифонијске прозе, с обзиром на то да се приповиједа из више тачака гледишта. Сама форма писма, примијењена у приповједачком поступку, постмодернистички је деконструисана и ослобођена формалних обиљежја овог жанра која информишу о томе када су настала, коме су упућена и ко их потписује. И поред тога, и иако је наглашено у поднаслову дјела, из садржаја је јасно да су сва писма за Тару, да јој се обраћају мајка, отац, момак, духовник и да су настала углавном по њеном разболијевању и након смрти. Вријеме радње обухвата четрнаест дана, а вријеме приповиједања ретроспекцијама је враћено у прошлост до периода живота Тариних родитеља прије њеног рођења, и на још двије године након њене смрти. Вријеме радње је симболички поетизовано будући да је четрнаест дана од Тариног разболијевања до смрти смјештено у временску разлику између Јулијанског и Грегоријанског календара.

Романескна композиција реализована је преплитањем писама, односно приповједачких гласова, а тиме је постигнута и, не пренаглашена и патетична већ веома вјерна, драматика атмосфере која прати један такав судбоносан догађај. Такав начин организације указује на једну од основних особина модерног романа, а то је *дефабуларизација радње* постигнута „асоцијативним грађењем, лајтмотивски или симболички повезаним структурама” (РКТ 1985: 199). С друге стране, саоднос који граде тематско-мотивски основ дјела и карактеризација Тариног лика указују на ону особеност лирског романа која подразумева „индивидуализацију јунака у граничним ситуацијама ван

<sup>1</sup> В. Гојко Тешић (2005): *Ошкровање српске авангарде*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Чигоја штампа, 101–135.

матрица епике” (Маринковић 2016: 226), али и *дубинску ѿвезаносїї ликова и њихової сїољашинїї окружења* која омогућава да читалац, иако фрагментарно, субјективизовано дјело, „разложену стварност, ма колико проблематичну, доживљава као неку врсту јединства” (Јовић 1994: 65).

II Дјело је структурно организовано у три цјелине: „Пешчани сат сипи”, „Шта смо радили тада” и „Везати видљиво и невидљиво у чвор”. Друга, „Шта смо радили тада”, истовремено је и наративно најважнија јер се њоме износи догађај и главна тема дјела. Прва и трећа цјелина су текстови који припадају различитим наративним гласовима: „Пешчани сат сипи” је бесједа за час српског језика Таре Сенице, а „Везати видљиво и невидљиво у чвор” метатекст наратора првог реда, који и обликује све постојеће гласове у штиво које, на концу, имамо пред собом. Иако различити у том смислу, ова два текста су сродна по самом стилу и функцији и допуњују се. Та сродност се мотивише и у главном дијелу приповиједања о потенцијалној сличности карактера приповједача првог реда и Таре Сенице и то по времену рођења: „Ти и ја смо зимска деца. Било је неке дубоке повезаности, ту, међу нама. Међу нама, раскрилило се тридесет година, ипак, мој син каже: снежне жене, знам све о вама” (Капор 2021: 7)<sup>2</sup>

„Пешчани сат сипи” има улогу пролегомене *Неба, ѿако дубокої*, на сличан начин како је пролог отварао античку драму – иако није неопходан, и структурно и суштински је повезан са цјелином дјела, али је нарочито значајан као текст који ће лајтмотивски и имплицитно бити присутан у сваком наредном ретку. Заједно са двјема Тариним биљешкама у фрагментима, изнад и испод којих је нацртана вињета „ситни листови и прозирни цветови” (57), с њеним потписом, једини су дијелови цјелокупног дјела који су дати из Тарине перспективе. Први је окарактерисан као бесједа и заиста подразумијева публику којој се обраћа оним о чему говори, а друга два од њега се разликују по искључивој употреби првог лица приповиједања. На бесједу која говори о времену, жудњи за вјечношћу, љубави, болу, морању и немању (5–6) надовезују се мисли о страдању и љубави – заправо љубави као страдању и пожртвованости, животу који нема вриједност без препрека (55–56); о митском сусрету два свијета кроз метафору човјека и жене, о ријечима и причи која памти и везује за вјечност (57)... Сва три текста у домену основног наратива имају функцију карактеризације Тариног лика, као дјевојке зрелије и одговорније од својих вршњака, несвакидашњег дара промишљања, говора и стварања, таквог који се чини као да није с(з)а овога свијета. У том контексту, први текст, због чега и јесте постављен на стилистички маркирано мјесто, има и улогу, условно речено, мотивисања Тариног разболијевања и смрти. За болест и смрт тако младе особе не постоји могућност

<sup>2</sup> Сви наредни цитати ће бити наведени према истом издању: Капор (2021): В. Капор, *Небо, ѿако дубоко*, Београд: СКЗ, па ћемо у парентези наводити само број странице.



логичке и реалне мотивације, али је истицањем Тарине посебности, несвакидашње мудрости и промишљања о времену у људским и космичким размјерама, о човјековом животу као парадоксалној жудњи за вјечношћу која троши наше вријеме, а нарочито интертекстуално прожетим исказом „*немам више времена*” (6) најављено и призвано оно што слиједи – грудва дјевојчине младости се откинула с врха и закотрљала низ падину животног бријега...

Сродност пролошког и епилошког текста понајвише се огледа у релацијама између појмова и мотива о којима се први наратор пита и промишља, а други одговара и резимира под утиском већ завршене трагичне животне приче, чиме се закључује својеврстан круг. Док се Тарин нараторски глас пита о чему вриједи бесједити и шта је то што испуњава човјеков живот у чекању на тренутак испуњености и осјећај вјечности, бирајући да говори о недостајању времена, глас наратора првог реда резимира: „Век у коме живимо претворнички зазива доброту. Морање и стицање угаони су камен наших дана. У сваком појединачно расту и осипају се светови, и живот јењава... Истина је: срце приповедања – приче су о губитку. Истина је, трагање за бесмртношћу, провлачи се кроз омчу губљења... *Невоље њрејешу њесак морски*, стога речи, увек, недостају. Ипак, од свега, речи су једино место где прича живи” (86–87). Тиме, у саодносу, попримају функцију оквирне приче, у основи метапрозног карактера, која тему човјековог микрокосмоса уздиже на универзалну раван, а интензификује нераскидиву везу живота и умјетности, трајања и приче и причања, величине губитка и трпљења наспрам награде и бесмртности – градећи особен идејни свијет између сфере егзистенцијалистичких сумњи и безнађа и сфере духовности и оностране Утјехе.

„Шта смо радили тада” је средишња цјелина и у погледу наратива донесеног у дјелу, и у погледу приповједачког поступка у знаку аутентичне поетизације писма као жанра. На први поглед је поетички занимљива због присуства више наратора. Графостилемски (курзивом) истакнут је текст наратора првог реда, са којим се смјењују гласови, понајвише мајке, па затим оца, духовника и момка Таре Сенице. Глас наратора првог реда се јавља тек спорадично, илуструјући да се ради о разговорној ситуацији по моделу *јоворник–слушалац* јер говор Тариних родитеља доминира и постаје својеврсна исповијест о већ минулим данима који су довели до Тарине смрти, о њеном рођењу и животу до тада (дакле, о прошлости); а с друге стране функционише попут дидаскалија у драми пошто од њега сазнајемо појединости о тренутку у коме се говори (дакле, о садашњости, након Тарине смрти), на који начин и када настаје сама прича, као књижевни текст: „*Она њрича њако, месѝимично у друћом, ња у њрећем лицу. Мешају нам се сузе, док седимо, грѝжим је за руке, зѝрчене, исѝрејлејшене њрсѝје; њрелазим на соффу; до ње, њрлим; сѝјежем као деѝје; Госѝоде, ѝолико сам смрѝи видела; раѝи ме је њекао, чуѝао ми срце [...] Пролеће је, и нас две, као у белом балону свеѝлосѝи, у сусреѝи Великом њеѝку, њокушавамо да враѝимо време*” (17).



Друга, али не мање важна, поетичка занимљивост ове цјелине, јесте то што су гласови Тариних родитеља и других наратора остварени поетизацијом форме писма, што је експлицитно наглашено и у поднаслову романа: „Писма за Тару”.

*Писмо* или *епистола* (РКТ 1985: 560–562) је још од античких времена имало специфичну и вишеструку функцију у људском друштву: комуникативну, реторичку, филозофску итд., а која се мијењала и пратила развој човјекове мисли и цивилизације. Највише заступљено у књижевности било је у периоду просвјетитељства, сентиментализма и романтизма. Заслугом руских формалиста, првенствено Тињанова, приватно писмо је у двадесетом вијеку добило на значају и из научне перспективе, будући да је препознато као „књижевна чињеница” од огромног значаја, а затим и као засебан књижевни жанр који у књижевном стваралаштву даје веома разнолика и експресивна стваралачка рјешења<sup>3</sup>. Истичући да су „у писмима пронађене најеластичније, најлакше и најнеопходније појаве, које чудесном снагом покрећу нове принципе конструкције: недореченост, фрагментарност, алузије” и да су писма „мотивисала увођење ’ситница’ и стилских поступака, супротних грандиозним поступцима XVIII вијека”, Тињанов (1970: 267–287) је препознао управо онај потенцијал писма који је зналачки, са посебним умјетничким сензибилитетом, упослила у свој роман и Весна Капор.

Са модернистичког аспекта писмо је формално и суштински стваралачки веома привлачно јер представља потенцијално хибридну форму – омогућава мјешавину стилова, форми и жанрова; без обзира на то које врсте било и колико изгледало монолошко, испуњено „дијалошким обертоновима” (Бахтин 1979: 272) па је, самим тим, истовремено отворено и за властиту разградњу, али и за нове могућности стварања, како у оквиру, тако и ван каноана. Пошто је у *Небу*, *и* *тако дубоко* већ успостављена разговорна релација између наратора првог и другог реда, а с обзиром на то да је „субјективни моменат још више наглашен у писму него у разговору” (РКТ 1985: 562), овом формом је постигнута експресивност и емотивност која одговара причи о Тариној судбини. Лирско-исповједни тон приповиједања постигнут је приповиједањем у другом лицу једине<sup>4</sup>, карактеристичном за форму писма. Ријетко

<sup>3</sup> Колико је разнолика примјена писма, зависно од његове тематике и намјене, језика и стила, и ван стваралачког контекста, показује и то да се у оквиру функционалних стилова епистоларни стил не издваја посебно, „будући да писма могу припадати административном стилу (пословна, дипломатска писма и слично), журналистичком и публицистичком стилу (отворена писма, писма као подврста дневничко-мемоарске грађе, писма читалаца), разговорном стилу (међу блиским познаницима), научном стилу (научна преписка), али могу имати елементе и књижевноумјетничког стила (ако су његов дио, ако се ради о епистоларној књижевности, па чак и ако су то примарно писма некемо упућена)” (Катнић-Бакаршић 1999: 23).

<sup>4</sup> У дјелу *Језичко уметничко дело*, у поглављу „Проблеми излагања епике” Кајзер, поред првог и трећег лица приповиједања издваја још један начин излагања епике: „Као трећа могућност облика приповедања обично се издваја облик писама, у коме више особа тако рећи

заступљено у стваралаштву, има функцију да уведе читаоца у збивање приближавајући га приповједачу и јунацима, доприноси осјећању блискости. С друге стране, стварајући илузију усменог приповиједања на начин што је усмјерено према саговорнику, најчешће неприсутном, утолико више га увлачи у говорну ситуацију. Тако се ствара илузија разговора са Таром, наглашава се њено присуство у причи, у свијести њених најмилијих и када је нема. Особеност другог лица да, заправо, представља „замаскирано” приповиједање у првом лицу (Бал 2000: 22–24), да остварује истовремени утисак и фиктивног дијалога и понорног монолога и исповиједања, осим изузетној сугестивности доприноси и истицању просторне и временске раздвојености која у *Небу* поприма метафизичке размјере. То што „писмо може без нарочитог реда и система обухватити најразноврсније предмете, брзо и лако прелазити са ствари на ствар, кретати се свим правцима, повезивати оно што на први поглед изгледа неспојиво” (РКТ 185: 562), омогућило је да се, иако фрагменти, притом асоцијативно испрличани, о Тарином животу, из различитих перспектива (чак и супротних уколико упоредимо родитељску потребу за Тарином земном егзистенцијом и свештеникову духовну) слију у једну и јединствену цјелину.

III Захваљујући тематским особинама писма као жанра, које се тичу интроспективно интонираног осјећаја пролазности времена, односа живота и смрти, мотивисан је однос према смрти и у *Небу*, *иако дубоком*, у коме је заступљен на два нивоа: 1) однос ликова романа, првенствено Таре Сенице, према смрти и 2) однос наратора првог реда према смрти. Контрасту живота и смрти, на оба нивоа, одговарају слике ентеријера и екстеријера од момента појављивања болести у граду. На једној страни су идиличне слике (*locus amoenus*) које илуструју особен карактер младе дјевојке, љубав којом је окружена и коју даје од свога рођења, најчешће сунчаних пејзажа топлих крајева, ведрога, плавог неба дјетињства премреженог паучином (25), а на другој су слике које најављују болест и смрт (*locus horridus*). Оне су махом у знаку бијеле боје, почев од „беле собе”, „белог стана”, „белих ходника”, „белих ноћи” и „ледених бичева”, која повезује симболику зиме, снијега са представом смрти. Експресивна слика града, као смртног левијатанског гротла, заснована на парадоксално постављеним звучним и визуелним метафорама, допуњује свеопшту слику апокалиптичног времена које се надвило над људе: „Град бруји у својој монотонији. Град вршти од мрачних мисли,

---

дели улогу приповедача или, као што је случај са Вертером, постоји само један састављач писама. Као што се види, при томе је у основи реч о једној модификацији приповедања у првом лицу. Ипак, модификација је толико далекосежна да је њено издвајање у виду посебне форме оправдано: у овом случају не постоји приповедача који би збивања износио полазећи од познавања њиховог тока и коначног завршетка, већ је поглед окренут једино напред. С правом је већ Гете облику писама приписивао драмски карактер” (1973: 238–241). Дакле, писмо поред дневничких и мемоарских записа јесте примјер, истина ријетких, али специфичних приповједачких ситуација у којима је заступљено друго лице једине.

од тешких корака; као губавац сав од наших рана, од нашег крклања; заудара на зној; шкрипи од разуларених мотора, бесних кочења, дрхти од страха, и расте, неумољиво расте. У свом распадању” (12).

Однос према смрти је у тијесној вези са мотивом времена које лајтмотивски повезује све поменуте сегменте романа у једну *поейичку* творевину вишег реда у којој је, осим и имплицитно и експлицитно наглашене везе са Црњанским, пресудна и интертекстуална спона са Андрићем, првенствено његовим поимањем *приче* и *причања*, односа *умјетника* и *дјела* и *функције умјетности* („О прича и причању”, „Разговор с Гојом”, „Гоја”).

Као што смо и у претходној анализи могли видјети, *Небо*, *и*ако *дубоко* је дјело у коме се и формално и суштински инсистира на феномену разговора, говора, приче. Сви дијелови текста наратора првог реда, заједно са метатекстуалним епилошким текстом „Везати видљиво и невидљиво у чвор” подвлаче да су прича и причање гарант вјечности, да је ријеч „невидљива чврста узица” (27), густо ткање<sup>5</sup> којим говорник и саговорник / живот и писац „згушњава[ју] приче, цело пепељасто поподне, сузе, јецаје, уздахе, речи, слаж[у] без престанка” (40). И овдје прича и причање имају функцију „да завара[ју] крвника да одлож[е] неминовност трагичног удеса који нам прети, и продуж[е] илузију живота и трајања”. То илуструју редови који, док два нараторска гласа причају о Тари (мајка Мира и Приповједач), кажу: „Верујем, опсесивно, манично, махнито, да време може да се згусне, да се врати, верујем да можемо учинити нешто да исправимо след догађаја” (40); или: „Скоро да осећамо њено физичко присуство” (40); или: „А опет, опет, док плачем, овде, док, причам, док се сећам, она живи” (53). С друге стране, циљ причања је и „да нам осветли, бар мало, тамне путеве на које нас често живот баца, и да нам о том животу, који живимо али који не видимо и не разумемо увек, каже нешто више него што ми, у својој слабости, можемо да сазнамо и схватимо” (Андрић 1977а: 66), а то је, у нашем случају, мистификација суштине Тариног живота: „Некакав осећај ванвремености, ширио се око тебе. Око тебе је шуштало неко друго време. Дубље. И сви ти снови које си хитала да осветлиш, у свом веку” (47). Тарина смрт, будући да је обликована архетипским мотивом *невине жртве*<sup>6</sup> (Павловић 1987: 174), води ка „испуњењу” њене овоземаљске жудње за вјечношћу, што је утемељено и у поетизацији времена радње при чему четрнаест дана између два календара – вријеме у знаку поста пред велики празник Христовог рођења – постају својеврсно вријеме прелаза и наговјештај њеног живота вјечног. Симболику Тариног вјечног живота и васкрсења наглашава и то што и сама прича о њој почиње у данима Великог поста (17). Сама категорија времена у овом роману указује на

<sup>5</sup> Уп. Андрић, „Разговор са Гојом”: „Збијај гуше! Не ткаш сито!” (1977б: 30).

<sup>6</sup> Павловић, у свом чувеном дјелу *Поейика жртвеној обреда*, између осталог наглашава да жртва треба да буде „прворазредни представник свога соја” (1987: 174), што је у вези са Тарином личношћу и њеном младошћу апсолутно неупитно.

особеност поетичког израза Весне Капор. Захваљујући особинама писма и смјеном наративних гласова који преплићу прошлост са садашњошћу, вријеме приче и вријеме приповиједања, вријеме је релативизовано на модернички начин. Прича о Тари, за коју се умјетница одлучила да овјековјечи, показује још једном да је „наратив основни начин на који наша врста организује своје схватање времена” (Абот 2009: 23). Тиме што се определијелила за причу о животу обичног човјека у мору других у тренутку епидемије која ће бити у историји посебно забиљежена, Капорова имплицитно илуструје став да „основни садржај историјског времена нису историјски догађаји, већ људски доживљаји тих догађаја” (Радуловић 2007: 96). У том смислу и због тога што је вријеме у *Небу, иако дубоком* „немерљива категорија” (58), а феномен приче и причања надасве наглашен, сложићемо се да је један од основних хуманистичких принципа Весне Капор да је прича важнија од историје и времена. Тиме је веома блиска схватању времена великог српског писца Горана Петровића, нарочито у приповједачком дјелу *Све што знам о времену*<sup>7</sup>. И на саму Тарину бесједу с почетка *Неба*, и на сва промишљања о времену у цјелокупном дјелу, без обзира на то из чије перспективе је дато, могла би се примијенти Петровићева насловна синтагма, наглашавајући да се ради о односу појединца и времена, његове трагичне судбине у судару с временом и да је „можда у тим причањима, усменим и писменим, и садржана права историја човечанства” (Андрић 1977а: 66). С тим у вези, *Небо, иако дубоко* може се разумјети као алегија о протицању, претакању времена у жудњи за вјечношћу; релативности човјековог трајања и трајања у космосу уопште; о савременом вијеку ужурбаном, наизглед тако испуњеном људским сазнањима, а ипак тако празном, претворничком, у „коме живот јењава” (86) и човјек губи своје људско обличје, своју душу.

IV Без намјере да се бавимо анализом језика и стила Весне Капор у *Небу, иако дубоком*, нарочито у интертекстуалној вези са Милошем Црњанским, о чему су и други писали<sup>8</sup>, изнијећемо само неколико запажања у вези са закључним. На први поглед је јасна упућеност лирског израза и слике свијета Весне Капор на дјело Црњанског у цјелини, као дубоко и трајно надахнуће. Међутим, његови лирски искази постали су вишефункционални лајтмотиви прозе Весне Капор и то на начин да, иако представљају интертекстуалну везу, њеним особитим стилским даром и емотивним сензибилитетом постају сасвим аутентични. То потврђује примјер исказа „срце човеково. Црвено као паприка”. Истина је да води дијалог са исказом Црњанског „паприка, црвена као материно срце” из његових коментара *Ишак* (2008: 151), али га и наткриљује и уздиже на универзални и метафизички ниво. Не само да је и овај вијенац прича или вијенац пјесама и молитви апотеоза мајци једног имена

<sup>7</sup> В. Пржуљ 2020.

<sup>8</sup> В. Гвозденовић 2021.

и презимена и мајчинској љубави као таквој која се налази у сваком „срцу човековом”; него и о љубави међу људима уопште, које је све мање у савременом друштву. Таква снага лирског израза, асоцијативност, богата метафоричност, структура и интонација реченице, заједно са драматичношћу основног мотива приче, инвентивном композицијом и инсистирањем на говорним елементима, ово дјело чине изузетним *лирским* романом. Не изненађује запажање Ане Гвозденовић да се дјело Весне Капор „наслања на тужбалице” (XIV) и да је у његовом средишту *тужбалица мајке*. Све заједно потврђује једну веома важну особину лирског романа као жанра коју Јовић истиче позивајући се на Фридмана, а то је да је лирски роман „хибридни жанр који употребљава роман да би се приближио функцији песме” (1994: 13). С тим у вези, слободни смо да кажемо да се *Небо, иако дубоко* дубоко приближило пјесми.

V Поред свих тематско-мотивских, структурних и композиционих, стилистичких и семантичких особености *Неба, иако дубоко* и поетике Весне Капор које смо покушали назначити, универзална и иманентна нит тиче се суштине књижевности као умјетности која изнова и изнова, а сваки пут друкчије, откако је приче и причања подсјећа да *све је у причи* па и људски живот, да живимо док причамо, да *нас прича брани* (66). Ако не и раније објављеним дјелима, а онда овим засигурно, Весна Капор се намеће као писац оне естетичке вриједности која достојно обликује профил српске савремене књижевности и потврђује важну линију модернистичког стварања код Срба.

## ИЗВОР

Весна Капор (2021): *Небо, иако дубоко: Писма за Тару*, Београд: Српска књижевна задруга.

## ЛИТЕРАТУРА

- Абот (2009): Х. П. Абот, *Увод у теорију прозе*, Београд: Службени гласник.
- Андрић (1977а): И. Андрић, О причи и причању, *Историја и легенда: есеји, оцелоди и чланци I*, Сабрана дјела Иве Андрића, књ. 12, Сарајево: Свјетлост, Загреб: Младост, 64–71.
- Андрић (1977б): И. Андрић, Разговор с Гојом, *Историја и легенда: есеји, оцелоди и чланци I*, Сабрана дјела Иве Андрића, књ. 12, Сарајево: Свјетлост, Загреб: Младост, 11–32.
- Бал (2000): М. Бал, *Наратологија*, Београд: Народна књига – Алфа.
- Бахтин (1980): М. Бахтин, Проблем говорних жанрова, *Трећи програм Радио Београда*, бр. 47, Београд: Радио Београд, 233–270.
- Гвозденовић (2021): А. Гвозденовић, Нема реквијема док се сећамо, Предговор у: Весна Капор, *Небо, иако дубоко*, Београд: СКЗ, IX–XXIX.
- Јовић (1994): Б. Јовић, *Лирски роман српског експресионизма*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

- Кајзер (1973): В. Кајзер, *Језик и уметничко дело*, Београд: Књижевна мисао.
- Катнић-Бакаршић (1999): М. Katnić-Bakaršić, *Lingvistička stilistika*, Budapest: Research Support Scheme, Open Society Institute, Center for Publishing Development, Electronic Publishing Program. <http://rss.archives.ceu.hu/archive/00001017/01/18.pdf>
- Маринковић (2017): N. Marinković, Lirski roman i lirsko pripovedanje Vladana Desnice, u: D. Roksandić (ur.), *Hrvatsko-srpski/srpsko-hrvatski interkulturalizam danas: zbornik radova s međunarodnoga znanstvenog skupa „Desničini susreti 2016”*, Zagreb: FF press, 223–234.
- Петровић (2003): Г. Петровић, *Све што знам о времену: изабрана крајка њроза*, Београд: Народна књига, Алфа.
- Павловић (1987): М. Павловић, *Поејика жривеној обреда*, Београд: Нолит.
- Пржуљ (2020): Ж. Пржуљ, Кратка проза Горана Петровића, *Књижевно сива-ралашијво Горана Пејровића*, Андрићград: Андрићев институт, 79–103.
- Радуловић (2007): М. Радуловић, Књижевна свест о српској историји од 1941. до 1991. године, *Поејика и ејика срјске њрозе грује њоловине 20. века*, Београд: Јасен, 93–129.
- РКТ (1985): Група аутора, *Речник књижевних ѡермина*, Београд: Нолит.
- Тешић (2005): Г. Тешић, *Ојкровење срјске авангарде*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Чигоја штампа.
- Тињанов (1970): Ј. Н. Тињанов, Књижевна чињеница, *Поејика руској формализма*, Београд: Просвета, 267–287.
- Црњански (2008): М. Црњански, Уз песму „Серената”, *Лирика Ијѡаке и Коменјари*, Сабрана дела Милоша Црњанског, књ. 6, приредио Мило Ломпар, Београд: Штампар Макарије, Октоих, 146–152.

Željka V. Pržulj

University of East Sarajevo  
Faculty of Philosophy in Pale  
Department of Serbian Language and Literature

## POETIC FEATURES IN VESNA KAPOR'S NOVEL *NEBO, TAKO DUBOKO*

*Summary:* Vesna Kapor's *Nebo, tako duboko* reactualises the concept of the lyrical novel. Epistolary form of the novel made it possible to intertwine poetic and narrative features. Emphasising the relation to death, which is closely related to the motif of time, serves as a leitmotif that contributes to connecting all segments of the novel into a unique artistic creation. Apart from both implicit and explicit connection with Crnjanski, there is a crucial intertextual link with Andrić's concept of storytelling, as well as with the phenomenon of the relationship between artists and their works, and the purpose of art.

*Keywords:* lyrical novel, polyphony, storytelling, Andrić, illusion of storytelling, motif of innocent victim, intertextuality, Crnjanski.



Марија С. Јефтимијевић Михајловић  
Институт за српску културу  
Приштина – Лепосавић

УДК 821.163.41.09-31 Капор В.  
82-312.1.09  
DOI 10.46793/Uzdаница21.1.63JM  
Оригинални научни рад  
Примљен: 17. новембар 2023.  
Прихваћен: 22. децембар 2023.

## „ДУБЉЕ ДНО ДУШИ НО СТРАДАЊУ”

(О метафизичкој и лирској димензији романа *Небо, иако дубоко: Писма за Тару* Весне Капор)

*Ајстѝракић*: Иако је тема романа деликатна и захтева мајсторство наратије и стилског израза (смрт младе, блиске особе и одсуство временске дистанце од тог догађаја), а по свом карактеру јесте тужбалица, *Небо, иако дубоко*, осим знатног удела лирског, могуће је анализирати и на нивоу метафизичке димензије, која се манифестује кроз најмање три феномена: *феномен времена* (које је човеку дато на земљи), *феномен слушање и ишајне оностираної* (питања: да ли човек може да промени ток своје судбине) и *феномен ириче и иричања* (као потреба да се човек одупре пролазности и неумитности смрти). Сви су они, заједно, на трагу исте, хришћанске идеје о *Љубави за другої*, али и универзалне, опште – о моћи приче да надвлада и саму смрт, односно да се причањем сачува сећање на живот, при чему и сама литература чува своју *људску и хуманиситичку* вредност.

*Кључне речи*: смрт, време, тајна, лирско, метафизичко, онострано, прича, сећање, приповедање.

*Сви су ии часови живи. Пројадљиво је само ишло, збої чије иројадљивосии највећма иаишимо. Даиш су нам часови среће у ишој одежди ишла. Блисиавоси ишио се заишвара у очај. Земним очима оилакујемо вечноси.*  
Весна Капор, *Небо, иако дубоко*

У времену одсуства људскости, саосећања за патњу и бол другог човека, и литература све чешће бива лишена емпатије – њен свет јесте и даље усмерен на човека, али не и на тенденцију зближавања људи у несрећи, болу, усамљености. И књижевност постаје усамљена, као што је и човек све више сам, у обездуховљеном материјалитету и дехуманизованом свету. Отуда и појављивање једног књижевног дела које за тему има пре свега – *саосећање* са патњом другог човека, са његовим најдубљим болом (а постоји ли већи бол од смрти детета?!), представља искорак из уобичајеног и очекиваног што

данашња књижевна продукција нуди и, као такво, сведочанство о остацима људскости, односно љубави за другог човека – лепоте која ће „спасити свет”. Другим речима, то значи да такво дело претендује на човека, на људскост и *душу*, којој је у оваквом свету постало тесно и која је непожељна. Јунг је тврдио да је сва наука у функцији душе – додали бисмо: и литература, и да „свет виси – а нарочито данас – о танкој нити, а ова нит је људска душа” (Јунг 2008: 51). Чини се да ова тврдња никада није оправданија него данас, када је храброст „показати душу” и говорити о њој. С тим у вези непосредно стоји и религиозна функција душе – немогуће је о њој говорити, а не доводити је у везу са Богом. Јер, она је еквивалент бићу Бога. Њена је природа сва од страдања и сва од светлости (вечности) којој стреми. А шта је са човеком, распетим између хтења тела и чежњи духа? Између тела и духа, опхрвана осећањима тела, а тежећи вечности духа, душа се „бескрајно [...] двоуми између релативног и апсолутног”, због чега је „сирота” (Сабата 2005: 73). Ту је корен „зенице трагизма” човековог, јер је распет као дуга – „једним крајем зароњен је у материју а другим у надматерију” (Поповић 2005: 152–157)<sup>1</sup>. То је дубоко осећао и песнички узвишено изразио и Момчило Настасијевић стихом: „Дубље дно души но страдању” („Молитва”), којим би се – у најкраћем – могла описати и „дубина трагедије” романа *Небо, ипак дубоко: Писма за Тару*.

Овај несвакидашњи роман припада оној врсти литературе која се на известан начин опире тенденцијама савременог романа да се бави *човеком сјољашњим* и његовим односом према свету, јер у средиште свог лирско-рефлексивног света ставља душу, односно тежиште њене приповести је на *човеку унутрашњем*, чија је душа, због смрти јединог детета, расточена између непрестане потребе да се живим сећањем на тренутке радости одржи некаква илузија да физичка смрт није и коначна и, са друге стране, питања о смислу човековог краткотрајног боравка на земљи. Чини се да из та два усмерења проистичу и два главна својства или две димензије овог поетског романа – *лирска* и *метафизичка*. Једна од тих димензија роману обезбеђује сиже, фабулу и неку врсту рецепцијске провокативности, док друга нуди ат-

---

<sup>1</sup> „Из тајанственог брака материје са духом родио се човек. Бесконачност и с једне и с друге стране. Зато човек личи на страشان сан, бесконачан сан који материја сања у наручју духа. И као сваки сан реалност му је показна, а не логички доказна. Нема граница човек. Границе тела његовог граниче се материјом; а границе материје чиме се граниче? Човек осећа себе човеком, а не зна суштину себе; човек преживљава себе као реалност, а не зна суштину преживљаване реалности. – Не знамо човека. Гледан из тела – дух изгледа подсмех телу; гледано из духа тело изгледа пркос духу. И сама чула надражују дух да прекорачује границе тела. Свуда амбиси; амбиси око сваког чула; амбиси око сваке мисли. Бездна до бездне, бездна над бездном, и нигде непоколебивога тла да несрећни човек чврсто стане. Стално падање, престано сурњавање ка неком дну које можда и не постоји; стална вртоглавица... И човек се осећа очајан као да је очајање у њему навршило своје пунолетство” (Поповић 2005: 152–157).



мосферу, метафизичку слутњу, сугестивност и *етеризам* Црњанског, који је Весни Капор као приповедачу веома близак.

С друге стране, роман *Небо, иако дубоко* чини модерним једна друга димензија, а то је, условно речено, преплитање нараторских перспектива и гласова (иако је доминантан мајчин глас), због чега се може посматрати и као полифонијски роман модерног проседеа, у коме су истог интензитета и лирски тонови и медитативни набоји. Али је такође важна и улога приповедача или наратора који, иако од почетка активни актер у причи, на крају постаје неми и дискретни посматрач коме је дато да заокружи ову причу у виду књиге. Његова/њена улога да посредује међу људима, атакујући на њихову успавану свест о заједништву и љубави, није безначајна. Напротив.

Најпре треба рећи да је ауторка Весна Капор самим избором да приповеда о једној општој, а тако деликатној теми, каква је тема смрти (као једној од највећих и најприсутнијих тема у књижевности уопште) младе особе коју је познавала, била на одређен начин изложена ризику да њено приповедање добије израз патетичности и/или површности. О великим и осетљивим темама не може се говорити „малим” речима – на то обавезује суштина онога што та тема представља, а то је *бол*. Бол је духовно биће романа *Небо, иако дубоко*. Поменутом ризику нарочито иду у прилог одсуство временске дистанце од наведеног трагичног догађаја, као и близина и блискост са мајком преминуле девојке, односно немогућност да се направи некакав физички отклон од епицентра бола и да се о њему пише из сасвим другачије перспективе. То се, међутим, може узети и као храброст ауторке да о нечему тако сложеном и осетљивом, трагичном, пише не бежећи од онога у шта би та приповест могла да се претвори – у тужбалицу. Напротив. Роман *Небо, иако дубоко* по свом карактеру и јесте тужбалица, јер је њен садржај углавном везан за неку врсту нарицања, односно мајчиног тужења за сваким тренутком среће проведеним са ћерком Таром, у њеном животу, завршеном са свега деветнаест година. По основном тону, свака тужбалица јесте лирска, па отуда не чуди удео поетског, врло често личног, топлог, емотивног и болног кроз разноврсна имена и надимке којима мајка, али и други актери приче, именују младу Тару Сеницу. Али, улога тужбалице јесте управо то чување спомена на преминулог кроз поменута набрајања. Сећање је, како каже песник Калил Џубран, „облик састајања”, а роман *Небо, иако дубоко* јесте непрекидно и непрекинуто састајање кроз причу о Тари, о тренуцима из њеног живота.

Осим тога, од потенцијалне опасности патетике, овај роман чува и она антрополошка и метафизичка упитаност, која се попут некаквих уметнутих рефрена, понавља између лирских реминисценција на двонедељне догађаје који су обележили Тарино боловање и коначно смрт, али и реминисценције на најсветлије и најсветије тренутке њеног детињства и младалачког живота. Етеризам Црњанског, склоност да се у видљивом осете и препознају знаци једног другог света – оностраног, који је за човека тајна, као и способност да

се знацима такве велике *шајне* да материјални облик (речима), само су неке од полазних тачака на којима се, између осталог, темеље и квалитети овог романа, као и приповедања Весне Капор.

Три најважнија феномена на којима је заснована метафизичка упитаност о којој је реч, односе се на:

- феномен времена (које је човеку дато),
- феномен слутње и поимања тајне оностраног (односно питања да ли човек може да утиче на ток своје судбине) и
- феномен приче и причања (као вид отпора човекове пролазности и неумитности смрти).

Колико је *време* као категорија, која се метафизички, а донекле и философски, проблематизује, присутна у роману и чини једну од његових главних поетичких својстава, јасно је већ по томе што се пролошко поглавље именује као „Пешчани сат сипи”, а почиње реченицом: „Говорићу о времену”. Уопште говорећи, уводни текст (белешка из свеске Таре Сенице, беседа за час српског језика, пролеће, 2018) је читавом роману дао рефлексивну и философску димензију, јер се питање *времена* појављује и као најважније питање самог романа. Ова белешка има литерарну вредност независно од целине романа, али у контексту којим отвара причу, она чини њено феноменолошко полазиште:

Говорићу о времену.

Сатови откуцавају. Непрестано. Часови сипе.

У живом смо песку. Сваки који је стајао под сунчаним стрелама, упирао је очи у дубину, и тражио одговор. Нема места, где је човек дисао и просипао речи, а да није натопљено сетом или јадом, због знања да је рибарска мрежа, човекова, у коначном, празна.

Ипак, сваки дан, чини се као савршен дар. И увек се, све, заврши осећањем вечности [...] Све почиње жудњом за вечношћу.

Беседити, зар није једина и вечна човекова опсесија?

И живот човеков, зар није, тек, трен? (5).

Двојако устројство света, односно поимања човековог времена у њему, креће се овде између *антиројолошког њесимизма* и осећаја узалудности сваког човековог напора на земљи, јер је, „рибарска мрежа, човекова, у коначном, празна” и, с друге стране, изразито хришћанског схватања живота у коме је „сваки дан савршен дар”, те да је Смисао и радост управо у оном осећању вечности, то јест у жудњи за вечношћу, за недостајањем, или у „носталгији за бесконачним” (Никола Милошевић). Та метафизичка чежња, човеку дата и као дар и као бол, именује читаву књигу, јер је *Небо, ишако дубоко* „супституција за бескрај, а поглед у њега еквивалентан [...] загледаности у бесконачност човекове душе” (Гвозденовић 2021: XXVIII–XXIX). Хришћанска

религија разликује време од вечности. Вечност је немогуће делити – она је атемпорална, за разлику од појма времена који је везан за конкретан човеков живот и његову земаљску егзистенцију. У том смислу време је „само 'сјенка вјечности' која омогућује низање ограничених и коначних ствари” (Томовић 1997: 31). Пошто је време, према хришћанском схватању, створено од Бога, оно нужно има почетак и крај. А циљ времена није ништа друго него да „само себе доврши и утоне у *вјечносћ*, односно божанску хармонију” (Исто). У истом духу треба разумети и Тарине речи да она *нема више времена*, али *да та немају ни други*; да у сваком датом часу *вечносћ ирејери*, те да се „у том теснацу, између морања и немања” морају наћи „праве речи”, „једни за друге” (6).

Али, како наћи праве речи за празнину, бездан бола настао у души после смрти детета? Које су то речи које би биле толико велике и моћне да испуне *небо*, *иако дубоко* које смрт драгог бића оставља за собом? За таквим речима ауторка трага; за њима трагају и сви актери њене приче, а само причање је у функцији превладавања бола људске егзистенције. Средишње поглавље романа *Небо, иако дубоко*, насловљено као питање: „Шта смо радили тада”, аналогно је тежњи да се реминисценцијама мајке, оца, свештеника, некадашњег момка и саме нараторке, на *време* проведено са Таром, оствари *иуноћа времена*, односно његово „ситуирање” у вечност – којом се надвладава пролазност и смртност. Ништа није коначно, ако је преточено у вечност и ништа изгубљено ако је коначно сусретање у неком другом свету оствариво.

„Време је енигма”, каже отац преминуле девојке, а бележи приповедач, оно је „варљиво”, „дубоко”, „глуво”, јер „дани пролазе брзо, дани стоје”: радост је тек трен, живот је само трен, а бол о којем се овде говори је непролазан, то јест вечан. За родитеље, време је једно пре смрти детета, а сасвим друго након његове смрти. Отуда се и сав смисао њиховог живота састоји у одбројавању година и дана до сусрета са њом у некој другој стварности, односно осмишљавањем земаљског времена кроз причу, као супституцију за бесмртност. „Шта смо радили тада”, као потка за причу о Тари, није само питање које обухвата време и догађаје у којима су учествовали њени ближњи непосредно пре њене смрти и након трагичне вести, већ се њиме апострофира *важност* и *трајност* тренутака који се никада више неће поновити. Драма срца Тариних најближих и драма тела младог живота које гасне брзо као комета прати изразита лирска сугестивност приповедача, који од сваке речи о два последња минута родитеља са Таром ствара читаву вечност. „Цео наш живот промиче кроз тај трен. И ја пружам руку. Дотичемо се, углебујемо прсте, нестаје све око нас, винуте у *бесјочейно дубоко време*” (прим. М. Ј. М. (38)). И време је *дубоко*, као и *небо*, као и људска душа. „Време без тебе не значи ништа, време сећања на тебе значи све” (70). „Деветнаест година, као трен и као вечност. Немерљиво је време, а срце човечије страшно” (71). Време је тајна, односно тајна како *време* преточити у *вечносћ*. Чини се да

ауторка иде путем те идеје: она „лови тренутке“, ону „дубоку радост трена“ (48) и „слаже их за вечност“ (87). И као да ништа од овога света није трајно и ненарушиво осим сећања:

*Време као шешка најлава празнине, време које се исцуњава само безбројним враћањем уназад, у овом ситану, белом, тусио од силине заусиљављених часова, недодирљивих, пече и млади се (76).*

*Дубока радост ирена*, као еквивалент хришћанској идеји о смислу краткотрајног људског боравка на земљи, издваја се као острво смисла у мору бола људске егзистенције и патње која је човеку дата, али је њено сенчење лирским тоновима тужбалице и метафизичким слутњама о *тајни* која је већа од човека самог, однос према *последњим ишћањима*, дало сасвим неочекивани поетско-философски карактер роману – све је овде прожето најдубљим болом, дубоким као *небо*, а све у знаку тајне, слутње и упитаности: шта је „с друге стране“? С тим у вези стоји, најпре, особена природа младе Таре Сенице, која као да је – и именом и делима – припадала помало и некој другој, неземној, непојамној димензији. Њена природа је била тајна, као и њена душа, „изван сваког зла“:

Некакав осећај ванвремености, ширио се око тебе. Око тебе је шуштало неко друго време. Дубље. И сви ти снови које си хитала да осветлиш, у свом веку, односили су те од прашине, од стегâ. Изван сваког зла, дотицала си пролазнике, као магија. Опсењивала. Али, горко стрепела, и плакала, од грубости, од трња, без којег нема века (47–48).

Са тајновитом природом Таре Сенице у блиској је вези и феномен слутње или велике тајне која се надвија над њеним тананим бићем. Највећа загонетка: шта човек може и да ли ишта може да учини не би ли променио ток своје судбине, чита се између редова и у питању: „Шта смо радили тада?“ (да ли смо ишта могли да променимо?). Човек је биће несавршености и по својим сазнајним моћима, и због тога „увек остаје неки неизречени (апофактички) вишак који та питања помера у домен тајне“ (Олах 2017: 8). Тренутак описан у роману као предосећање нечег великог и страшног (у виду умрлице на вратима суседног стана, када се појавило то „нешто“), јавља се као велика и застрашујућа тајна, некакав *mysterium tremendum*. Он отвара суштински најважнија питања романа: да ли је човек биће слободе или је његова судбина, као што су тврдили стари грчки филозофи – укрштај две врсте нужности: оне унутрашње (оличене у Хераклитовој мисли да је „карактер човеку судбина“ – а овде јесте реч о једном посебном, младом и чистом бићу, „пријемчивом за све“) и оне спољашње (оличене у Платоновој идеји да кривица лежи у онима који бирају, јер „неће демон вас коцком бирати, него ћете ви изабрати демона“ (према: Милошевић 2003: 379) и да сам Бог није крив). Отуда се ненаметљиво, али врло сугестивно провлачи питање

човекове кривице, односно мајчино питање: шта би било да тог јутра нисмо отвориле врата? Можда то „нешто” које вреба не би тада ушло и у наш стан и у наше животе. Као реч која рањава, *смрти* је овде много пута замењена речима: „то”, „нешто”, „оно”, „оно нешто”, „страшно”: „Немојуће је зајивовати враица. Кад дође тво нешто. Кажем гласно, илачући. Не можемо да именујемо: смрти” (41). Између трагичног сазнања да је немогуће зауставити ток судбине или коби која је *ушла на враица* („нема тих суза које ће променити след” (88)) и осећаја да у човеку ипак постоји „нека дубока, несазнајна, неразумљива снага вере, из које може да никне чудо” (40) стоји прича, то „слово о спасоносној речи” (Свети Сава), као утеха и спомен.

Аристотел је у *Поеици* записао да је прича (*mithos*) главни део и душа трагедије, а суштина трагедије је катарза (прочишћење) (Аристотел 2002: 68). Прича се да би се одгодио крај, коначан крај, а и да би се продужио живот кроз причу. Причање нам пружа слику света која има своје законе и тајне, у коме човек причањем продужава своје трајање. Отуда је *Небо, иако дубоко* не само роман о болу и тајни живота, већ је и *ирица о ирици* – метаприча, која је обезбедила вечност и онима који су актери приче и актери бола. Причом се „згушњава време”, „трага за бесмртношћу”, иако *срце ирицоведања* увек чине „приче о губитку”. И онда када се, са смрћу јединог детета, губи и сваки смисао боравка у овој стварности, од бесмисла спасава *ирица* – која ће надживети и оног о коме се прича и оног ко причу прича: „[...] *иребаш мени. Да иричимо ову иричу*” (53). Насловом завршног поглавља романа: „Везати видљиво и невидљиво у чвор” именована је функција, задатак саме приче, њена мистична и митска моћ. Иако се наратор овде сасвим „открива” и проговара о незахвалној позицији пред којом се нашао („Писала сам, јер нисам знала шта боље; за утеху, за смирење, и вечност” (86)), *ирица* се намеће као *лик* у којем ће бити садржане све манифестације живота и успомене *на живој* које треба сачувати. Причом се надвладава и онај бездан између патње тела и тежњи духа – душа приче отуда је блиска души човека. Од исте материје су њихове грађе. Само се у њима може „осетити срце човеково”. У крајњем, прича једина носи превагу над временом – елиотовски, *време иобеђује временом* (приповедања), претаче га у вечност.

## ИЗВОР

Весна Капор (2021): *Небо, иако дубоко: Писма за Тару*, Београд: Српска књижевна задруга.

## ЛИТЕРАТУРА

Аристотел (2002): Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, prevod s originala, predgovor i objašnjenja Miloš N. Đurić, Beograd: Dereta.

Гвозденовић (2021): А. Гвозденовић, „Нема реквијема док се сећамо”, предговор у: В. Капор, *Небо, тако дубоко*, Београд: Српска књижевна задруга, IX–XXIX.

Јунг (2008): К. Г. Јунг, *Човек и Душа: анџологија Јунг*, из целокупног дела 1905–1961. одабрала Јоланда Јакоби, Нови Сад: Прометеј.

Милошевић (2003): Н. Милошевић, *Књижевности и метафизика*, Изабрана дела 4, приредио М. Ломпар, Београд: Службени лист СЦГ.

Олах (2017): К. Олах, *Књижевностијско дело Николе Милошевића*, докторска дисертација, Београд: Филолошки факултет.

Поповић (2005): Ј. Поповић, *O духу времена*, Београд: Политика – Народна књига.

Сабато (2005): Е. Sabato, *Pojedinac i univerzum: izabrani eseji*, izabrana i prevela sa španskog Aleksandra Mančić, Beograd: В. Кukić – Шакак: Gradac.

Томовић (1997): С. Томовић, *Филозофија времена*, Цетиње: Обод; Подгорица: Унирекс.

Marija S. Jeftimijević Mihajlović

Institute for Serbian Culture

Priština – Leposavić

### “THE BOTTOM OF THE SOUL IS DEEPER THAN SUFFERING”

(On the metaphysical and lyrical dimensions of the novel *Nebo, tako duboko: Pisma za Taru* by Vesna Kapor)

*Summary:* The novel *Nebo, tako duboko* by Vesna Kapor belongs to a type of literature that in a certain way resists the contemporary novelistic tendencies to deal with external traits of the characters and their relationships with the world – the novel deals with internal character traits, i.e. human soul, as well as with the concept of the meaning of life. After losing their only child, the parents’ souls are torn between maintaining a kind of illusion that physical death is not final, and, on the other hand, questions about the shortness of human existence on Earth. It seems that two main features or two dimensions of this poetic novel – lyrical and metaphysical – arise from these two directions.

The character (a lament) and the theme of the novel (the death of a young, close person and the absence of time distance) are delicate and require the mastery of narration and stylistic expression, which gives the novel a lyrical dimension. It is also possible to analyse the novel from the point of view of metaphysics, which is manifested through at least three phenomena: the phenomenon of time (given to man on Earth), the phenomenon of the secrets of the other world (can a man change the course of his destiny?) and the phenomenon of storytelling (as a way of resisting the transience of life and inevitability of

death). These phenomena are deeply rooted in Christian idea of Love for another, as well as in a universal idea of the power of the story which can overcome even death itself, that is, to preserve the memory of life through storytelling.

*Keywords:* death, time, secret, lyrical, metaphysics, other-worldly, story, memory, storytelling.





Јелена Ђ. Марићевић Балаћ

Универзитет у Новом Саду

Филозофски факултет

Одсек за српску књижевност

УДК 821.163.41.09-31 Капор В.

DOI [10.46793/Uzdanica21.1.073MB](https://doi.org/10.46793/Uzdanica21.1.073MB)

Оригинални научни рад

Примљен: 10. новембар 2023.

Прихваћен: 8. децембар 2023.

## МЕТАМОРФОЗЕ КРУГА ВЕСНЕ КАПОР

*Ајсџиракџи*: Роман *Небо, иако дубоко* Весне Капор прочитан је у контексту *Мејтаморфоза крућа* Жоржа Пулеа. У фокусу је било уводно поглавље, сегмент о барокном добу и Рилкеовом песништву. Компаратистички оријентисаном интерпретацијом су обрађени кључни лајтмотиви романа: вода, сузе и круг. Циљ рада је да се кроз анализу доминантних мотива понуди и одговор на питање како се они схематизују и систематизују. Сусрети са Таром Сеницом, умрлом девојком, обележени су мотивима из овог регистра: киша, снег, пахуље, лед, роса, сузе, крштење. У том контексту су анализирани њено име и презиме, али и време и простор у роману, који су се хомогенизовали. Религиозна мисао и метафизички аспекти искристалисали су се као кључни. Мисао о Богу супротстављена је ништавилу пред смрћу и бесмислом.

*Кључне речи*: Весна Капор, роман, небо, метаморфоза, круг, вода, суза, смрт, Бог.

Роман *Небо, иако дубоко* Весне Капор естетизован је различитим обрађајима лајтмотива воде и, с тим у вези, круга. Отуда се чини сасвим утемељеним питање у којој мери и на који начин се роман може контекстуализовати са познатом есејистичком књигом Жоржа Пулеа *Мејтаморфозе крућа* и протумачити у том кључу. Како наводи Пуле (уп. 1993: 5), метаморфозе круга односе се на промене смисла којима изванредан облик непрекидно подлеже у људском духу и подударују се са метаморфозама у начину на који бића себи представљају оно што је у њима најприсније, осећање повезаности спољашњег са унутрашњим и сопствену свест о простору и трајању. То би управо била она тачка која отвара роман Весне Капор у овом светлу. Смрт деветнаестогодишње девојке Таре Сенице преломљена је кроз неколико свести, чији се кругови не само преображавају, већ имају и тачке пресека, с тим да је центар кружнице у самом наратору. Приповедна перспектива је онеобичена, просторна стварност представљена инверзно, а трајање омогућено у дубинама неба или „долини суза” (Капор 2021: 87).

Проблем *дубине* неба чини се врло индикативним маркером, чија је семантизација премрежила роман. Име и презиме мртве девојке творе сим-

боличку осу света, јер је Тара („суза Европе“) српска река и планина, а сеница се сматра чистом, бојжом птицом (Гура 2005: 458) и припада горњој сфери. Тако она обухвата просторну стварност и по хоризонтали и по вертикали, творећи симболички крст. У неким крајевима сматра се да је „сеницу, славуја и шеву створио Бог“ (Гура 2005: 556), код Руса „је забележена забрана убијања сенице“, а, иначе, птица је која наговештава кишу или снег (Гура 2005: 557). То објашњава функцију упечатљивог лајтмотива суза у роману, сакралну раван и празнично време (Бадњи дан, Божић, Богојављење), карактеризацију лика девојке птицом: „Сеница је птица. Сеница је птичица. Ти си мала девојчица. Одлетела. Птичица“ (Капор 2021: 7) и њену љубав према киши и снегу: „Шаље сенке испод моста, облак изнад Тауера, кишу у некој улицици где ју је довела знатижеља“ (Капор 2021: 26) и „слушала сам како се додирују воде два мора. Пишем, овде пада киша. Одговараш: Најлепши звук на свету је звук кише“ (Капор 2021: 52). Неретко је именована „зимском женом“, заједно са нараторком (уп. Капор 2021: 10; 48), а апострофирана је и „страст ка планинама; снегу, ветру. Стојим и дубоко дишем“ (Капор 2021: 21).

Име и презиме јунакиње карактерише смисаона дубина, која посебно добија на значају када се осмотри у контексту метафоре неба. Будући да птица (сеница) просторно припада небу, њено удаљавање од земље подразумева одлазак у дубину неба. Међутим, простор смрти очигледно није ваздушаст и не омогућава птици лет, већ потонуће. Небо се стога имагинира као дубока вода у коју тоне девојка, бачена у њу попут камена, који онда твори кругове на површини воде, тј. погађа њене најближе који су у простору живота, на земљи. Зато се око њене смрти и обликују кружнице приповедања, као реакција не само на њену смрт, већ и минули живот. Тара Сеница истовремено твори кругове сећања на њу, која су, разуме се, различита или се укрштају у неким тачкама. Кружнице се могу замислити управо онако како сугерише Весна Капор (2021: 5), ефектно потенцирајући часове који „сипе“. Падајући на земљу, капљице кише, наиме, формирају мноштво испресецаних кругова, као што Тарина смрт, ударајући о тло свести вољених који су живи, формира кружнице приповедања у самом роману.

Анализирајући Рилкеову поезију, Жорж Пуле (1993: 379) објашњава да се „од сваког предмета, од сваке мисли, пружа простор. А сваки предмет мисли клизи и урања у простор. Осећати, мислити, то значи, из сваког предмета и у празнини која га окружује, продужавати свуда, бесконачно, линије свога испуњења ка далеком савршенству: 'Дечје душе које још не певаху, / Које само тихо, у све ширим круговима, / Ка животу иду...' Простор је, дакле, равна водена површина на којој се кружно оцртава валовито и ексцентрично кретање ствари. У њему се све озарује, све расте. Оно је празнина која ће се попунити, ништа које ће постати нешто, одсуство које ће се претворити у присуство. Простор, то је Бог, то је будућност, то је идеал, то је поље постојања." Ако је основна мисао и предмет романа Тарина смрт, она

нужно мора да „урони” у простор „водене површине”, у овом случају неба, што је и наглашено насловом *Небо, иако дубоко*. Нагло прекинут живот младе девојке именоване птицом готово је рилкеовска дечја душа која није ни стигла да запева, али која у све ширим круговима не иде ка животу, већ смрти. Међутим, како је њен одлазак из света живих празнина за оне који су је волели, једини начин да се „одсуство” претвори „у присуство” јесте да се осмисли идеално поље постојања у коме је Бог – *небо*.

Затим, Пуле (1993: 380) указује на хоризонт бинарних опозиција: „Мало по мало, међутим, време прекрива простор. Време је лагано потапање. Све што осећамо, све што јесмо, гради врх кружног таласа који се све више шири, који неуморно напредује у освајању простора. Простор је неизмерност, али је време неизмерност која расте.” У наслову *Небо, иако дубоко* очито имамо посла са сучељавањем просторне вечности и временске пролазности, то јест, овоземаљска осећања чине небо све више дубоким. То су „мекотни таласи” и „талас суза” који „плаве срце” (Капор 2021: 9; 84), воде које се склапају, а „свет ће моћи да се чује само испод таласа” (Капор 2021: 14).

Коначно, трећа тачка укрштања Пулеовог есеја о Рилкеу и романа Весне Капор исцрпљује се у следећем одломку: „Мислити или осећати нешто за Рилкеа наине значи извучити га из замршеног скупа који се распада, отиче, а који представља пролазни свет. Ниједна ствар не открива своју присност, не обелодањује своју суштину, не постоји и није схваћена, осим ако се више ничега не дотиче, ако више ничим није мотивисана, укратко, ако, неопозиво одвојена од свега и смештена у ништавило, нуди духу само своје постојање. Постојање које се може одредити или као оно што се повукло из света живих или, можда тачније, као оно из чега се свет живих повлачи. Постојање обавијено кругом самоће: ’Ми просто треба да будемо ту, као земља, потпуно, у простору’” (Пуле 1993: 384). Све мисли и осећања који су дати романом могу се, стога, разумети као покушај нареченог „извлачења из замршеног скупа који се распада, отиче”, зато што нараторка непрестано покушава да не изгуби везу са преминулом девојком. Она, наине, донекле укида границе између живота и смрти, чинећи то писањем и сигнификантном везом између плакања и чина писања, не би ли, макар кроз ту слану воду бола, могла да уплови у дубину неба у коју је Тара отишла. Због тога се на самом концу романа, у одељку „Везати видљиво и невидљиво у чвор”, са важним мотом из „Молитве” Ивана В. Лалића: „[...] у привременом крућу малих ствари” (Капор 2021: 85), наводи: „Дато нам је да се сретнемо, у долини суза, и да причам ову причу” (Капор 2021: 87). „Привремени круг малих ствари” је „пролазни свет”, а нараторка покушава да га надиђе и превазиђе уласком у вечни круг велике ствари. Но, пошто и даље припада свету пролазности или сфери живих, она може само да наслути дубину или величину круга, али не и да у њега у потпуности закорачи.

У поглављу „Барокно доба” Пуле (1993: 43–44) говори о томе да се простор не може освојити, већ само „преплавити. И сви наши покушаји да га се домогнемо изливајући у њега највећи број или највећу количину облика имају за последицу само то да чине још уочљивијим контраст између истинске неизмерности простора и лажне неизмерности количине или броја. [...] Тако сваки тренутак, као и свака капљица воде у којој се огледа призма, потврђује своје постојање изван смрти свих других тренутака. Други тренуци, са своје стране, хитају ка животу и ка смрти. И то непрекидно рађање и умирање има за последицу стварање једног пролазног света у коме сви тренуци живе својим тренутним животом, али никада не успевају да успоставе непрекинуто ткиво трајања.” Весна Капор (2021: 17; 23; 26) неретко користи глагол *йлавийти* управо кроз потребу да се нараторка некако „домогне” небеског простора који не може бити освојен: „*слаийкасийа језа йлави облике, у смирај*. [...] Радост која плави присутне [...] Радост надолазећег времена плавила нам је срца.” Зато су готово сви тренуци које је провела са Таром обележени водом у различитим манифестацијама (киша, снег, пахуље, коцка леда, роса, сузе, па чак и кафа коју су пиле и воћни чај), што треба да потврди „постојање изван смрти” и формира „ткиво трајања”.

Зато је веома битна религиозна компонента и присуство Бога у води, што је назначено у роману не само лајтмотивски, већ кроз предлог оца Тоде-та да се након бомбардовања сви колективно крсте, и деца и одрасли, затим апострофирањем Богојављења када се плива за Часни крст и сузама које долазе након литургије, а да је када време истекне земља пустиња, тачније, простор без воде. Тезу, најпосле, може потврдити и један детаљ. Тара је нараторки била поклонила компас, привезак за кључеве у виду „малог блештавог сидра” (Капор 2021: 43), што може да се схвати као кључ читања романа у овом аспекту и, генерално, могућност да она пронађе пут до места сусрета са мртвом девојком у „долини суза”.

Пуле (1993: 45; 50) упозорава на „бујање мехурова”, „лоптасто нади-мање” које се расплињава „и све враћа ништавилу [...] то је живот који се састоји од безброј малих смрти и који се најзад завршава потпуним рас-такањем”, што потврђује „лажно савршенство мехура”. И нараторка Весне Капор (2021: 13) плови у мехуру, који је снажно држи у опни, а док Тари расте температура она се осећа „заробљеном у неком балону, из којег је неко извукао ваздух и оставио само суву врелину; кад пада, осећам се малакса-ло, заглављено у дубоком снегу” (Капор 2021: 47). Девојчин отац је, пак, затомљен у „круговима”, које прави, тетурајући се „улицама, слеп и глув” (Капор 2021: 50). Ти кругови „малих смрти”, тј. непрестаних мисли на њу, немогућности да је се ослободе, све време их суочава са ништавилом. Мисао о Богу била би „лопта” излаза и могућност утехе, што се запажа у курзивом исписаном сећању: „*Пролеће је, и нас две, као у белом балону свейлосийи, у сусреј Великом йейку, йокушавамо да врайимо време*” (Капор 2021: 17). По-

тенцирање суза (као водене лопте) у роману је, такође, на овом трагу, јер се уочава блискост са „сузама Христа који нас искупљује [...] у облику сузе, бо-жанска неизмерност даје људској сићушности свој сјај, своју чистоту, чак и свој облик” (Пуле 1993: 53). Суза је у том смислу „божанство у минијатури” (Пуле 1993: 53), што је у Пулеовом случају и роса. Суза, дакле, „сфери душе одједном враћа њене праве димензије које су димензије бескраја” (Пуле 1993: 55). Код српске списатељице је живот поистовeћен са цветом, димом и росом (Капор 2021: 84), дакле, пролазношћу овоземаљског. Међутим, и једна и друга „кугла” постојања неопходни су јер одражавају религијску мисао, онако како је Пуле дефинисао кроз барокну оптику: „Религијска мисао одржава везу између ‘краткотрајне грудве’ људског постојања и лопте вечности” (Пуле 1993: 59). На тој мисли, чини се, написан је овај роман.

Роман *Небо, иако дубоко* Весне Капор протумачен је у контексту *Мејаморфоза круја* Жоржа Пулеа. Испоставило се да су најкључнија поглавља, осим уводног, била о барокном добу и Рилкеу. Будући да роман Весне Капор успоставља интензиван дијалог са делом Милоша Црњанског, а класик српске књижевности био је добар познавалац како барока, тако и метафизичких песника, о којима и Пуле, поред осталог, пише у овом поглављу, могућно је да се потенцијалне интерпретативне паралеле могу повући и у овом домену. Такође, план сложености интерпретације отвара и цитат из Лалићеве песме, за кога је Рилкеова поетика кључна. Најпосле, може се констатовати да се кроз тумачење романа Пулеовом књигом у првом плану искристалисало питање религиозне мисли и метафизичких аспеката романа, на основу чега је било могућно наслутити његову значењску дубину. Тумачењем имена и презимена Таре Сенице, наслова романа, приповедних перспектива и лајтмотива, обухваћен је проблем простора и времена, тако да су различити аспекти унеколико схематизовани.

## ИЗВОР

Весна Капор (2021): *Небо, иако дубоко: Писма за Тару*, Београд: Српска књижевна задруга.

## ЛИТЕРАТУРА

Пуле (1993): Жорж Пуле, *Мејаморфозе круја*, прев. Јелена Новаковић, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Гура (2005): Александар Гура, *Симболика живописња у словенској народној итрадицији*, прев. Људмила Јоксимовић и сарадници, Београд: Бримо – Логос – Глобосино.

Jelena Đ. Marićević Balać

University of Novi Sad

Faculty of Philosophy

Department of Serbian literature

## VESNA KAPOR'S *METAMORPHOSES OF THE CIRCLE*

*Summary:* Vesna Kapor's novel *Nebo, tako duboko* was analysed according to Georges Poulet's *Metamorphoses of the Circle*. The analysis focused on the introductory chapter, the segment about the age of Baroque, and Rilke's poetry. A comparatively oriented interpretation encompassed the novel's key leitmotifs: water, teardrops, and the circle. Through the analysis of the dominant concepts, the paper aims to answer the question of how these leitmotifs were schematised and systematised. Encounters with Tara Senica, the deceased girl, are marked by the following motifs: rain, snow, snowflakes, ice, dew, teardrops, and baptism. Within this context, the girl's first and last name were analysed, as well as the time and space in the novel, which have become homogenized. The religious thought and the metaphysical aspects turned out to be the key. The thought about God is counterpoised to the nothingness in the face of death and meaninglessness.

*Keywords:* Vesna Kapor, novel, sky, metamorphosis, circle, water, teardrop, death, God.

Милан Д. Алексић  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
Катедра за српску књижевност  
са јужнословенским књижевностима

УДК 821.163.41.09-31:82.01 Капор В.  
DOI [10.46793/Uzdаница21.1.079A](https://doi.org/10.46793/Uzdаница21.1.079A)  
Оригинални научни рад  
Примљен: 10. новембар 2023.  
Прихваћен: 8. децембар 2023.

## ПРИПОВЕДАЧКИ ПОСТУПАК ВЕСНЕ КАПОР У РОМАНУ *НЕБО, ТАКО ДУБОКО*

*Айстиракиј:* У раду је анализиран роман Весне Капор и указано је на природу приповедачког поступка којим је ово књижевно дело обликовано. Роман *Небо, иако дубоко* припада типу лирског романа јер у њему нема нарације у класичном смислу. Блискост постоји и са традицијом епистоларног романа јер се преко записа, који су у поднаслову романа названи писмима, заправо представља прича. У раду је указано и на одабир композиције, структуру, приповедачке инстанце и конкретна књижевна средства коришћена у обликовању романа.

*Кључне речи:* Весна Капор, *Небо, иако дубоко*, лирски роман, поезика, приповедачки поступак.

Роман *Небо, иако дубоко* објављен је у *Кољу* Српске књижевне задруге 2021. године и питање његове жанровске припадности одмах је привукло пажњу књижевне критике. Роман је невеликог обима, те се у том смислу може појавити питање природе жанра, веза са приповетком, са једне стране, и са романом, са друге стране. Међутим, у роману *Небо, иако дубоко* доминантан је лирски израз, што показује његову блискост са традицијом лирског романа. Заправо, када ближе посматрамо начин на који се ствара фикционални свет у роману Весне Капор, видећемо да одређење лирског романа, које је Ралф Фридман поставио шездесетих година прошлог века, у потпуности одговара роману *Небо, иако дубоко*. Фридман је лирски роман дефинисао као хибридни жанр: „Појам лирског романа је парадоксалан. Романи се обично повезују са приповедањем: читалац тражи личности с којима се може идентификовати, радњу у којој би се могао ангажовати, или идеје и моралне дилеме које ће се на његове очи драматизовати. Насупрот томе лирска поезија значи изражавање осећања или тема у сликама или музички. Комбинујући особине оба ова књижевна рода, лирски роман скреће читаочеву пажњу са људи и догађаја на форму. [...] То је хибридни жанр



који употребљава роман да би се приближио функцији песме” (Фридман 1968: 491). Основни поступак који се користи у роману као књижевној врсти је приповедање, док је у лирској поезији основни поступак изражавање осећања. У роману Весне Капор *Небо, иако дубоко* нарација није поступак који је доминантан. Приповедање је замењено низањем слика кроз текстуалне фрагменте уобличене као записе којима је основна функција изношење сећања и осећања јунака. Весна Капор бира поступак којим се фокус помера са нарације према осећањима и унутрашњем бићу њених приповедних субјеката, чиме своје дело укључује у традицију лирског романа у српској књижевности. Хибридна природа романа Весне Капор била је препозната и наглашена одмах по објављивању дела: „[...] књига *Небо, иако дубоко*, наглашено [је] хибридна творевина која се приближава традицијској линији краткога романа, романа који настоји да преузме функцију лирске песме” (Кецојевић 2023: 103). Записи који чине роман у већини случајева усмерени су на представљање мисли приповедачких инстанци у којима се могу појавити и реконструкције одређених догађаја, али у њима нема приповедања у класичном смислу, нити је прича линеарно обликована. Радња у роману *Небо, иако дубоко* невеликог је обима и представљена је сликама које се нижу творећи лирску причу о болу и нестанку.

У поднаслову романа (*Писма за Тару*) успостављена је веза са традицијом епистоларног романа и тиме указано на природу употребљеног приповедачког поступка. Роман се састоји од кратких прозних записа који немају класичну форму писама, као што је то случај у традиционалним епистоларним романима, већ су у питању фрагменти који имају функцију да покажу унутрашњу перспективу књижевних јунака, односно лица која приповедају. Неки записи у роману *Небо, иако дубоко* су већег обима, мада су ретко дужи од странице, други су сведени на једну реченицу. Техника којом се Весна Капор служи може подсетити на поступак који је Драгослав Михаиловић применио у приповеци „Богиње” у којој су епистоларну форму замениле це-дуљице које јунакиња кришом шаље из концентрационог логора. Међутим, Весна Капор се не ослања на дијалекат, нити користи правопис у функцији карактеризације јунака, као што је то чинио Драгослав Михаиловић, те је сличност коришћеног поступка у краткоћи записа и недостајању друге стране у кореспонденцији. Језички израз ових записа Весна Капор лирски обликује јер у њему велики удео имају понављања, значајна пажња посвећена је мелодији језичког израза, као и ритмичкој организацији у чијој су функцији и знаци интерпункције којима се уносе интонационе паузе у реченични израз и тиме остварује специфични ритам, ближи лирском изразу него епском: „Падао је снег, густ, лепљив и чврст, споро” (Капор 2021: 23). На неколико места у роману записи имају облик песама јер су реченицама дати облици стихова.



У роману *Небо, иако дубоко* имамо више приповедачких инстанци, неколико приповедача који имају одвојене тачке гледишта и из свог угла дају један део приче. Смењивање различитих фокализатора представља технику којом се онеобичава приповедање, а Весна Капор у роману гласове приповедача доноси без видљивог реда, измешано, тако да је током читања потребно најпре одгонетнути ко приповеда, односно порекло сваког од гласова, будући да сви говоре у првом лицу. Једини изузеци у препознавању порекла сваког од записа везани су, најпре, за тачку гледишта ауторског приповедача, јер су њени записи графички наглашени курзивом. Други пример су белешке које је написала Тара, девојка чија је трагична судбина постављена у основу приче и која је заправо адресат писама, односно записа од којих је сачињен роман. На самом почетку романа Весна Капор је као први одељак поставила Тарину беседу, писану за час српског језика и књижевности чиме је у приповедачки поступак укључила ослањање на документ, чиме се отвара тема односа стварности и књижевности. У средишњем делу романа налазе се још две Тарине белешке које су вињетама, дакле графички, издвојене у тексту. Осим ових изузетака, преостали гласови приповедача у записима имају истоветни облик текста, те само садржај њиховог обраћања даје одговор коме глас припада, Тариној мајци, оцу или Тарином бившем момку. Весна Капор је записима обликовала роман мозаичке композиције јер догађаји који су у основи романа нису представљени хронолошки, већ су оцртани ретроспективно, са различитих позиција. Сваки од приповедача даје један део приче, заправо своје сећање на дане које је Тара провела у болници и, нарочито, на дан када је преминула. Насловом централног поглавља романа, Весна Капор је нагласила позицију са које приповедачи износе своја сећања на празничне дане у којима се одвијала лична и породична трагедија.

Роман има троделну структуру и у његовим оквирним деловима налазе се својеврсни пролог и епилог. Роман отпочиње Тарином беседом под насловом „Пешчани сат сипи” којом се уводи тема пролазности, са једне стране, а са друге стране, приче као једине могућности за супротстављање незауостављивом току времена. Прича као начин за победу над пролазношћу неминовно повлачи везу са Андрићевим стваралаштвом и то је препознато од стране књижевних критичара (в. Кецојевић 2023: 105). Средишњи део романа је најобимнији, носи наслов „Шта смо радили тада” и сачињен је од мозаички распоређених записа који имају функцију писама, док је завршни одељак под насловом „Везати видљиво и невидљиво у чвор” запис који има функцију епилога којим приповедач ставља тачку на причу и препушта је трајању у књижевности.

Весна Капор припада оним ствараоцима који своје дело пишу са свешћу о традицији српске књижевности и она, идући за давно изнетим поставкама Томаса Стернса Елиота, бира своју традицију и многим међутекстовним везама укључује књижевна дела својих предака, писаца из прошлости у

своје књижевно дело, проширујући на тај начин контекст и смисао свог дела. Тематски оквир болнице призива не само дело Милоша Црњанског на чије дело упућује мноштво интертекстуалних веза, него и роман Владана Деснице *Прољећа Ивана Галеба* у којем се главни јунак такође налази у болници. Лазар Букумировић сматра да роман „у својим најуспелијим деловима неодољиво подсећа на *Прољећа Ивана Галеба*, и на тематском, и на формалном, па и на стилском плану” (Букумировић 2022: 477). Атмосфера у роману *Небо, ипак дубоко* слична је оној у Десничином роману јер мотив болнице увек је нераскидиво повезан са болешћу и смрћу.

У роману је трагична судбина Таре Сенице постављена као окосница приче. Несрећни догађаји везани за Тарину болест, одлазак у болницу и, напослетку, смрт, одвијају се у празничне дане који су везани за завршетак године, од Нове године према једном календару, преко Божића, до Нове године према другом календару, чиме су у потпуном контрасту спољашња дешавања у односу на оно што се одвија унутар људи чије гласове представљају записи у роману. Сваки од приповедача показује једну страну догађаја, односно даје виђење са своје тачке гледишта кроз прозне фрагменте који представљају делове мозаичке приче. Сваки од фрагмената отвара један комадић приче која се током романа лагано одвија, односно читалац је склапа из делова од којих саставља укупну слику. Кључно питање постављено је у наслов централног одељка романа – „Шта смо радили тада” и свака приповедачка инстанца покушава да реконструише дешавања која су се одвијала у тим, иначе празничним данима, који за њих нису били обични, јер су били обележени Тарином болешћу, и, на крају, њеним одласком са овога света. Сваки од приповедача показује своју тугу због Тариног одласка и наравно да је она другачија у сваком случају, као што је јасно и да је родитељски бол највећи.

Приповедачке инстанце су Тарина мајка Мира, отац Деки и Тарин бивши момак, док је уз њих и глас ауторског приповедача који се понекад и појављује у самој причи (у завршном делу романа, на пример: „[...] заокружимо две године, увек са истим питањима, сумњама, и сузама, нас две: Мира, Тарина мама, и ја, сен, којој је дато да бележи; дрхтимо, сумњамо и верујемо” (Капор 2021: 86)). Уз Тарин глас који се појављује кроз белешке на почетку романа, као и на још два места у њему, укупно имамо пет гласова који учествују у причи. Коришћењем оваквог поступка којим комбинује више тачака гледишта, Весна Капор туговање представља на различите начине, а у исто време оправдава понављања мотива. Никола Маринковић је нагласио да „на првом месту, смењивање различитих гласова омогућава да понављање истих мотива или стилских елемената, превасходно тужбаличког типа, делује уметнички оправдано. На другом месту, оно омогућава и нијансирање теме преко карактеризације, пошто су гласови оца, мајке, момка, па и приповедача, јасно индивидуализовани, при чему је нарочито успела разлика мушко–женско (ту-

говање)” (Маринковић 2021: 107). Сваки од приповедача тугу је на свој начин и другачије представља трагично осећање живота.

Главна тема приче је везана за човекову судбину, за пролазност, губитак и бол који прати смрт вољеног бића. У питању је смрт детета, заправо девојке, али са тачке гледишта родитеља у питању је дете, те је бол највише изражен у њиховом случају јер се животни редослед одлазака са овог света за њих у потпуности преокренуо. Трагичност таквог поретка додатно је изражена чињеницом да су Тари у тренутку њене смрти живи не само родитељи, већ и родитељи родитеља, њени баба и деда. Тара због изненадне болести доспева у болницу у којој напослетку и премине, не успевајући да се опорави. Њена смрт уноси потпуни слом за њену породицу и пресеца животе људи који су јој били блиски. Тарина болест почиње крајем године, а одлазак у болницу се одвија одмах по Божићу: „Тад, тог другог болничког дана, трећег по Божићу, кажу, извукли смо је, засад” (Капор 2021: 36). Будући да је Тара била рођена на самом крају ратне 1999. године и да се смртно разболева такође крајем године, симболички се описује круг живота. „Добила сам је те страшне деведесет девете, предвече, уочи дочека, као дар, најлепши дар” (Капор 2021: 16). Са ратом из 1999. године повезан је и наслов романа јер се Мира, Тарина мајка, сећа да је тог пролећа, када су нас бомбардовали, „небо било плаво и дубоко, разбијало страх” (Капор 2021: 54). Те речи се појављују и на крају романа, у епилогу у којем приповедач, затварајући круг, понавља Тарине речи из беседе пишући како је гледа пред собом и да јој она говори „Немам више времена, а немате га ни ви. Потом се, лагано, окрећеш према прозору, загледана у бескрај, у плавет изван зидова, и кажеш: А, небо је тако дубоко” (Капор 2021: 89). Управљеност према небу ослоњена је на дело Милоша Црњанског и мото читавог романа узет је из његовог путописа *Finistere (Писма из Париза)*. Мото наглашено усмерава пажњу према небу иако поглед путописца трага за обалом. Инверзија простора по оси горе–доле призива стихове песме „Косово Поље” Васка Попе: „Поље као ниједно / Над њим небо / Под њим небо” (Попа 2001: 227). Обратимо ли пажњу на име јунакиње романа (Тара Сеница) чија трагична судбина је у основи приче, видећемо да је наглашена веза са птицом. Ова веза се појављује на неколико места у роману, најпре на почетку централног дела романа где се наглашава веза са птичицом која је одлетела, затим касније у роману, Тарина мајка ће се сећати како је Тара волела песму о птичици, песма Едит Пјаф је била пуштена на Тарином испраћају (надимак певачице био је *Птичица*). Све наведено нас упућује управо на значење наслова и инверзију вертикалне просторне осе (горе–доле). Будући да је птичица симболички одлетела и простор у којем се она налази (земља) симболички се може заменити небом.

У роману се показује како бол родитеље окреће и према мистичном искуству. Неколико записа Тарине мајке сведоче о сујеверном страху од близине смрти. У тренутку када види умрлицу на комшијским вратима, Тарина

мајка осећа „како нешто невидљиво хуји, ту, креће се, између затварања и отварања, врата...” (Капор 2021: 15). На неколико места у роману појављује се истоветна запитаност и слутња о томе што је смрт била близу њихове куће почетком децембра и да се као дух или авет увукла: „Док нисмо отворили врата, оног јутра, оног децембарског јутра” (Капор 2021: 40). Запитаност Тарина мајка не крије и помиње је свештенику: „Шта се десило, оче Тоде? Шта се десило? Како може та језа из ходника да прогута такав осмех?” (Капор 2021: 16). Одговора није било. Слутња о несрећи Тариној мајци је пунила срце језом и она се сети тога момента много касније, када се мисао о смрти појави у вези са њеним оцем, али ту она прави разлику у односу на слутњу коју је осетила: „Али то није оно нешто, што је ушло, оног јутра, на крају године, оног јутра, из стана преко пута” (Капор 2021: 52). И Мирин отац је свестан да је крај његовог живота близу, али због његове болести никада му нису саопштили да му је унука умрла. Мирина мајка је, са друге стране, знала и умрла је четрдесетог дана од Тарине смрти. Наглашавањем броја који има велики значај у народним веровањима и у вези је са обредима прелаза, такође се појачава мистично искуство. Слутња са собом повлачи и мисао о судбини, те се Мира пита да ли је та сенка могла да се избегне: „Опет, тај трен, кад смо отвориле врата, оног јутра, није морао бити наш. Или, или, ипак јесте, само наш?” (Капор 2021: 83).

Родитељски бол је посебно издвојен у роману јер смрт детета обесмишљава њихове животе. Тарина бака није желела да живи више након смрти унуке: „Већ болесна, после, после свега, није хтела ни да једе, ни да се лечи. Хтела је да оде. Хтела” (Капор 2021: 52). Бол је толико велики да и Тарини родитељи мисле само о одласку, о нестанку, „ничег више овде нема, за мене, ничег; сама, да будем сама, да уроним у бол, и одем, одем за њом” (Капор 2021: 53). Тарина мајка у разговору са свештеником који покушава да је утеши изговара да само жели да је нема. Док седи на Тарином гробу она мисли о будућности каква је могла да буде, о унуцима, којих неће бити. Смрт детета увек повлачи са собом питање смисла живота, човекове судбине и места у свету. Будући да се догађаји описани у роману одвијају у дане великог хришћанског празника, покреће се и питање хришћанског подтекста приче. Тарина мајка понавља речи свештеника: „њена мисија на земљи завршена је, ко зна какви су Божји планови, какви су њени небески путеви, сигурно је с анђелима” (Капор 2021: 61). Свештеник заправо заступа теодицеју лајбницовског типа према којој одбрана Господа почива на ставу да човеку није дато да разуме Божју промисао и не може да сагледа смисао његових поступака. Али то ништа не значи за родитељски бол коме само остаје запитаност и сумња: „Како је то могло тако? Како? Обасјати нас, таквом милошћу, Господе, па је одвести?” (Капор 2021: 64). И речи не пружају утеху мајци: „Господ нас узима кад смо најспремнији за њега, каже неко, док покушава да ме теши. Дошла си, видела, проживела, колико је било потребно твојој

савршености, и отишла, на боље место? Где има бољег места до мајчиног срца? Анђеле мој” (Капор 2021: 49–50). Бол понекад усмерава мисао према критици Бога: „Како је то могло тако? Како? Обасјати нас, таквом милошћу, Госпoде, па је одвести?” (Капор 2021: 64). Међутим, мисао о преминулој ћерки задржава њене родитеље на овом свету: „А онда, једног дана, твојим гласом чујем: Тата, чувај маму. // Нема повлачења са ове уклетe коте наших живота. На којој су остали радосни часови, оковани сећањима” (Капор 2021: 50). Такође, смисао се појављује у сусрету са нараторком, јер она може да уобличи причу о Тарином одласку и болу. На тај начин, кроз причу, живеће спомен на Тару.

Композициони модел романа је одабран да би се показало како прича наставља да траје и после физичког одласка човековог. Тарина школска беседа не само што уводи тематику причања у роман и поставља средиште приче, него представља и њу, она бива симболички присутна на самом почетку, у уводном поглављу романа. У средишту романа је исприповедано њено боловање и околности у вези са њеним одласком са овог света, показан је бол њених најближих и људи који ће се Таре увек сећати, а у последњем поглављу приповедач улази у причу, помера фокус ка себи и причи која настаје. У последњем одељку романа глас приповедача више није истакнут курзивом. Она најпре приповеда о сусретима са Тарином мајком Миром и разговорима о смислу свега што се десило. Нараторка нуди утеху пријатељици: „Кажем јој, да душа одлази, тамо, у други крај, онда кад је најспремнија, и најлепша. Мала је то утеха, знам, али друге немам” (Капор 2021: 85), али је и сама свесна да питања остају и да сумња не нестаје. Затим, приповедач скреће пажњу на настанак саме приче: „Дато нам је да се сретнемо, *у долини суза*, и да причам ову причу” (Капор 2021: 87). Одлука да се прича о болу исприча није лака за приповедача јер постоји у њој сумња да ли то треба да чини, да ли прича о болу обесмишљава то осећање. Обратимо ли пажњу на природу тужења и усмену књижевност са својим књижевним врстама које имају функцију певања о болу, биће нам јасна веза са тужбалицама. Ана Гвозденовић је у предговору романа Весне Капор истакла да „најважнија улога тужбалице није у коначном опраштању већ у чувању спомена на умрле” (Гвозденовић 2021: XVII). Због тога је важно помињање имена онога ко више није на овом свету и због тога је важно да се настави прича. Јер док траје прича о неком и он наставља да живи. Тарини родитељи у томе налазе смисао својих живота који су суровом судбином пресечени. Иако њихове молитве бивају упућене Господу да их одведе са овог света, свесни су „да човеку није дато да се преда, чак ни онда кад би свој живот положио за нечији” (Капор 2021: 80). Оно што је дато, а тим речима се заправо означава да је вишња воља иза догађаја, јесте да се прича исприча. Нараторка и наглашава да јој је дато да се сусретне са Миром, Тарином мајком, и да исприча причу о Тари. Она је дошла у живот Тариној мајци када су други одлазили, не мо-

гавши да издрже тугу. Завршетак романа има функцију, са једне стране, да помаже настанак приче о болу због Тариног одласка, али и да сведочи о томе да смрти нема док траје прича, зато што прича остаје да живи, како и гласе последње речи у роману.

Уводећи приповедача у саму причу, Весна Капор активира питање односа књижевности и стварности. У роману је до тога тренутка било коришћено ослањање на документ (Тарина беседа и две белешке), али однос између стварних догађаја и приче није био укључен у само дело. У епилогу се наглашава да прича настаје кроз разговоре са Тарином мајком, да је уобличена у кући на води која припада Тариним кумовима, и да је први читалац и уредник била Мира, Тарина мајка. На тај начин, Весна Капор епилогом наглашава да је роман прича о болу, да *нешто као њисма* пише и даље Тари, али да се у стварности мора ставити тачка на приповедање да би се прича могла пустити у живот. Роман тако описује композициони круг, од Тарине беседе о времену, преко сећања њених најближих и њиховог туговања, до приче у којој ће она живети и даље. Имајући у виду да су све Тарине белешке биле посвећене књижевним темама, има нечег судбинског у томе да она буде књижевни јунак.

## ИЗВОР

Весна Капор (2021): *Небо, иако дубоко: Писма за Тару*, Београд: Српска књижевна задруга.

## ЛИТЕРАТУРА

Букумировић (2022): Л. Букумировић, И роман је грцао, *Летњојис Мајице српске*, књ. 509, св. 3, Нови Сад: Матица српска, 476–480.

Гвозденовић (2021): А. Гвозденовић, Нема реквијема, док се сећамо, у: В. Капор, *Небо, иако дубоко*, Београд: Српска књижевна задруга.

Кецојевић (2023): М. Кецојевић, Лирско ткање романа *Небо, иако дубоко* Весне Капор, *Радови Филозофског факултета*, бр. 24, Пале: Филозофски факултет Универзитета у Источном Сарајеву, 101–118.

Маринковић (2021): Н. Маринковић, Приповедање и смрт, *Повеља*, бр. 2, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 106–110.

Попа (2001): В. Попа, *Сабране њисме*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства – Вршац: Друштво „Вршац лепа варош”.

Milan D. Aleksić

University of Belgrade

Faculty of Philology

Department of Serbian Literature and South Slavic Literatures

## NARRATIVE FEATURES IN VESNA KAPOR'S NOVEL *NEBO, TAKO DUBOKO*

*Summary:* The paper analyses Vesna Kapor's novel *Nebo, tako duboko*, with special attention paid to the nature of the narrative. The Kapor's novel belongs to the type of lyrical novel because the plot of the narrative remains in the background. There are several different focalizers who tell the story by expressing their feelings. The features of epistolary novels can be recognised in Kapor's work as well, since the story is actually presented through letters written by different characters. The paper deals with composition and structure of the novel, as well as different narrative elements and specific literary devices used to tell the story.

*Keywords:* Vesna Kapor, *Nebo, tako duboko*, lyrical novel, poetics, narrative.





Милица М. Кецојевић

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Катедра за српску књижевност

са јужнословенским књижевностима

## ЛИРСКО ТКАЊЕ РОМАНА *НЕБО, ТАКО ДУБОКО* ВЕСНЕ КАПОР<sup>1</sup>

*Ајсџракиј:* У раду анализирамо пето остварење савремене ауторке Весне Капор – *Небо, иако дубоко* (113. Коло СКЗ, 2021). Најпре, разматрају се морфолошка својства књиге, потом указује на низ специфичних поступака (нпр. ритмичка организација казивања, симболизација текста, понављања, различити видови цитатности...) и стилско-изражајних средстава (попут метафоре, персонификације, поређења, контраста...) који су коришћени, и, најзад, детаљно осветљава тематско-мотивска структура дела (љубав, пролазност, смрт, небо, очи, звезда, птица, сат, сенка...). Све то, дало нам је за право да *Небо, иако дубоко* жанровски одредимо као кратки, превасходно лирски роман.

*Кључне речи:* Весна Капор, лирски роман, полифонија, интертекстуалност, љубав, пролазност, смрт, небо, семантика годишњих доба, симболика боја.

*Смрт и преба ирејворити и иразник...*  
Бранко Миљковић

Весна Капор је ступила на књижевну сцену још у првој деценији новог века, када се њен роман *Три самоће или мјесито недовршених ствари* појавио у издању Српске књижевне задруге (2010; „Филип Вишњић”, 2011). Недуго потом уследила је књига прича *По сећању се хода као њо месечини* („Агора”, 2014; „Филип Вишњић”, 2016), за коју је добила и награде „Лаза Костић” и „Милош Црњански”, аутобиографска проза *Као што и вама желим* (НБ „Стефан Првовенчани”, 2016), те збирка *Венац за оца* (СКЗ, 2018, 2019), компонована од 13 прича, која је, потпуно заслужено, наишла на

<sup>1</sup> Прештампано из: *Радови Филозофског факултета*, часопис за хуманистичке и друштвене науке, 24/2022, Пале: Филозофски факултет Универзитета у Источном Сарајеву, 101–118. (<https://radovi.ff.ues.rs.ba/wp-content/uploads/2020/09/05-milica-kecojevic.pdf>)

одличан пријем код критике, и, најзад, пето остварење, које се пред нама налази, симболички кодираниг наслова – *Небо, иако губоко*, објављено у плавом, 113. Колу Српске књижевне задруге 2021. године и награђено значајним признањем, наградом „Меша Селимовић”.

## МОРФОЛОШКА СВОЈСТВА КЊИГЕ

Већ и овлашан поглед на ову књигу уверава да се приликом тумачења, пре свега, морају узети у обзир њене морфолошке карактеристике. Најпре, због свог обима, она покреће увек актуелно питање прозног облика (краћа или дужа наративна форма, приповетка или новелистички роман), затим проблематизује феномен укрштања фикције/приче и тзв. стварности/живота, удела епских и лирских елемената. Речју, изнова покреће сва она питања са којима су се и до сада, готово редовно, проучаваоци суочавали покушавајући да ауторкина дела жанровски класификују и њихова поетичка својства осветле из различитих углова. Такође, више је него очигледно да је ова књига не само структурирана од фрагмената него је и приповедање мозаички конципирано, те се једино пажљивим читањем може реконструисати читав низ сложених асоцијација које се зачињу у подсвести јунака, густа мрежа комплексних односа у које исти ти јунаци ступају и, коначно, може се створити јаснија представа о јединственој целини, изграђеној од релативно слабо повезаних наративних чланака. Овим запажањима треба одмах додати и висок степен емотивности, која је детерминисана тематским склопом, а тематски склоп се, у основи, може свести на две, скоро неодвојиве<sup>2</sup> теме, тему љубави и тему смрти. При томе, љубав се реализује на неколике начине, као љубав родитеља према деци (Тариних родитеља према Тари; љубав Тарине мајке и њеног оца), као чулна љубав (између Тариних родитеља, између Таре и њеног младића<sup>3</sup>) и као пријатељска љубав (између нараторке и Тарине мајке). Ваља још обратити пажњу и на специфичне поступке који су примењени, на пример, ритмичка организација казивања, симболизација израза и елемената текста, понављања (рецимо, мотива – лајтмотиви), различити видови цитата, од којих су најчешћи тзв. аутоцитати (дословна, готово рефренска понављања властитих реченица/исказа) и тзв. интерли-терарни цитати (осим Црњанског и Ивана В. Лалића, Дис: „Можда спава”, Миодраг Павловић: „Почетак песме”...). На крају, осврнути се на штедро коришћена стилско-изражајна средства која су типична за поезију, попут

<sup>2</sup> „Одузимајући, сместило се, вечно, у љубав” (Капор 2021: 18).

Напомена: Курзив и друга истицања текста пренета су из оригинала, уколико другачије није назначено.

<sup>3</sup> „Чинило ми се, ако се дотакнемо, ако се дотакнемо, само, дланом, прстом, експлодираће свет” (Капор 2021: 22).

метафоре, персонификације, поређења и контраста. Сматрамо, отуда, да је књига *Небо, иако дубоко* наглашено хибридна творевина која се приближава традицијској линији краткога романа, романа који настоји да преузме функцију лирске песме (в. Фридман 1968: 491), како је ову, у бити, парадоксалну појаву дефинисао амерички теоретичар књижевности Ралф Фридман [Ralph Freedman]. Управо тако ћемо је и ми посматрати.

Не само што је књига Весне Капор, како учавамо, посвећена Тари Сењици, него је и у поднаслову жанровски одређена као „Писма за Тару”. Стога, Тара врши функцију адресата, тј. примаоца писама/порука, које јој упућују адресанти/пошиљаоци, најчешће мајка Мира, нешто ређе отац Деки, неименовани младић са којим је једно време била у љубавној вези, па и безимена нараторка, која представља важан део фикционалног света и у њему активно учествује. Нараторка се, најпре, налази у улози актера, посматрача/сведока и сабеседника, односно помног слушаоца („сен” / тзв. интрадијегетички наратор) (в. Римон-Кенан 2007: 131–132) и примаоца интимне исповести Тарине мајке, сматрајући, слично Андрићевим приповедачима, да је „Најбоље [...] ипак пустити човека да прича слободно” (Андрић 2008: 19). Доцније, нараторка се налази у улози записивача („дијак грешни”) (Капор 2021: 89) крхотина сећања које је Мира, током бројних сусрета, оживљавала (ретроспективни план), бирајући особито оне најважније, најемотивније, најпотресније садржаје, казујући увек изнова, на другачији начин, обогаћујући своје казивање о истом предмету „новим *дејтаљима*, и *сликама*” (Капор 2021: 79), чврсто уверена да „[...] док плачем, овде, док причам, док се сећам, она [Тара – М. К.] живи” (Капор 2021: 53). Посреди је, дакле, полифонија, динамична смена изговорених и неизговорених речи, односно мисли и осећања, што упућује на мајсторство приповедања Весне Капор, а пошто Тара више није међу живима, овај роман има улогу древног, готово митског дијалога са умрлом, драгом и блиском особом. Наведеним гласовима може се придружити и Тарин глас, будући да се у читаочев видокруг уводе и њеном руком, за живота написане поруке, честитке, разгледнице и дневничке белешке. Белешке су графички издвојене од остатка текста и украшене су вињетом, и, по правилу, праћене су игром светлости и сенке која ће се развити до лајтмотива (на трагу Милоша Црњанског, сенка је схваћена као видљиви двојник душе) (в. и Чајкановић 1994: 75), и праћене су појавом и гугутањем голуба, а сетимо се да се голуб, у традицији словенских народа, сврстава у ред тзв. чистих, штавише, светих, божјих птица, и да симболизује оваплоћење душе (Гура 2005: 458, 461).

## КОМПОЗИЦИЈА И ТЕМАТСКО-МОТИВСКА СТРУКТУРА ДЕЛА

Писан недуго по Тарином упокојењу, како је на самом крају текста назначено, у Београду, у распону 2019–2021. године, роман је састављен из три, обимом неједнаке целине, с насловима: „Пешчани сат сипи”, „Шта смо радили тада” и „Везати видљиво и невидљиво у чвор”. Пред потоњом целином стоји епиграф<sup>4</sup> у коме се наводи стих узет из песме „Молитва” Ивана В. Лалића, чиме се само потврђује једна од особености приповедања Весне Капор – интертекстуалност. Не само насловом *Небо, иако дубоко*, него и још једним епиграфом, који је постављен на сам „руб” романа,<sup>5</sup> и у коме се цитира делић седмога записа „Finistère” из путописа Милоша Црњанског *Писма из Париза* (1921), наговештава се да ће веома важну улогу имати управљеност небу, односно апсолуту (одржава се вертикално устројство типа *горе–голе*; *горе* је *небо*, *голе* је *земља*), која ће, уосталом, и створити услове за метафизичко значење, али и усмереност у дубину, која се очитује као загледаност/упереност очију у дубину, стрмоглав пад у дубину, са варијантама, пад у понор, тунел или вртлог; дубина туге и боли у коју јунаци урањају; дубина мисли, душе, таме, ноћи и сл., те, коначно, дубина загрљаја, среће, смисла и вере, дубина плаветнила и пламена/варница, дубина удисаја...

Прва микроцелина, „Пешчани сат сипи”, једина д о с л е д н о остварена у првом лицу, представља, у ствари, белешку преузету из школске веске Таре Сенице, односно беседу коју је она припремила за час српског језика. Занимљиво је било запазити да су у њој згуснути основни мотиви и одређење је семантичко тежиште књиге. Најпре, активира се типично лирски, уједно, стални мотив ауторкине прозе, мотив пролазности времена, препознаје се утисак да живот траје тек колико трен / колико и трептај ока, живот у коме ништа не може бити и остати трајно, јер такво искуство није дато човеку. Напротив, све што је вредно и до чега је човеку вероватно највише стало непрестано измиче пред њим под дејством неке невидљиве силе,<sup>6</sup> а ово је меланхолично уверење приказано и метафорички, рибарском мрежом која, без обзира на улов, у крајњој консеквенци, остаје празна (в. Капор 2021: 5). Такође, у девојчиној беседи уочљива је алузија на књижевни свет Иве Андрића, тачније стваралачки је преузета стожерна тема његове прозе, тема непресушне људске потребе за причом и причањем, пошто искључиво прича, показало је то целокупно Андрићево стваралаштво, надживљава све, будући да се и сама Тара надноси над кључним, мада реторским питањем: „Беседи-

<sup>4</sup> „[...] у привременом кругу малих ствари [...]” (Капор 2021: 85).

<sup>5</sup> „[...] тражио сам, унезвереним погледом, обалу, али не у мору, него на небу” (Капор 2021).

<sup>6</sup> „све бежи од човека” (Капор 2021: 22).

ти, зар није једина и вечна човекова опсесија?” (Капор 2021: 5). У беседи се потенцира и изразито субјективна визија савременог света, који човеку нимало није наклоњен, ламентира се над осећањем издвојености, усамљености и отуђености појединца од других људи, испољава критички однос према његовој распетости између „морања”, жеље за стицањем и непрестаним трагањем за материјалним вредностима, и, да контрадикторност буде већа – осећања празнине/„немања”, те, напослетку, побуна против неслободе, крајње неповољног и потчињеног положаја који човек, пасиван и беспомоћан, у свету заузима.<sup>7</sup> Интересантно је да ће се оваква визија савременог, дехуманизованог света доцније наћи у тесној вези са интимним доживљајем (веле)града, који ће се, не случајно, најчешће везивати за тачку гледишта Тарине мајке и, на нешто другачији начин, Тариног младића. И док Мира, опхрвана тешкоћама, долази до горког сазнања да је „Град [...] црна рупа у којој нема утехе” (Капор 2021: 49), догле Тарин младић сведочи сасвим ретким тренуцима блискости и заједништва у порти цркве, у Бадњој ноћи, и једино тада бива ношен мишљу да човек ипак не мора бити човеку вук, једнако као што бива и занесен, испоставиће се, само привидом да је „живети лепо и лако” (Капор 2021: 23). Није стога ни чудно то што ће Тарин младић једини у роману заговарати живот на селу и природу/планину (Златибор) као својеврсно прибежиште од ужурбаности и градске вреве, док ће нараторка, иако, у суштини, верујућа жена, бити заговорница готово суматраистичког концепта дубоке повезаности људи и појава у свету, тајанственим, судбоносним нитима, у сагласју са поетичким начелима Милоша Црњанског. Такво поимање ствари младић доживљава само као идеализован и прилично наиван поглед на живот, свет и на људе: „Сутра већ, свако гази своју стазу, сутра већ, можда, нећемо се ни препознавати, а ето овде, вечерас, додајемо једни другима кувано вино и делимо свечарске речи” (Капор 2021: 23–24).

У средишњем, најобимнијем делу, „Шта смо радили тада”, радњом је обухваћена најпре агонија коју су Тарини родитељи проживљавали у периоду од четрнаест дана, од момента када се њихова ћерка јединица разболела од сепсе до часа када се њено здравствено стање до те мере погоршало да се са овога света преселила на неко „боље место” (мада ће мајци остати до краја несазнатљиво где би то могло постојати „боље место” од њенога срца), прецизније, у временском размаку између јулијанског и грегоријанског календара, између два празника, две Нове године. Поред тога, неколики фрагменти посвећени су успоменама на дане који су претходили Тарином рођењу, с једне, и, с друге стране, у неупоредиво већем броју фрагмената евоцирају се успомене на догађаје и ситуације у којима су учествовали Тарини ближни након њене изненадне и трагичне смрти, а ти дани су представљени у знаку

<sup>7</sup> „[...] да ли, уопште, и подижемо, више, главе?” (Капор 2021: 6).

досаде, пустоши, празнине која се ничим не да испунити и тишине која узнемирава чула и додатно онеспокојава.

Оно што је такође интересантно јесте да је све време реч о девојци симболичног имена и презимена. Док је основно значење имена *Тара* „жена која је лепа као река”, „која је немирног духа”, „чврста као стена” или „јака као планина (у смислу [...] карактера)” (*Значење имена*, интернет), односно, у будизму и хиндуизму, „која воли [...] људе”, „која сија као звезда”, „која има несебично и велико срце као [...] небеско пространство” (*Значење имена*, интернет) (мајка је апострофира са „небеска девојчице”, отац са „звезда моја” / „звезда наша”), а сва наведена значења уистину кореспондирају са девојчиним карактерним цртама, дотле се у причу, посредством презимена *Сеница*, уводи мотив птице/сенице, која се и иначе, у традицији, препознаје као предзнак несреће или је пак у директној спречи са болешћу или смрћу (в. Гура 2005: 557). Исто тако, помиње се и песма о малој сеници коју је Тара волела да слуша као петогодишњакиња, као и околност да је прерано напустила готово идеално породично окружење, гнездо пуно љубави, брижности, топлине и разумевања, отргнувши се и прхнувши из њега, нагло, попут птице. Мотив птице варираће се још једанпут, у сцени у којој се помиње песма којом је Тара била испраћена на вечни починак, „*La Vie en Rose*”, у извођењу француске певачице Едит Пјаф, зване Птичица. Ако пажљивије погледамо, видећемо да ће Тару и отац и мајка у неколико наврата ословљавати птићем/птичицом, указујући на њену сићушност (у том смислу успело је и поређење са зрном песка), односно употребљаваће синтагму „птичица моја” желећи да илуструју крхкост која ју је красила одмалена.

Осим тога, Тара је читаоцу представљена и као изузетно марљива и одговорна особа, добар ђак, потом и студент; мило,<sup>8</sup> раздрагано, радознано, помало неукротиво, мада осетљиво биће: „пријемчива, за све, за све... за бол и радост, и смех и тишину, и језу” (Капор 2021: 15); „Жалостила си се због речи, погледа [...] Плакала си због птица зими, питала где спавају, можемо ли направити небосклон за њих?” (Капор 2021: 54). Како ретроспективно са знајемо, Тара се усхићивала путовањима и далеким земљама, попут већине младих људи, волела је живот и тежила је остварењу пуног и аутентичног живота, па је чак, док је последње атоме снаге улагала у борбу против немилосрдног тровања крви, медицинским сестрама обећавала добар провод по изласку са клинике, служећи се жаргонским фразеологизмом са саставницом/лексемом „живот”: „водити [некога] у *живој*” (Капор 2021: 44). Тара је приказана и у амбивалентном светлу: „чврста а танана, питома и незаушављива” (Капор 2021: 26), како вели мајка, односно, виђена очима бившег младића, Тара је „Нежна и јака” (Капор 2021: 43). Важно је приметити да се

<sup>8</sup> „Кад год те поменемо [Тарин младић и његова породица – М. К.], некаква блага, топла радост распрши се, у нашем стану” (Капор 2021: 10).

за Тару, у ствари, везује још од антике наовамо добро познат мотив изузетне и, следствено томе, уклете лепоте. На овај закључак наводи нас исказ у коме мајка Мира, док покушава да осветли њен лик, употребљава квалификатив „нестварна” (Капор 2021: 25), па и појединост да Тара својом појавом никога није остављала равнодушним, како о томе непосредно сведочи приповедача: „*Ширила си свећлосћ, рагосћ и лејоћу...*” (Капор 2021: 33). А с обзиром на то да се нарочито у очевој свести доживљава као „Прекрасна чаробница” (Капор 2021: 34), сасвим се смисаоно и поетички чини оправданим то што баш отац трагични исход ћеркине судбине доводи у везу са мотивом из чувене народне приповетке, која се у жанровском погледу налази на међи бајке и демонолошког предања, „Дјевојка бржа од коња”, мотивом лепоте која се испоставља као недостижна, неухватљива и незадржива, као проклетство за онога ко је поседује, као и за личности из његовог окружења. Тим запажањима вреди додати и реплику из филма, на коју се нараторка дискретно позива док покушава да утешу одвећ ожалосћену Тарину мајку, да се „савршенство [...] не прилагођава” и да „зато одлазе брзо такве душе” (Капор 2021: 85).

А када се већ говори о Тарином физичком изгледу / портрету, обликованом са сасвим особених тачака гледишта, важно је напоменути да се као изузетно значајни и лепо делови њенога лица истичу очи и осмех, који се лајтмотивски понављају. Док се у девојчиним очима, баш као у очима јунака романа *Сеобе* (1929) Милоша Црњанског, на различите начине, јавља звезда (Капор 2021: 9, 13, 33, 38, 39), дотле се њен карактеристичан осмех пореди са сунцем (Капор 2021: 30, 78) и чини се да је најубедљивије приказан из перспективе оца Тода, у часу када је Тара, још као новорођенче, приступила Светој тајни крштења: „шта год да буде у животу, довољно ће бити да се насмејеш; ти се само насмеј, и све ћеш моћи” (Капор 2021: 16). Међутим, како постепено будемо откривали, све што се буде догађало у Тарином животу, биће у супротности са садржајем свештеникових пророчких речи.

## „КАО ДА НЕ ПОСТОЈИ НИШТА, СЕМ НАС...”<sup>9</sup> – ЛИРИЗАЦИЈА ПРОЗЕ

Захваљујући техници унутрашњег монолога, на којој се приповедање у овом роману не само заснива него га она чини и наглашено субјективизованим, допуштено нам је да завиримо у богат и сложен психолошки свет јунака и да дознамо шта се све збива у њиховој души. И мада је Мира била свесна да треба да сачува снагу и прибраност и у најтежим животним околностима, јер су бурне емоције и исхитрене, нагонске реакције „храна

<sup>9</sup> Капор 2021: 12.



за несрећу” (Капор 2021: 55), у периоду ћеркиног боловања она не успева да се одупре налету непријатности и преплављују је осећаји хладноће, језе, нелагоде, стрепње и страха, а сусрећемо и телесне сензације попут дрхтавице, трњења, стезања у грудима или грча, који се и у њој и у њеном мужу интензивирају сразмерно порасту ћеркине телесне температуре. У тексту налазимо и исказе у којима јунаци материјализују своја стања и расположења и изражавају их у сликама (Фридман 1968: 491), пре свега, налазимо бројне примере материјализације управо неизвесности, узнемирености, језе, страха и бола са којима се јунаци суочавају: „некаква кугла нестварне беле ноћи, далеко, језовито осећање које надире, обујмиће нас” (Капор 2021: 10); „оно нешто што је ушло, ширило се, и куцкало у потиљку; као страх, вребало је. Осетила сам, и тад, како се провлачи, како се мота ту, између речи, ногу, ствари” (Капор 2021: 17); „и онај чвор што се свезао испод ребарног лука, расте” (Капор 2021: 20); „у ваздуху, као некакав огромни талас, расте страх” (Капор 2021: 20); „Ћутим, камен у грлу” (Капор 2021: 29); „као коцка леда која се заглавила у грудима, и не може да се отопи” (Капор 2021: 51); „Као да попуњавам рупу која је ту, стално, стално, као да ми је стомак разнесен...” (Капор 2021: 61).

Треба подсетити и на то да је осећај језе у Мири првобитно изазвала умрлица са комшијских врата, коју је приметила на дан уочи Тариног 19. рођендана, умрлица која ће се дубоко урезати у њено памћење пошто ју је одмах доживела као нешто што ће пресудно утицати на даљи ток њихових живота. Вредно је приметити да се овом умрлицом, која ће постепено задобити статус лајтмотива, уводи мотив смрти, који ће се актуелизовати више пута, не само у вези са Таром, него и са њеном баком, која ће преминути, симболично, четрдесетог дана по Тарином упокојењу, а нешто касније преминуће и Тарин деда (снажна емотивна сцена у којој се преплићу мотиви љубави и смрти, што није реткост у прози ауторке о чијем делу говоримо). Међутим, јунаци овога романа смрт најчешће не именују; уместо табу лексеме „смрт”, користи се показна или неодређена придевска заменица „оно” / „то нешто” (Капор 2021: 41, 52, 78), или се употребљавају еуфемистичке замене попут „губитак” (Капор 2021: 44), „одлазак”, „бескрај”, „вечност” и сл. (Капор 2021: 79), исто као што се избегава и лексема „гробље” (Капор 2021: 85). Но друга сцена, од велике важности за целовито тумачење, јесте сцена Тарине рођенданске прославе и свећица на торти чији је пламен згаснуо и пре него што је слављеница успела да замисли жељу. Док овај приказ, који има јасну и наглашену симболичку носивост, у девојци буди тугу и нагони је на плач, дотле у мајци изазива осећање зебње и антиципацију могућег трагичног расплета.

И када је већ реч о лирском квалитету овога романа, треба додати и то да њему, осим сликовитих, сугестивних описа, ефектних поређења и др., доприносе и мириси и звукови, нарочито мирис Тарине косе и капе коју је



на глави носила на путу од куће до болнице из које се никада није вратила, док аудитивне сензације, по правилу, подржавају и употпуњују атмосферу забринутости и nelaгоде: *хучи* (студен) (Капор 2021: 9), *хуји* (хладноћа) (Капор 2021: 40), (нешто невидљиво) (Капор 2021: 15), *шибају* (ледени бичеви) (Капор 2021: 10). Не сме се пренебрегнути ни свеприсутност боја и важност њихове симболике, што се да протумачити као ауторкин дуг експресионистичком наслеђу. Осим наглашеног присуства плаве, која је „најдубља” и „најмање материјална” од свих боја, како налазимо у *Речнику симбола* (Шевалије, Гербран 1983: 510–512) (бескрај, плаветнило неба, очију), и беле боје (белина снега (Капор 2021: 34, 75), белина града (Капор 2021: 35) и облака (Капор 2021: 31); бели стан (Капор 2021: 10, 18, 61, 76), бела ноћ (Капор 2021: 10, 20), бела соба (Капор 2021: 12, 37), бели ходници (Капор 2021: 13), бели мантили (Капор 2021: 36, 37), бело сећање (Капор 2021: 70), бела туга (Капор 2021: 74–75), беле завесе (Капор 2021: 83), бели кабриолет мерцедес (Капор 2021: 75)...), боје светлости и сјаја (бели балон светлости (Капор 2021: 17), бело светло неона (Капор 2021: 32)...), али и боје која је скопчана са смрћу (Шевалије, Гербран 1983: 40, 56) и тзв. обредом прелаза, односно са погребом (Ван Генеп 2005: 168 и д.) (бело цвеће (Капор 2021: 74, 75), белина погребне опреме: крста и сандука (Капор 2021: 74), бела молитва и опело (Капор 2021: 76)...), црвена боја је најављена још у првој целини, у склопу поређења срца, које би требало разумети и интерпретирати као средиште живота и емоција, са паприком: „срце човеково, *црвено као џајрика*” (Капор 2021: 6; уп. Капор 2021: 87),<sup>10</sup> поређења које ће нараторка поновити и у епилошком делу приче. Док Тарина мајка оживљава незаборавне тренутке које је са ћерком проводила и њихове заједничке ритуале, рецимо, гледања филмова, прављења кнедли са шљивама, постављања празничне трпезе, препуштања маштенским световима, доручковања у пицама..., помиње се, између осталог, испијање чаја од дивљих (црвених) трешања који је Тара нарочито волела. Верујемо и да мотив трешње није случајно одабран, нарочито ако се присетимо чињенице да овај мотив упућује на пролазност, што је, наравно, било познато још доста давно, и Милошу Црњанском, пошто је двадесетих година претрпео директни утицај кинеске и јапанске лирике (в. Вучковић 2013: 93–94). Црвена боја се уводи и ефектно употребљава на још један начин, као боја распламсале ватре и искрица насталих у процесу паљења бадњака у цркви, уочи најрадоснијег хришћанског празника, премда се мотив ватре спроводи и у варијантама, као телесна температура која незаустављиво напредује, као ватра изазвана експлозијом направе током бомбардовања, која је аналогно постављена сцени у којој се, још млади, Мира и Деки, препуштају страсном заносу/ватри (в. Капор 2021: 58). Међутим, понавља се у роману и зелена боја, боја крошњи дрвета, клупе у парку на

<sup>10</sup> Уп. о томе и коментар уз песму „Серената” (Црњански 1959: 72 и даље).

којој су се Тара и њен младић састајали и проводили лепе тренутке, затим боја Андалузије, егзотичног предела којим се призива песнички свет Габријела Гарсије Лорке (в. Капор 2021: 31), и, нарочито, смарагднозелена нијанса зелене боје, као боја Тарине матурске хаљине. Уз то, боја девојчиних очију представљена је или као плаветна (небеска) или пак комбинацијом боје смарагда и опала. Коначно, исту ту матурску хаљину смарагднозелене боје оденули су јој родитељи испраћајући је на вечни починак, а обули су јој и ципеле, нове, са зеленим листићима, који су упоређени са најмекшом травом.

А чим промишљамо о поступку понављања, треба указати и на околност да је мотив сата један од најфреквентнијих у роману. Сат се, додуше, јавља и у дословном значењу, као справа за мерење времена, коју је Тара добила на поклон од свога младића, а на њој је била угравирана кратка и јасна порука – „најдражој” (Капор 2021: 12). Важно је нагласити и да се све време одржава аналогија између куцања сата и ритма Тариног била. У првом фрагменту посебно, уочили смо метафору пешчаног сата и, у дослуху са тим, доживљаја дана који пролазе и осипају се као зрнца песка у пустињи, доживљаја који, са Таром, деле и други јунаци, њена мајка и њен младић. И док је Тара, беседећи на часу, опомињала да сваки нови дан треба искористити као драгоцен поклон од Вишњег, дотле ће се, касније, њена мајка, упркос чињеници да је показала немерљиву издржљивост у судару са искушењима („човек је звер” (Капор 2021: 46; уп. Капор 2021: 80); трудила се и да не плаче, да јој не „кваси душу” (Капор 2021: 64)...), ипак радовати при помисли да је ћерки, сваким протеклим даном, све ближа.

Поред тога, у роману наилазимо и неколике, врло важне датумске конкретизације. Помиње се НАТО агресија на Србију, дакле, 1999. година, када је Тара зачета и, на измаку исте године – дошла је на свет, као круна родитељске љубави. На делу је и субјективни доживљај протицања времена,<sup>11</sup> те самеравање радње према празницима: Новој години, Бадњем дану, Бадњој вечери, Божићу, Богојављењу, које Тара, нажалост, није дочекала, упркос надању да ће коначно замислити само њој знану жељу, и Великом петку, дану када су се нараторка и Мира случајно среле „у долини суза” (Капор 2021: 87), да би касније развиле дубоко искрен и трајан пријатељски однос, пун поверења и саосећања.

Такође, небројено пута се помињу и годишња доба. Пролеће је обично окарактерисано као суморно, налик на јесен, у знаку меланхолије, или, сасвим ретко, у знаку „неодређених слухиња” или „слајкасије језе” (Капор 2021: 16–17); у пролеће 2018. године је Тара записала беседу за час српског

---

<sup>11</sup> Нпр. „Сећам се и те ноћи [...] Силом експлозија, брујало је све; срце, плућа, желуца; као да си подешен на неке струје, и цео вибрираш. Не знам, колико је трајало, време је немерљива калиторија, за мене [за Миру – М. К.]. То су они часови и догађаји који су можда трајали колико да се прекрстиш, а човеку се чини да је у самом вртлогу, у дубини нечег великог, вечног, па ће посведочити да је трајало и целу ноћ” (Капор 2021: 58, наш курзив).

језика; с пролећа 1999. године је отпочело бомбардовање. Затим, у неколико наврата потенцира се детаљ да су и нараторка и Тара „зимска геџа” / „снежне жене” (Капор 2021: 7); зимом се описује и линија Тариног живота: „У зиму дошла, у зиму уронила” (Капор 2021: 74); на једном месту се чак евоцира успомена на тренутак када се Тара разболела од упале плућа, током зиме, у сусрет шестом рођендану, а сећање на тај догађај из прошлости је забринутим родитељима уливало наду да би се њихова ћерка могла опоравити и *сада*, од, како су желели да верују, обичног грипа. Пажљивом читаоцу неће промаћи ни то да се чин сахране одвија у зимско доба и да се пажња скреће на први снег који породица Сеница није дочекала с радошћу. Најзад, упркос израженој сумњи у властите компетенције да ће све то што је чула од Мире успети и веродостојно да пренесе на хартију и преточи у естетски успелу причу, нараторка је исплела „венац” од убедљивих и јаких речи, односно у зиму је завршила рукопис романа који се пред нама налази. Посебно, међутим, издвајамо долазак лета, годишњег доба које је представљено у знаку зрења воћа, поготово лубенице, која, црвена и сочна, постаје јасан сигнал непрестаног обнављања живота: „живој краја нема” (Капор 2021: 62). Ипак, стичемо утисак да управо та чињеница представља извор дубоке патње за Тарину мајку: „Лето је жарко, и живот напољу, боли. Девојке које забацију косу, патике у којима ускачу у аутобус, руке којима махну некоме на другој страни; поруке које им стижу, фотографије на којима се смеју; све то, изгубљено је, за нас” (Капор 2021: 59); „Около, свет живи. Не могу у превоз. Расплаче ме сваки осмех, девојачке очи, куцање порука некоме, младалачки гласови. Подсети ме. Подсети ме. [...] Па онда радње. Не могу да идем нигде. Све што видим, чега се такнем – од свега плачем” (Капор 2021: 65).

А чим говоримо о временској димензији, ваља истаћи да смо запазили и контрастни однос између етапа у животу већине јунака (подела на време проведено *са њом* и на време проведено *без ње*, односно на време сећања *на њу*). За родитеље, срећни часови су трајали све док се није прекинуо дах Тариних плућа, што је потврђено и исказом да, након претрпљеног губитка, који се, разумљиво, појављује као кључни догађај са становишта њихових судбина, више ништа није било нити може бити као пре, чак, овај пресудни догађај је мајку видно физички изменио, готово до непрепознавања: „Јер, ово више нисам ја” (Капор 2021: 78). Једноставно речено, са ћеркиним одласком, Мира је изгубила смисао постојања и за њу је боравак на овоме свету постао неподношљив и бесмислен. Мирину физичку трансформацију ће наглашавати и нараторка понављајући како „*ништа не једе; ирозире се, цела је као са другој светиа, и сама*” (Капор 2021: 61);<sup>12</sup> „*Мршавија је нешто проишли љућ, кад смо се среле*” (Капор 2021: 69); „*немилице љући, мислим да скоро*

<sup>12</sup> Уп. „Нећу да једем, не могу, сваки залагај је подсећање да су се завршиле све моје [Мирине – М. К.] радосне гозбе” (Капор 2021: 49).

*нишија не једе*” (Капор 2021: 82); „она сивоји тму, као сенка, њанка, бледа” (Капор 2021: 84). А у прилог тези о субјективном доживљају протичања времена иде и околност да, рецимо, два минута, онолико колико, по пропозицијама, обавезно мора да траје Тарина школска беседа, пролазе изузетно брзо, док два минута, онолико колико лекар коначно, кршећи строга болничка правила, допушта ужаснутим родитељима да уђу у собу и, макар на одстојању, виде своје насмрт болесно дете, привезано за медицинске апарате, трају колико и сама вечност и пружају им осећање немерљиве среће. Штавише, период од деветнаест година, онолико колико је било потребно да Тара проведе на земљи и, по Божјем промислу, како отац Тоде уверава њену мајку, испуни своју „мисију”, перципира се, у исти мах, и као трен, и као вечност. А ако имамо у виду да нам је све време омогућено да доживимо немерљив бол мајке и снажан осећај кривице који је опседа зато што је отворила улазна врата од стана оног кобног децембарског јутра, онда делује убедљиво и то што мајка непрестано осећа потребу да врати време уназад. Та се потреба очитује најпре као прибегавање поступку (пре)прича(ва)ња, с намером да ћерку отргне од заборава, то јест, да цитирамо нашег нобеловца, „продужи илузију живота и трајања” (Андрић 1977: 67), на једној, и, на другој страни, с намером да одговори на питање „Живот, где је?” (Капор 2021: 63). Дакле, на готово исто оно питање које себи упорно поставља и на њега, док пише дневник, покушава да одговори главни протагониста кратког лирског романа *Дневник о Чарнојевићу* (1921) Милоша Црњанског, Петар Рајић: „Где је живот?” (Црњански 1972: 105). Такође, мајчина потреба да врати време очитује се као настојање да промени след догађаја, или, у крајњој линији, да у потпуности заустави време и сасвим избрише догађаје који су се одиграли у ближој или даљој прошлости. А та и таква потреба појачана је свакодневним обиласком ћеркиног гробног места и гестом уређивања надгробне плоче бесомучним полирањем „гранита”, као да ће, заједно са покретима крпе за брисање, нестати обележја и знака, што одсликава изванредан вид неприхватања судбине која ју је задесила и њен начин да изрази побуну против смрти. Међутим, да је хронолошки след збивања унапред одређен и врло јасно утврђен, приповедачица уверава Миру а, посредно, и нас, читаоце, и вели да нема тих суза које би ход времена могле изменити, нити те љубави која би изгубљену кћер из света мртвих могла вратити, противно жељи, вољи и непрестаном ишчекивању родитеља.<sup>13</sup> А да се све уистину одвија по неком унапред утврђеном ритму, без видљивог човековог утицаја, закључиће неименована нараторка још једном, а из тог њеног *јесимиситично инјонираног* исказа, у ствари, проговара лирски субјекат песме интерпретативног насло-

<sup>13</sup> „Зашао бих [Тарин отац – М. К.] у свет сенки, да измолим, да заменим своје дане за твоје, ишао бих куд год, да те вратим; али у овој долини све је свршено. Само сузе, стварне су. Не знам, не знам, како мама издржава” (Капор 2021: 80).

ва „Живот” Милоша Црњанског, који поручује да баш ништа не зависи од човековог напора: „*све што не зависи од мене*” (Капор 2021: 88). Чини нам се да не само ова песма, него и добар део романсијерског опуса Милоша Црњанског, опомиње да смо, пред налетима судбине, „сви подједнако немоћни и узалудни” (Милошевић 1978: 31), као што је то у анализи показао Никола Милошевић. Нажалост, са овим поразним сазнањем морали су да се суоче, пре свих других, родитељи Таре Сенице, баш зато што је мрак однео победу над светлошћу и смрт се настанила управо тамо где им се чинило да је „*једино диван живојџ, моћућ*” (Капор 2021: 18), тачније у њиховом породичном дому, чиме се семантика дома као „простора среће”, како би рекао Петар Цацић, у потпуности урушава. Међутим, као што *Он*-наратор у финалу романа *Друја књија Сеоба* (1962), који се, са много разлога, узима за најбољи роман Црњанског, и, истовремено, врло често, за најбољи роман српске књижевности уопште, суверено закључује да „Смрти нема!” (Црњански 2002: 400), то јест да смрт јесте неминовност и коначно исходиште, али није дефинитиван крај, у садржајима који промичу кроз свест нараторке романа *Небо, иако дубоко* затичемо и овакав исказ, из којег, по нашем осећању, просијава метафизички оптимизам: „Све што је преостало, а чекало је тебе, девојчице, отвара се другима” (Капор 2021: 88). Сасвим лепо се види да нараторка, за разлику од Тариних родитеља, поготово мајке, истински верује у представу вечитог кружења, односно вечно обнављајућег живота, чиме се, да се послужимо речима књижевног критичара Зорана Глушчевића, та „мрачна и по себи апсурдна чињеница као што је смрт, која измиче свим могућим рационалним објашњењима и свим покушајима осмишљавања” (1973: 713), и превазилази. А живот и недаће које он са собом носи се, подсећао нас је на то и Андрић, превазилазе искључиво разговором, односно причом, и то „срдачно и просто” (Андрић 2008: 87), чиме се потврђује њен легитимитет. Ауторка Весна Капор је својом књигом успела да нам ефектно дочара читав процес једног таквог кружења.

## ИЗВОРИ

Иво Андрић (1977): О причи и причању. Говор Иве Андрића у Стокхолму приликом примања Нобелове награде, *Историја и лејенда. Есеји, I* (прир. Р. Вучковић и др.), Београд: Просвета, 65–69.

Иво Андрић (2008): *Проклећа авлија*, Београд: Завод за уџбенике.

Весна Капор (2021): *Небо, иако дубоко: Писма за Тару*, Београд: Српска књижевна задруга.

Милош Црњански (1959): *Ийака и коменџари*, Београд: Просвета.

Милош Црњански (1972): *Лирика. Проза. Есеји, I*, Српска књижевност у сто књига (прир. Ж. Стојковић), књ. 81, Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга.

Милош Црњански (2002): *Друга књига Сеоба, I–II*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

## ЛИТЕРАТУРА

Ван Генеп (2005): А. Ван Генеп, *Обреди прелаза: систематско изучавање ритуала*, Београд: СКЗ.

Вучковић (2013): Р. Вучковић, *Исток у поезици и поезији Милоша Црњанског, Милош Црњански: поезија и коментари* (ур. Д. Хамовић), Београд: ИКУМ – Филолошки факултет Универзитета у Београду; Нови Сад: Матица српска, 81–95.

Глушчевић (1973): З. Глушчевић, *Роман једног национа, Српска књижевност и књижевној критици. Савремена проза* (прир. М. И. Бандић), књ. 10, Београд: Нолит, 710–717.

Гура (2005): А. Гура, *Симболика животиња у словенској народној традицији*, Београд: Бримо – Логос – „Глобосино” – Александрија.

Значење имена: *Značenje imena*, <https://znacenjeimena.net/poreklo-i-znacenje-imenata-tara/>, преузето 26. 3. 2022.

Милошевић (1978): Н. Милошевић, *Метафизички вид стваралаштва Милоша Црњанског, Зиданца на песку. Књижевност и метафизика: Црњански, Десница, Настасјевић, Лалић, Андрић, Селимовић*, Београд: Слово љубве, 7–58.

Римон-Кенан (2007): Ш. Римон-Кенан, *Наративна проза. Савремена поезика*, Београд: Народна књига – Алфа.

Фридман (1968): Р. Fridman, *Природа и облици лирског романа, Савременик, XIV/XXVIII/12*, Београд: Rad, 491–501.

Чајкановић (1994): В. Чајкановић, *Стара српска религија и митологија* (прир. В. Ђурић), *Сабрана дела из српске религије и митологије*, књ. 5, Београд: СКЗ – БИГЗ – Просвета – Паренон.

Шевалије, Гербран (1983): Ј. Chevalier, А. Gheerbrant, *Рјечник симбола: митови, снови, обичаји, geste, облици, likovi, boje, brojevi*, Загреб: Nakladni zavod Matice hrvatske.



Milica M. Kecojević

University of Belgrade

Faculty of Philology

Department of Serbian Literature

and South Slavic Literature

## LYRICAL ELEMENTS IN NOVEL *NEBO, TAKO DUBOKO* BY VESNA KAPOR

*Summary:* This paper analyses the fifth book by contemporary author Vesna Kapor – *Nebo, tako duboko* (2021). Firstly, the morphological features of the novel (which vacillates between shorter and longer narrative form, has a mosaic-based composition, is divided into three units uneven in length, has a fragmentary nature...) were analysed, highlighting a number of specific procedures – e.g. rhythmic organisation of the narrative, symbolics of the text, different forms of citations, the most frequent being the so-called self-citations (literal repetitions of own sentences) and interliterary citations (Miloš Crnjanski, Ivan V. Lalić, Miodrag Pavlović, Vladislav Petković Dis) and the stylistic-expressive means, typical of poetry (such as metaphor, personification, comparison, contrast...). It has been concluded that the novel *Nebo, tako duboko* belongs primarily to the lyrical novel genre, an essentially paradoxical phenomenon defined by the American literary theorist Ralph Freedman. The lyrical nature of this novel is corroborated not only by the high degree of emotiveness and illustrative, suggestive descriptions and superb comparisons, but also by the phenomenon of smells and sounds. However, one should also not disregard the omnipresence of colours (blue, white, red and green) and the importance of their symbolism, which can be interpreted as the author's debt to expressionistic heritage.

The attention is paid to the title of the novel, which suggests that the key focus of the novel is on the sky, i.e. the absolute, paving the way for a metaphysical meaning, but also on fathoming the depths of human existence. Moreover, the novel is not only dedicated to a girl with a symbolic name and surname – Tara Senica (*Tara* – name of a mountain; *Senica* – chickadee), but is also in its subtitle designated as “Letters for Tara”. Tara thus has the function of an addressee, i.e. the recipient of letters/messages, sent to her by addressers/senders, mother Mira, father Deki, an unnamed young man with whom she maintained a harmonious love relationship for some time, and the unnamed female narrator, who is an important part of the fictional world and actively participates in it, first in the role of a careful listener to the confessions of Tara's mother, and later as the person writing down the memories that Mira, during their numerous meetings, revived, choosing particularly the most important, emotional and moving content. The novel is polyphonic, with each of the narrators expressing their own thoughts and feelings. As Tara is no longer among the living, the novel resembles an ancient, almost mythic dialogue with a deceased, dear and close person. Tara's voice can be added to the other ones, as the messages, greetings, post-cards and diary entries written by her hand during her life are introduced into the reader's horizon. Whatsoever, the very first micro-unit, the only one consistently given in the first person singular, is a note taken from Tara's notebook, i.e. a speech she prepared for a Serbian language class. The central, most extensive part elaborates the agony that Tara's parents experienced over a fourteen-day period, from the moment Tara got ill until she left

this world. In addition, several fragments are devoted to memories of the days preceding Tara's birth, while an incomparably larger number of fragments evoke the memories of the events and situations in which Tara's closest ones participated after her sudden and tragic death. Unlike Tara's dearest ones, particularly her inconsolable mother, the narrator of the novel *Nebo, tako duboko* truly believes in the concept of the eternally recurring life, and her conviction is further supported by the shift of the seasons, the arrival of summer and ripening of a watermelon, which, red and succulent, becomes a clear signal that "the life does not end". With her book, Vesna Kapor has managed to delineate an entire circle of life.

*Keywords:* Vesna Kapor, lyrical novel, polyphonic narrative, intertextuality, love, ephemerality, death, sky, semantics of seasons, symbolics of colours.



Милорад Р. Дурутовић  
Народна библиотека „Радосав Љумовић”  
Подгорица

УДК 821.163.41.09-31 Капор В.  
82:2-557  
DOI 10.46793/Uzdanica21.1.105D  
Оригинални научни рад  
Примљен: 24. новембар 2023.  
Прихваћен: 22. децембар 2023.

## ЉЕКОВИТИ УЧИНАК ПРИЧЕ И ПРИЧАЊА У РОМАНУ НЕБО, ТАКО ДУБОКО

*Ајстџракић:* У раду преиспитујемо став досадашње критике да проза Весне Капор, поготово роман *Небо, иако дубоко*, израста на модернистичкој традицији. Иако Капор користи технике карактеристичне за (пост)модернистичку нарацију, какве су мијешање жанрова, интертекстуалност, фрагментација, документарност, те *нарајивна терапија*, у погледу идејно-филозофског третмана, роман *Небо, иако дубоко* јесте повратак на предмодернистичко повјерење у метафизичку слику свијета. Тако и тема *трауматичној љубави* *дјевојке* у овом роману јесте профилисана кроз метафизички модус, док све присутни мотив *приче и причања* добија трансцендентни значај.

*Кључне ријечи:* роман-реквием, тужбалица, трансценденција, метафизика, траума, наративна терапија.

Једна од најпознатијих пјесама из збирке *87 пјесама* Миодрага Павловића носи назив „Реквием” (Павловић 1952). У њој пјесник подрива жанр, односно, молитву/*службу* за вјечни покој: *Requiem aeternam dona eis, Domine...* Спровод покојника у Павловићевој пјесми не садржи баш ништа од исказивања туге, жалости, саучешћа и сл. Једино што обавезује на опраштање и спровод јесте то што „Овога пута / умро је неко близу”. Не „неко” близак, већ „неко” ко је живио у близини „ожалостћених”. Стога, сâмо испраћање покојника изгледа као ослобађање од некаквог терета: „Осетите / свет је постао лакши / за један људски мозак”. У том парадоксу, да смрт „неког” ко је толико деперсонализован да не знамо ни његов пол, ни узраст, ни име, ни занимање, представља некакво *расипеређење* за читав свијет, отвара се идеја која надраста *једноствавно* пародирање жанра. Пјесма прераста у визију свијета који је изгубио саосјећајност, сваки контакт са људскошћу, емоционалношћу и трансценденцијом. Павловић као да развија један поетски *ноар*: „Реквием / у сивом парку / под затвореним небом”. Остављајући

по страни друге закључке, овдје указујемо само на то да пјесма „Реквијем” егзистира као амблем модернистичке културе, поготово оне која се формирала у годинама након Другог свјетског рата.

Модернистичкој провенијенцији припада и роман Весне Капор *Небо, ипак дубоко*. Ово дјело можемо окарактерисати као *роман-реквијем*. Но, оно садржи сасвим другачије конотације од оних које налазимо у Павловићевој пјесми. Контрастирање ова два *реквијема*, поред других ефеката, који ће надаље бити видљиви, овдје, најприје, може послужити за преиспитивања доминантног става у досадашњој критици да проза Весне Капор посједује модернистичку усмјереност.

Већ је примијећено да је „проза ове ауторке усмерена на причање а не делање, рефлексију а не радњу, чиме на особен начин *одаје пошћу* модернистичкој поетици” (Гвозденовић 2021: XIX). Модернистичке и постмодернистичке интенције Весне Капор могу се пратити и у тежњи да се у наративни поступак уводи мијешање жанрова, интертекстуалност, фрагментација, лирска стилизација и парцелација текста. Таквим одликама достиже се мисаоно „згушњавање” фрагмената, али не и цјеловите визије свијета, што је роман пружа. Фрагментизовано искуство (пост)модерних текстова доноси, скоро по правилу, затварање *свијета* у иманентни или аутореференцијални оквир, будући да се контакт са трансцендентним или одбацује или се сагледава из маргиналних углова. Ако имамо у виду такве (пост)модернистичке одлике, онда бисмо могли унијети једну прецизност. У роману *Небо, ипак дубоко* Весна Капор заиста примјењује технике и поступке али не усваја и *филозофију* постмодерне културе. Концепту *реквијема* Капор приступа с метафизичким значајем. Тематика смрти, односно туга родитеља због трагичне смрти кћерке Таре, у овом роману није у знаку затварања смисла у иманентни оквир, већ се очигледно тежи искораку у трансценденцију. За разлику од Павловићеве пјесме, *реквијем* у роману Весне Капор јесте *служба* под *ошвореним, дубоким, небом*. Зато не треба да нас заваља фрагментизовање текста, скоро *искидана* синтакса, односно реченице које функционишу као остаци неке тужбалице. Фрагментација свијета и свијести јунака у роману *Небо, ипак дубоко* егзистира само на површинском нивоу текста, док се у дубљим слојевима значења конституише лирско-трансцендентна комуникација којом се *фрагментација* заправо транспонује у цјелину вишег реда – *метафизичку семиозу*.

Уводно поглавље романа, „Пешчани сат сипи”, приређено као Тарина „*белешка из свеске, беседа за час српског језика, пролећа 2018.*”, може се размјети као тежња да се искорачи из (*иманентној*) времена у (*трансцендентну*) вјечност. Мотив *пјешчаног сита* маркантно се развија као метафора пролазности живота:

*Говорићу о времену.*

*Сайови ојкџуцавају. Нејресџано. Часови сџије.*

*У живом смо џеску. Сваки који је сџајао џод сунчаним сџрелама, уџирао очи у дубину, и џражио одговор. Нема месџа, џде је човек дисао и џросиџао речи, а да није најџџљено сџџом или јаџом, зџоџ знања да је рибарска мрежа, човекова, у коначном џразна (Капор 2021: 5).*

Међутим, дуго боловање, још од раног дјетињства, најзад смрт дјевојке Таре, узрочник је великих потреса што тужбалички одјекују у *свијесџи* наратора, али и осталих актера у роману. Свако *осџајање* у тугом окованом простору и времену укинуло би даљи смисао егзистенције. Зато за јунаке овог романа више не постоји оправданост, смисао (модернистичких) „сажених прича” (Ч. Тејлор), већ се мора заплловити, његошевски речено, у опширни летопис вјечности: „Беседити, зар није једина и вечна човекова опсесија? И живот човеков, зар није, тек, трен? О чему вреди беседити? О правди? О љубави? О моралу? О чему?” (Капор 2021: 5). Суочавање са трагичним губитком вољеног, ближњег бића, као једино вриједну и могућу *иричу* отвара тај „трен” – „живот човеков”, али сада у метафизичком третману.

*Иџак, сваки дан, чини се као савршен дар. И увек се, све, завршава осећањем вечности. Иде, исџред нас, као заводљиви мирис, као сећање на изџубљени џросџор; све иџџо чинимо јесџе зџоџ џе џачке, чворне, зџоџ џрена џџој сусреџа. Све џоџиње жџудњом за вечношћу. За недосџајањем (Капор 2021: 5).*

Мотив пјешчаног сата уведен је, изгледа, као метафора видика на *двџје воде*. Пијесак (*живџџи*) који је исцурio *доље* једним покретом руке (*духа*), може да се врати у пређашњи (*изџубљени*) простор (*нови живџџи*); опет, у *џоре*. Таква помјерања простора и перспектива уписана су и у наслову романа. Јер *небо* из своје висине није склизнуло, исцурilo као пијесак, у бездан, већ у *дубину* неког вишег промишљања о смислу човјековог живота на земљи. Према томе, могло би се рећи да је водећа идеја, ако не баш и магистрална тема, овог романа потрага за метафизичком дубином живота. Без тог *дубокој смисла*, доживљај смрти могао би остати, као у Павловићевој пјесми, тек пука констатација да човјек умире – *одлази* као сувишан терет са земље.

Премда (више) не припада простору ни времену живих, Тара је главни јунак у роману. Њено присуство уписано је у свакој реченици, јер свака је исписана у ритму тужбалице, тугованке зџог Тарине смрти. „У основи тужбалица, саздана на вештом балансирању између нарицања и финог ткања”, проза *Небо, џако дубоко* успева да певање о личном болу уздигне до слутњи коначних одговора” (Гвозденовић 2021: XI). Регистар *џрџих* и *џосљедњих џиџања* у роману се конституише кроз стални психоемотивни напон, кроз тугу и патњу. То не значи да тај дамар душе не може да достигне интелектуалну, филозофску релевантност.

Весна Капор обликује интертекстуалне релације са одабраним пјесницима, Милошем Црњанским, Миодрагом Павловићем и Иваном В. Лалићем. Мото завршног поглавља романа јесте Лалићев стих („[...] у привременом кругу малих ствари [...]”) из пјесме „Молитва”, док су ријечи Милоша Црњанског: „[...] тражио сам, унезвереним погледом, обале не у мору, него на небу” – узете као мото читавог романа. Тако се помоћу ових метапрагматичких сигнала на почетку романа отворио основни вектор трагања за неким небеским обалама, да би се на крају романа тај духовни вектор затворио (или опет отворио) једним молитвеним стихом.

Потрага за *обалом*, за *границом* на којој се додирују овостврани и оностврани свијет, биће допуњена увођењем једног Павловићевог стиха у романескну нарацију: „Једна је жена прешла са мном реку” („Почетак песме”). Весна Капор полази и даље од тога, дописујући, тумачећи тај стих/пјесму: „[...] која те обзима, и вуче, скоро у бесвесно стање. Прича о сусрету, не човека и жене, већ митских гласова [...]” (Капор 2021: 57). Ове интертекстуалне координате појачавају или надограђују метафизички осјенчене линије у роману. Капор то не чини само алузијама или експлицитним увођењем споменутих, али и неких других пјесника, него и суптилним увођењем хришћанске побожности. Примјера ради, на рубу једног пасуса оставља се мисао: „Без страдања нема вечности” (Капор 2021: 56), што је квинтесенција јеванђељског живота. Уписивање метафизичких и трансцендентних импликација у знатном дијелу романа остварено је и хронотопом празника, Бадње вечери, Божића, Богојављења. На тај начин, од почетка до краја романа суптилно се развија један трансцендентни ток, који функционише као свјетлосни омотач, штит који треба да сачува заједништво породице и пријатеља који једнако носе бол због трагичног губитка. Тај *свјетлосни омотач* конкретизован је као чување успомене на Тару. Њена смрт није покренула само ланац психоемотивних катастрофа које проживљавају њени родитељи и пријатељи, него је Тара, истовремено, и једина сила која може да *реиницирише*, обнови живот и смисао ближњих. Јер сјећање на Тару није остварено једино као тугованка, већ је Тара, као *садржај* тог сјећања, истовремено лозинка Љубави.

„Сећањем човек остварује целину сагледавања свог живота, осмишљава своја дела, дубље разуме општа збивања чији је он део, рукавац проток” (Павловић 1999: 36). Да би се сјећањем сачувало више од успомена, да би се обнављало сјећање на изгубљене просторе среће, сјећање би морало да *итрансцендира*, да „добива храмовни облик и свештену контролу; стрма раван света постаје узлазна путања душе” (Исто: 38), додаје у есеју „Чин сећања” Миодраг Павловић. Наравно, сјећањем се не може побиједити трошност земног времена, нити сасвим умањити бол због губитка ближњега, али се може обнављати сјећање на Љубав, сјећање на тренутке када је Љубав доказала да се може савладати сваки страх:

Сећаш се оног пролећа, кад су нас бомбардовали? Како је небо било плаво и дубоко, разбијало страх? Нисмо ишли у подрум; нас двоје; веровали смо да је у шкикливом мраку склониште тесније, опасније, него испод неба, макар падале бомбе (Капор 2021: 45).

Сјећање као чин трансценденције лајтмотивски егзистира у роману. Ако би се пак тражило мјесто које најефикасније исказује такве могућности, онда би то било сљедеће:

Она [Тара, прим. М. Д.] је ту, ту је, свуда. Каже отац Тоде, она има моћ да буде свуда и увек. Она вас чува. Али, шта ће мене, сад, ико чувати, оче, ја само желим, да ме нема, да ме нема, кажем. На овом свету ја сам само чувар сећања: у невидљивим живим часовима, неба и земље (Капор 2021: 18).

*Небо, иако дубоко* јесте лирски роман *par excellence*. У цјелости је профилисан наслањањем на једну лирску врсту – *иужбалицу*. Али, у поднаслову романа, *Писма за Тару*, назначен је и његов епистоларни потенцијал. Овим комбиновањем жанрова и врста у пуном смислу потврђује се увјерење Михаила Бахтина да је роман „једини жанр који настаје и који није завршен” (Бахтин 1989: 435). Роман има способност да асимилира или да својим законитостима потчини било који други жанр, што, наравно, није некакво знање које постулира Весна Капор, али више је него опипљив утисак да се у овом роману досегнуло нешто *ново*. То је постигнуто епифанијским интегрисањем тужбалице у романескну структуру. Све се увезало: сузе, јауци, тренуци наде и радости, тренуци срепње, туге и страха; *обичне* ријечи „мама”, „тата”, „беба”; конструкције, какве су: „Туго моја. Срећо моја”; „Била је мој живот”; „Била је моје све”; „звезда наша”; „мила наша”; „мајко мила, мајко моја”; „Јер, ја не желим, не желим, више ни часак, овде, без ње” – а које би изван контекста овог романа звучале као клише, но сада звуче као да су први пут изговорене, или да су макар нарасле до пуноће смисла, каквог у *редовном* животу нијесмо свјесни.

Роман *Небо, иако дубоко* одликује фрагментарност, што има важну поетичку функцију. У том специфичном парцелисању текста, *цјейкању* наратива, уз пребогато интерпункцијско парцелисање реченице, уз примјену пјесничких (звучних) фигура, профилише се сугестиван лирски исказ, који, бивајући досљедно остварен на нивоу романа у цјелости, наводи на помисао да је овдје прије ријеч о некој пјесми, елегији, тужбалици која се преобукла у рухо наративности, како би се пригушила патетика која би, вјероватно, била страна и далека сензибилитету савремених читалаца. Такво пјесмословље омогућава да се фрагментарност текста увезује као музичка композиција. Роман *Небо, иако дубоко* и јесте осмишљен као полифонија, као наратив регулисан у композицији више гласова. „Свој глас приповедач”, запажа Ана Гвозденовић, „уступа најчешће Тариној мајци, али и оцу, затим бившем

момку, свештенику Тоду и, условно, самој девојци – трагичној јунакињи” (Гвозденовић 2021: XIV).

Искуство трауме или трауматични губитак ближњег од других облика људске патње разликује се по томе што се садржај трауме не може исказати, испричати, подијелити са другим до краја, до оне тачке на којој се саговорници могу потпуно изједначити у истој фреквенцији бола. Па, ипак, осим *ѝриче* и *ѝричања*, трауматизовани човјек скоро да нема никакав други механизам који би могао водити опоравку. Слична запажања износи и Ана Гвозденовић у предговору романа *Небо, ѝако дубоко*: „Да је мајчин опстанак у овом свету потребан управо због тога да би се наставила прича, а са њом и сећање, потврђује наратор. На мајчину констатацију да је укинут сваки смисао њеног бивања на земљи, да је њен живот сувишан и беспотребан, нараторка одговара: *ѝребаш мени. Да ѝричамо ову ѝричу*, док нешто касније у тексту још једном указује на везу приче и трајања: *ѝрича* (мајка, прим. А. Г.), *ѝрича да не заборави. Прича, несвесна да је ѝрича брани, да ѝречи да ѝресвисне*” (Исто: XVIII). Но, додајмо, љековити учинак *ѝричања* није садржан само у потреби исказивања, већ још више у потреби да се *лична и болна ѝрича* **подијели** са Другим. Отуда је Весна Капор у овом роману спровела и једну вјешту наративну диверзију, јер могло би се рећи да наратор романа, истовремено, и у извјесном смислу, функционише и као *нараѝтер* (лице којем се обраћа наратор). Међутим, ако бисмо досљедније резоновали у наратолошком смислу, онда улога *нараѝтора* припада Тари. То каже и сам поднаслов романа *Писма за Тару*. Према томе, роман у цјелости, као епистола са више адресаната, упућен је Тари, као крајњем адресату. Отуда се и свако читање овог романа може третирати као чување успомене на Тару.

„*Траума* као отворена душевна рана”, како каже Богољуб Шијаковић, „је непревладано сјећање на узнемирујући догађај који нас поражава, јер смо у страшном доживљају препуштени себи, јер се одајемо површној самосталности (као лак плијен) и западамо у самштину (егоизам, солипсизам), што нас онемогућава да у ослањању на Другог, у сапостојању са Другим, осјетимо да трауматични догађај не погађа само нас” (Шијаковић 2013: 9). Ако имамо у виду ово појашњење, онда бисмо и роман *Небо, ѝако дубоко* могли читати као својеврсну духовну терапију. Управо, роман то и јесте: прича о заједници људи који **дијеле** бол и патњу. Из тог „ослањања на Другог”, на ближњег, израста и повјерење у *оносѝрано*, а тиме се и бол савладава сјећањем не само на минуло, већ и (о)сјећањем на *будуће* (*ѝрансценденѝно*) *вријеме, вјечно вријеме*.

## ИЗВОРИ

Весна Капор (2021): *Небо, иако дубоко: Писма за Тару*, Београд: Српска књижевна задруга.

Миодраг Павловић (1952): *87 њесама*, Београд: Ново поколење.

Миодраг Павловић (1999): *Свечаност на илајиу*, Београд: Просвета.

## ЛИТЕРАТУРА

Бахтин (1989): М. Bahtin, *O romanu*, Beograd: Nolit.

Гвозденовић (2021): А. Гвозденовић, „Нема реквијема, док се сећамо”, (Предговор), у: Весна Капор, *Небо, иако дубоко*, Београд: Српска књижевна задруга, IX–XXIV.

Шијаковић (2013): Б. Шијаковић, *Присујиносћ ирансценденције*, Београд: Службени гласник / ПБФ.

Milorad R. Durutović

Public library “Radosav Ljumović”

Podgorica

## THE HEALING EFFECT OF STORYTELLING IN THE NOVEL *NEBO, TAKO DUBOKO*

*Summary:* This paper reconsiders previous critical reviews of Vesna Kapor’s novels, especially *Nebo, tako duboko*. Although Kapor’s narration has characteristics of (post) modernism – blending genres, intertextuality, fragmentation, documentarity, narrative therapy approach – the novel *Nebo, tako duboko*, from the philosophical point of view, represents a return to a pre-modernist metaphysical understanding of the world. The theme of the novel – a traumatic loss of a child – is presented through a metaphysical mode, while the pervasive motif of storytelling achieves a transcendental meaning.

*Keywords:* novel-requiem, lament, transcendence, metaphysics, trauma, narrative therapy.





Милош М. Ковачевић  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет

УДК 821.163.41.09-31 Капор В.  
811.163.41'38  
81'4  
DOI 10.46793/Uzdanica21.1.113K  
Оригинални научни рад  
Примљен: 10. новембар 2023.  
Прихваћен: 8. децембар 2023.

## АФЕКТИВНА ЗАГРЦАНОСТ РЕЧЕНИЦЕ ВЕСНЕ КАПОР

*Айсиракӣ:* У раду се анализирају типови стилематичности (језичког ткања) и стилогености (књижевноумјетничке вредности) језичких афективних јединица у роману *Небо, иако дубоко* Весне Капор. Стварносна подлога романа је напрасна смрт дјевојке Таре Сенице, тако да су бол и/или туга емоционално стање које прожима цијели роман. Сви искази који се упућују Тари или говоре о губитку Таре прожети су болом и тугом. А у вербализацији бола и туге Весна Капор се служила различитим стилематичним поступцима: а) кумулацијом запете, као и тачке и запете ради унутарреченичног ритмичко-синтаксичког осамостаљивања дијелова реченице, б) употребом тачке ради парцелације различитих реченичних компонената, в) најразличитијим линеарним типовима реитерације хомоформних језичких јединица (лексема, синтагми или клауза), и г) врло специфичним, самосвојним начином обиљежавања управног говора, ради строгог диференцирања нараторског од управног говора осталих говорника.

*Кључне ријечи:* Весна Капор, стилематичност, стилогеност, емоционалност, осамостаљење, парцелација, кумулација, реитерација, управни говор.

\*

\* \*

У лингвостилистичком приступу књижевном тексту углавном се испитују његова онеобичајења у односу на стандардни (књижевни) језик. И то типови језичкоизразних онеобичајења (тј. стилематичност језичких јединица) и њихова књижевноумјетничка и/или естетска вриједност (тј. стилогеност)<sup>1</sup>. У књижевном тексту тако интерферирају стандарднојезичке и специфичне надстандардне (често као нестандардне) књижевне особине. Те надстандардне особине представљају надградњу књижевног или стандардног као комуникативног језика. Комуникативној функцији језика тако се

<sup>1</sup> О стилематичности и стилогености језичких јединица и њиховом међуодносу в. у Ковачевић 2019: 9–17.

надређује поетска или, речено Лотмановим терминима, комуникативни језик као првостепени моделативни систем прераста у језик књижевности као другостепени моделативни систем (Лотман 1991: 541–549). Нема ниједног књижевноумјетничког текста без стилогених елемената, тј. без стилистичке надградње стандардног као комуникативног језика. Свако књижевно дјело своју књижевноумјетничку вриједност понајвише захваљује специфичном стилистичком (комуникативном језику несвојственом) структурисању.

Ријетко које је књижевно прозно дјело тако изазовно за лингвостилистичку анализу као што је то лирска проза *Небо, ипак дубоко* Весне Капор. Неколико лингвостилистичких поступака имају статус доминантних. Већина од њих је већ примјењивана у српској прозној књижевности, али по правилу они у овом роману Весне Капор, чак кад су и стилематично неинновативни, имају самосвојну стилогену функцију. Јер, исти стилематични облик или поступак код различитих писаца нужно има различиту стилогену функцију. Па кренимо од оних најдоминантнијих.

Најучљивија је без сумње употреба интерпункције, посебно три интерпункцијска знака: *зайейе*, *йачке* и *зайейе* и *йачке*. По употреби запете Весна Капор је најприличнија Црњанском (о стилематично-стилоговом аспекту употреба запете у Црњансковим *Сеобама* в. исцрпно у Ковачевић 2019: 43–74). Могло би се рећи да је у питању Црњансков тип употребе запете, који подразумијева увијек не баш лако објашњиво сегментирање реченице, са запетом иза ритмичких цјелина, без обзира имају ли те цјелине статус посебних синтаксичких јединица или тек њихових конституената, као нпр.:

Али то није оно нешто, што је ушло, оног јутра, на крају године, оног јутра, из стана преко пута. (52); Тако, ето, због тога, нисмо се плашили. (55); Зебла сам, јер, ко сам ја, да причам, да раздвајам сенке од обличја? (86–87); Неки дан, кад сам, баш, мислила, да више нема ничега, да се може безбедно ући у те празне собе, у подруму, да ништа више не може да ме сасече, никаква успомена, чекао ме је, иза врата, мали дечји тепих, са вилама, и лептирима, са сунцокретовим оком; развила сам га и седела. (69); Правим некакве кругове, тетурам улицама, слеп и глув. На крају, завршим код тебе, код плоче са твојим именом, на коленима. Заклањам свећу од ветра, дланом, не осећам бол, не пече. (50); Опет, тај трен, кад смо отворили врата, оног јутра, није морао бити наш. (83); Шта човека, све, може снаћи, у сваком Божјем часу! (11) и сл.

Реченица је интонационо „испарцелисана” на ритмичке цјелине, које се нижу, али будући да нису синтаксички хомофункционалне, оне се заправо прикључују једна другој, надовезују једна на другу, као да из сјећања навиру дијелови који траже цјелину, који заправо, запетама осамостаљени, један уз другог добијају градациони статус, тако да низање тих у туги или болу призваних елемената у крајњем случају има за циљ задржавање максималног нивоа емоционалног набоја. Задржавање и појачавање болног осјећања, осјећања прожетости болом. Као да се са навођењем сваког запетом осамом-

стаљеног дијела потврђује или чак појачава бол онога ко те исказе изриче. Емоција с навођењем сваког запетама осамостаљеног елемента по правилу расте, комадање реченице као да одсликава душевни, унутрашњи раздор који не може да нађе смирај у изразу, него као да су преломи у реченичном изразу одраз унутрашњег превирања као израза чисте експресије.

А ту и јесте основна разлика између Црњанскове кумулације запета од кумулације запета у овом роману Весне Капор. Код Црњанског запета је показатељ рационализованог окупљања дијелова у цјелину, при чему они доприносе експресивности израза, и имају прије свега експресивно интензификаторски значај.

У роману *Небо, иако дубоко*, чија је тема напрасна болест и смрт девојке Таре Сенице која изазива немерљиву тугу и бол њених ближњих, Весна Капор кумулацијом запета жели да ослика емоционално као надрационално стање; као да запетом издвојени а низањем увезани дијелови стално траже нове и нове потврде хаотичном стању душе. Зато – за разлику од Црњанског код кога се запетама издвајају и непунозначне јединице, као нпр. везници, или предлози – код Весне Капор запетама осамостаљени дијелови реченице или исказа готово никад нису појединачне непунозначне (граматичке) лексеме, него су то по правилу ритмичке цјелине изражене пунозначним синтаксичким јединицама: или синтаксемама (у форми пунозначних лексема или спојем непунозначне и пунозначне лексеме) или пак синтагмама (логично, много чешће зависним него независним). Једноставније речено, запета је код Црњанског слика експресивног ауторовог или нараторовог виђења свијета, док је код Весне Капор запета у служби израза чисте емоционалне експресије, као израза психичког стања туге и/или бола. Запетама сегментирана реченица код Весне Капор има успорени ритам, ритам надовезивања близак ритму нарицања. Интонација реченице је изломљена, тако да се интонационо издваја свака ритмичка као синтаксичко-интонациона цјелина.

Ако је по употреби запете Весна Капор својеврсни изразни пандан Милошу Црњанском, онда је по употреби *иачке* и *зайеће* потпуно самосвојна. Општепознато је да се у нормативно правописној употреби тачка и запета употребљавају када треба изразити паузу већу од оне обиљежене запетом, а мање од оне обиљежене тачком. Употреба тачке и запете код Весне Капор тешко да се може подвести под ту правописну препоруку, што потврђују и следећи репрезентативни примјери<sup>2</sup>:

Чувала сам тај осећај; тај трен из којег се разлила језа; због којег сам задрхтала. (14); Моје дете, моје лепо дете; сунце моје мило; безазлено. (15); *Онда, било је још нешто; њих дана, каже.* (17); Имала си и ти поклон за мене; честитку. (29); Убрзо, после убрзо, на тај дан, на четрдесети дан од њеног од-

<sup>2</sup> Број у загради иза наведеног примјера означава број странице романа *Небо, иако дубоко*, чији се библиографски подаци дају у Извору на крају рада.

ласка; умрла ми је мајка. (52); Нисмо ишли у подрум; нас двоје; веровали смо да је у шкиљавом мраку склониште тесније, опасније, него испод неба, макар падале бомбе. (54); Онда су нас убедили да то није истина; убедили су нас да они не могу бити видљиви кад сеју смрт? (55); Као да хучи студен, из неких даљина; језа ми трне у шакама, у стопалима; у грлу. (9); Обузете празничним прахом; успореним ритмом зиме; обузета суманутом мишљу, само је грип, још мало, још мало, и проћи ће. Све. (12); Та реч, предочена као слутња, од које се дрхти и кад је само звук или нема силуeta на папиру; та реч; сепса; опседа наше животе; разара нас. (35); Силом експлозија, брујало је све; срце, плућа, желудац; као да си подешен на неке струје, и цео вибрираш. (58); Нисмо отишли никуд; овде нам је било срце. (55) итд.

У наведеним би примјерима нормативно на мјесту тачке и запете прије, ако не и искључиво, одговарала употреба запете. Кад се из синтаксичког угла погледају јединице одвојене тачком и запетом, види се да су то различити реченични чланови: најчешће апозиције, па субјекат, па експликативни чланови (тачка и запета мјесто двотачке), па зависне клаузе, па нпр. прилошке одредбе, па одредбени дио реченице одвојен од субјекатско-предикатске везе. Разлог употребе тачке и запете намјесто запете тешко је докучив: тачка и запета, наиме, нормативно не пристаје ниједном од наведених примјера. Можда је разлог заиста дужа пауза, која обиљежена тачком и запетом означава застајкивање у ишчекивању наставка мисли, емоције, ишчекивању избора између низа навирућих (о)сјећања. Тако тачка и запета готово да преузима функцију апосиопезе као застајкивања израженог тротачком. Весна Капор је апосиопезу за разлику од тачке и запете ријетко користила у роману, као нпр: „Ипак, ако обећаш да ћеш ме увек волећи... размислићу”. Апосиопеза се за означавање паузе ишчекивања у овом роману Весне Капор појављује неупоредиво рјеђе од тачке и запете. Интересантно је, међутим, да има примјера у којима се та апосиопезичка тачка и запета комбинује како са запетама, тако и са тротачкама које означавају апосиопезу, као нпр.: „Тих дана, као у бунилу, као у неком простору изван стварности, ишчекивали смо, надали се; али ко може мислити о томе да ће му дете, да ће... ко?” (44).

И запета и тачка и запета служе прије свега за обиљежавање интонационо осамостаљених унутарреченичних компонената. Ти осамостаљени дијелови остварују се у оквиру структуре исказа или реченице као интерјунктурне („међутачковне”) цјелине. Они показују интонациону изломљеност реченице, као одраз узбурканости мисли и осјећања, с тим да се код употребе запете осамостаљени дијелови доживљавају као надовезујући, а код тачке и запете као прикључујући.

Реченични дијелови могу се, међутим, потпуно издвојити из интерјунктурне реченичне цјелине. Могу се одвојити тачком од реченице чији

су интегрални структурни дио. Реченица се тада парцелише<sup>3</sup> на двије интерјунктурне цјелине. Први основни предикатски дио, и неки његов реченични члан изражен синтаксемом, синтагмом или клаузом као други интерјунктурно осамостаљени дио. Будући одвојен тачком, тај парцелисани члан реченице постаје привидно самосталан. Његова синтаксичко-семантичка несамосталност лако се провјерава самим укидањем тачке, чиме он, без икаквих структурних и семантичких измјена саме реченице, постаје њен интегрални дио. Разлог парцелације, тј. интерјунктурног издвајања дијела реченице, првенствено је стилистички. Парцелацијом се тај члан комуникативно фокусира, он постаје емфатички истакнут као најбитнији између елемената реченице којој структурно припада. Парцелацијом се Весна Капор често користи у овом роману, када парцелисани члан служи за истицање најбитнијег, и уједно затварачког, елемента у низу емоционалних језичких јединица. У овом роману Весне Капор парцелишу се разноврсни реченични чланови: од синтаксема, преко синтагми, до независних и зависних клауза, што показују и следећи примјери, у којима ћемо парцелате издвајати подвлачењем:

Лежимо, на једном кревету, попречно, као шибице у кутијици. Немоћни, исцрпљени. (13); Безброј је речи остало. Речених и неизречених. (51); У ноћ, температура је већ овладала њеним малим телом. И животом. (19); Била је мој живот. Моја уметност. (40); Обузете празничним прахом; успореним ритмом зиме; обузета суманутом мишљу, само је грип, још мало, још мало, и проћи ће. Све. (12); Као да хучи, све. И небо, и земља. И ноћ и дан. (11); Већаћемо чаршаве и кроз прозор. Као на филму. (29); С нама си, увек, с нама. Ипак. (35); И идемо ли на крај света? До звезда. (56); И где можеш осетити срце човеково. Црвено као џајрика. (87); Твој сат, на којем је угравирано, најдражој. Куца, само за тебе. (12); Одлетела си, мала сенице. Пре него што је дошло. (42); Одлетела си. И наши животи са тобом. (42); Нико не може знајти, ником није дајто. Да зна. (48); Шта сам радила тада, тој јујра? Пре него што је сјало твоје срце? (48); Заклањам свећу од ветра, дланом, не осећам бол, не пече. Иако се сликови отварају. (50); Ако ће ико стићи до звезда, то ћеш бити ти. Кажем. (10); Сви наши постојци не могу изменији след. Кажем јој. (41) итд.

Наведени примјери показују да се из реченице као парцелат могу издвојити различити реченични чланови: атрибути, апозиције, чланови координиране синтагме, различите прилошке одредбе, независне клаузе, и различити функционално-семантички типови зависних клауза. Весна Капор очито парцелацијом издава емфатички, комуникативно и експресивно у датом исказу најзначајнији реченички члан. Парцелацијом се реченица интонационо дијели: од једне интонационе цјелине праве се двије интонационо

<sup>3</sup> О парцелацији као синтаксичко-стилистичком поступку в. у Ковачевић 2015: 342–345.

осамостаљене јединице. Или можда и није у питању потпуна интонациона осамостаљеност, него је у питању антикадентично-кадентична пауза на граници реченице и њеног парцелата. Наиме, као да синтаксичко-интонациона структура предикатског дијела реченице (дијела испред парцелата) искључује завршетак мирне падајуће интонације, него као да предодређује навођење готово у функцији интонационог надовезивања а синтаксичко-семантичког уврштавања привидно интонационо самосталне парцелисане цјелине. Најбољи показатељ томе су парцелације Весне Капор које, колико нам је познато, досадашња литература о парцелацији и не познаје. То су самосвојне парцелације, синтаксички неологистичке парцелације Весне Капор. А два су типа иновативних парцелација Весне Капор. Најприје то је парцелисање предикатског од субјекатског дијела реченице (уп.: „Твој сат, на којем је угравирано, најдражој. Куца, само за тебе.”<sup>4</sup>), а потом парцелација конференсе, односно ауторске дидаскалије од говора лика, тј. управног говора (као нпр.: „Ако ће ико стићи до звезда, то ћеш бити ти. Кажем.”).

Весна Капор неријетко за парцелате узима у реченици већ експлицитне реченичне чланове. Парцелат је, дакле, поновљена у реченици већ експлицитна компонента. Двапут поновљена компонента постаје емфатички наглашена, постаје доминантна експресивна компонента цијелог израза. Поновљена реченична компонента уз то као парцелат мијења и ритмичко-интонациону структуру цијелог исказа. Ево само неколика примјера у којима подвлачењем истичемо двапут наведену – унутар реченичне и парцелисане структуре – лексеми:

*Мени више нишија не йреба. Нишија. (53); Како је то могло тако? Како? (64); Хтела је да оде. Хтела. (52); Била је моје све. Све. (40) и сл.*

Ако су запета, тачка и запета и тачка *израз йаузе*, својеврсна апосиоге-за као ћутање које предодређује навођење нових елемената који истичу трајање, продужење или чак градирање бола, чему одговара изломљена инотнација која условљава успорени ритам, онда се понављањем постиже супротан ритмички ефекат: убрзани ритам, праћен подизањем тона, што условљава све јачи и јачи пораст интензитета осјећања. Интонација и интензитет изражавају појачање емоције бола. Понављање је показатељ да је говор саткан од наглих скокова интензитета и интонације, и на тај начин ова ритмичка форма остварује израз загрцаног бола говорника. Таквом узвичном или упитно-узвичном инотнацијом постиже се убрзани емфатички ритам, у коме

<sup>4</sup> Не само да Весна Капор парцелацијом одваја субјекатски и предикатски дио реченице него врло често у оквиру реченице запетом или тачком и запетом осамостаљује субјекатски и предикатски дио реченице, чему су потврда и сљедећи примјери: „Сенке сйвари, йуцају наша йтела.” (11); „Ови дани, заувек ће нас везаји.” (13); „Пешчани сат, сипи.” (6); „Наше морање, једе наш век.” (6); „Жива у йойломеру, луги.” (8); „Нисмо ишли у подрум; нас двоје...” (54) итд.

се емфаза не односи на дио исказа него на његову цјелину у којој доминира поновљена језичка јединица.

Понављања језичких јединица унутар исказа или реченице нису, међутим, једнообразна. Најмање су двоврсна: *еписеуксичка* или понављања хомоформних јединица, и *епаналептичка* или понављања структурно неподударних синтаксичких јединица<sup>5</sup>. И еписеуксичка и епаналептичка понављања могу бити контактна или дистантна, тј. поновљене јединице могу слиједити једна иза друге, или могу бити раздвојене неком другом синтаксичком јединицом. Код Весне Капор неријетко се у истом исказу реализују и контактна и дистантна еписеуксичка и/или епаналептичка понављања, чему су потврда сљедећи примјери, у којима ћемо потпуно и дјелимично хомоформне поновљене јединице истицати подвлачењем:

И та зима, у којој смо се растајали, заувек, а нисмо знали, нисмо знали, ништа нисмо знали. (20); Чинило ми се, ако се дотакнемо, ако се дотакнемо, само, дланом, прстом, експлодираће свет. (22); Сунце моје, моја срећа, моја девојчица. Не знам како, не знам, не знам. Дрхће јој руке, и трлим је. Плачемо. Плачемо. И она прича. (24); Она је блистава, увек, увек. Нестварна, била је нестварна. Изван живота. Изван свега. (25); Ипак, остало је много тога, много тога... (26); Говорила сам, говорила сам, све моје остављам теби. Сад је све остало мени. Како ћу, не знам. Како, како. Са свим тим што је остало. И са оним што се није догодило. А мислила сам, то, то, негде, негде ће живети, имати породицу, негде... (27); Сад, сад се сећам, још нечег, сећам се. (28); Сад, сад, радости моја, сунце моје, остала је само фотографија. (31); Целу, целу Шпанију ћемо претрести, кажемо. (31); Није ме чула, није, спавала је. (36); Шта се десило, не знам, не знам, како се угасила светлост, како? (36); Молила сам да ми допусте да боравим у болници. Да радим нешто, нешто, било шта, само да будем близу. [...] Молила сам. Нису дали, не може, не може. Не. (36); Говорим, волим те, сунце, волим те, сви те волимо, сви, с тобом смо, с тобом; ту смо, ми смо стално ту, не брине, ти се бори, само се бори; говорим брзо, безредно, како ми дођу мисли, говорим, а осећам како нам време краћа. (37); Не желимо да се одвојимо, не желимо; ево и сад, и сад ту, ти њени прсти, дугачки, лепи, нежни, ту су, осећам их. (38); Чујем, докторе, докторе, чујем јаук у тој речи. (46); Анђела, анђела сте имали, кажем им. (49); Сад не знам, не знам, како живим. (52); Подсети ме. Подсети. (65); Не могу више, не могу. (66); Како, Боже, како је могло тад, како? (73); Не знам, не знам, нема ничега више, ничега. (54); И не желим да устанем, не могу, не могу да отворим очи. (60); Ићи ћемо заједно, једном, ићи ћемо. (30); Шта ми је још остало на овом свету, шта? (31); Проћи ће, мора проћи, ниси први пут болесна. (13); Ниоткуд, све је дошло ниоткуд, из чиста мира. (34); Немамо речи, мила наша, немамо речи, више никаквих. (42); Бдим, као на стражи. Као на стражи, стрепим. (9–10) итд.

<sup>5</sup> О карактеристикама еписеуксичких и епаналептичких понављања в. шире у Ковачевић 2015: 325–326.



Епизеуксичко и епаналептичко, контактано и дистантно понављање непредикатских (по правилу лексичких, синтаксемских) или предикатских језичких јединица<sup>6</sup> један је од најдоминатнијих стилско-језичких поступака Весне Капор. Тиме се постиже убрзан ритам, остварују се нагли скокови интензитета и интонације. Осјећања бола стално се подижу, појачавају и испреплићу. Интонација је по правилу узвична, упитна или узвично-упитна, иако је тако ауторка интерпункцијски не обиљежава. Понављањем се остварује продужени реченични темпо, с варирањем интонације и интензитета, што за посљедицу има израз максимално појачане експресивности. Говор је сав у ритму загрцаности.

У литератури је већ примијеђено да Весна Капор „у књизи *Небо, иако дубоко* готово поетске слике бележи у реченицама изразите ритмичности, често не хајући ни за синтаксичку норму, остајући све време у домену чисте експресивности”, а уз то се „запажа тенденција понављања речи, синтагми и реченица, што би одговарало одређеном начину грцања у сећању: ’Не знам како, не знам, не знам’. Бројним удвајањима истих исказа стиче се утисак горког плакања, чак и немогућности да се каже нешто ново” (Букумирић 2022: 476, 479).

Иако – према типу ритмичности, типу интензитета и интонације – реченице са реитерацијском кумулацијом језичких јединица нису еквивалентне онима са кумулацијом интонационо осамостаљених јединица (осамостаљених запетом, тачком и запетом или самом тачком), та два интонационо-синтаксичка типа интерферирају, допуњавају се у изражавању појачане емоционалне експресивности. А та експресивност темељена је на *афективној зајрцаности реченице* Весне Капор. И то афективној зајрцаности као изразу унутрашњег „горког плакања”.

А та афективна зајрцаност карактеристика је израза свих оних који се у тузи обраћају, шаљу поруку Тари (на што упућује и поднаслов романа *Писма за Тару*) или говоре о њој. А то су Тарини родитељи – мајка Мира и отац Деки, затим бивши младић, па свештеник Тоде и на крају безимена нараторка, која је помни слушаалац исповијести Тарине мајке и записивач

---

<sup>6</sup> Не понављају се само хомоформне (тј. изразно подударне) језичке јединице, него врло често и контекстуално блискозначне језичке јединице које припадају истом семантичком пољу, као нпр. јединице које истичемо подвлачењем а које припадају семантичком пољу „стрепње” у сљедећем микродискурсу:

Дубока је ноћ, бдим. Вас две, тихујете у соби. Улазим, седам, држим те за другу руку. Као да хучи студен, из неких даљина; језа ми трне у шаклама, у стопалима; у грлу. Бдим, као на стражи. Као на стражи, стрепим. И страх ме је. Осећам, хуји нека хладноћа, издалека. осећам, да се, иако је топло у нашем белом стану, отварају негде нека врата, и мукло шибају ледени бичеви. Обичан грип, вероватно, кажу лекари. И ми мислимо, обичан грип. Дрхтим. Волео бих да знам шта да урадим. Не смем да заспим, чини ми се, некаква кугла нестварне беле ноћи, далеко, језовито осећање које надире, обујмиће нас (9–10).



сјећања које је мајка током бројних сусрета са њом оживљавала. Сви су они у болу за Таром. „Посреди је, дакле, полифонија, динамична смена изговорених и неизговорених речи, односно мисли и осећања, а пошто Тара више није међу живима, овај роман има улогу готово митског дијалога са умрлом, драгом особом” (Кецојевић 2022: 225). Друкчије речено, „*Небо, иако губоко* својеврсна је збирка унутрашњих монолога концентрисаних око смрти младе девојке, Таре” (Букумирић 2022: 477). Управо је велики бол за Таром оно што је заједничка особина за све оне који јој се с болом „обраћају”. И управо је тај бол довољна мотивацијска основа што њихове језичке изразе карактеришу исти стилско-језички поступци емоционалне експресивизације.

Али текст лирског романа *Небо, иако губоко* не исцрпљује се у преношењу „гласова” Тариних родитеља, бившег младића, свештеника Тода и неименоване нараторке – него је његов интегрални дио и „глас” саме Таре, и то дат не евокативно као компонента гласова других говорника, него непосредно кроз дневничке *биљешке*, које је Тара за живота написала, и које су графички издвојене од остатка текста и украшене вињетом. А управо је прва од три цјелине које чине роман, микроцјелина „Пешчани сат сипи”, *биљешка* из Тарине свеске, која представља бесједу коју је она припремила за час српског језика. Ту *биљешку*, као и све остале Тарине *биљешке* у роману, карактерише исти тип језика којим говоре остали „наратори” у овом роману, са идентичним стилско-језичким особинама: кумулацијом запета, честом употребом запете и тачке, парцелацијом реченице, реитерацијом језичких јединица унутар истог или контактних исказа. Томе су потврда и сљедећи примјери из Тариних *биљешки*:

Ови моји редови, исписани руком, уредно, читко, јасно, где ће завршити? Од њих неће остати ништа, сем мог сећања, на то време, док сам их исписивала. (56); Некаква снага, непозната, непојамна, надође из ње, и уливаш се, просто, у бујицу, у снагу. (57); И живот човеков, зар није, тек, трен? (5); Заправо, да ли, уопште, и подижемо, више, главе? (6); Све почиње жудњом за вечношћу. За недостајањем. (5); Дајте онда, да у том теснацу, између морања и немања, нађемо, бар, праве речи. Једни за друге. За себе. Заувек. (6); Сатови откуцавају. Непрестано. (5); О чему вреди беседити? О правди? О Љубави? О моралу? О чему? (5); Пешчани сат, сипи. Два минута, могу бити, цео живот. Сви часови који су сапети, у нама, дубоки, тешки и радосни – вечност, препери у њима. (6); Нико нема времена. Дајте, онда, да у том теснацу, између морања и немања, нађемо, бар, праве речи. Једни за друге. За себе. заувек. (6); Кажете, имам два минута да беседим. О чему желим. О чему желим? (6) итд.

Ове реченице забиљежене у Тариној свесци на годину дана прије њене болести и смрти на стилско-језичком плану ни по чему не одударају од реченица које јој упућују они који, током њене болести и након њене изненадне смрти, за њом жале; не разликују се, дакле, од реченица које су у првом реду израз наглашене емоције туге и бола. Ако је њиховој стилској подлози те-

мељ емоција бола, и ако је изразито емоционално експресивни израз Весне Капор потпуно мотивисан унутрашњим емоционалним стањем говорника, остаје отворено питање шта мотивише истовјетан стилистички тип говора здраве Таре. Очито је да то не може бити осјећање бола! А ако у питању није то осјећање, а није, отвореним остаје питање чиме се може оправдати идентичан тип језичког израза здраве Таре, и изрази ожалошћених, који за њом, непрежаљеном, туже, односно грцају у болу. Без тог одговора, тешко да се за ове неспорно стилематичне јединице у Тарином језику може пронаћи стилогена подлога.

\*  
\* \*

И да закључимо. Роман *Небо, иако дубоко*, према критеријуму језичке експресивности, тешко да има конкурента у српској књижевности. Сама чињеница да је основна тема романа бол ближњих за дјевојком Таром, која се напрасно разбољела и умрла – од аутора је захтијевала проналажење најадекватнијих стилских поступака који ће ухармонизовати језички израз са садржајем великог бола који прожима готово цијели текст романа. Наша је анализа показала да је ауторка неколиким стилским поступцима врло успјешно дала изразну вербалну слику (пре)наглашене емоције туге и бола. Емоционалну експресивност најочигледније осликава ритмичко-интонациони тип реченице, а то је њена *афективна заграчаност*. Два су ритмо-мелодијска модела којима ауторка остварује ту афективну заграчаност реченице као чисти израз емоције туге и бола. Први тип почива на ритмо-мелодијском парцелисању реченице запетом, тачком и запетом и самом тачком. Запетом и тачком и запетом осамостаљују се дијелови реченице као посебне ритмичке цјелине. Реченични ритам је успорен, интонација је испрекидана, што ствара утисак надовезивања или прикључивања ритмичких цјелина једних на друге готово у ритму нарицања. Кад се у изломљеној интонацији једна ритмо-мелодијска цјелина интонациононо кадентички, али не и синтаксичко-семантички, употребом тачке осамостали – долази до парцелације као синтаксичко-стилистичког поступка, у којем један члан реченице добија емофатички комуникативни статус.

Други ритмо-мелодијски поступак почива на различитим контактним и дистантним *ионављањима* истих језичких јединица најчешће у оквиру једне реченице. Ритам таквих реченица је убрзан, интонација је повишена, по правилу узвична или узвично-упитна. Сам ритам, интензитет и интонација на најбољи начин одражавају јачину емоционалне експресије као одраза повишене унутрашње емоције туге и бола.

Остаје, међутим, потпуно нејасно чиме је мотивисано присуство оба ритмо-мелодијска поступка у језику биљешки Таре Сенице. Јасно је да су

јединице остварене тим поступцима у језику биљежака здраве Таре Сенице изразито стилематичне, баш као што су то и у језику свих других говорника у роману, али је за разлику од језика свих других говорника, нејасно на чему почива стилогеност тих јединица у Тарином језику.

Ритмо-мелодијски типови реченица у овом роману омогућени су и специфичним типовима преношења туђег говора. У цијелом роману доминира управни, и то слободни управни, како слободни уведени, тако и слободни неуведени управни говор.<sup>7</sup> То није ни чудо ако се зна да су могућности ритмичког варирања у управном говору кудикако веће од оних у неуправном говору.<sup>8</sup> У преношењу туђег говора ортографски је диференциран само говор нараторке од говора других ликова, и то на врло специфичан начин. Дијелове текста који припадају нараторки Весна Капор обиљежава италиком, односно курзивом, док говор других ликова наводи употребом обичног слога. То је потпуно обрнуто од досад у литератури присутног ортографског маркирања нараторског и говора ликова. Курзив је, наиме, у стандардном језику конкурентан наводницима и црти и служи за маркирање пренесеног говора лика, док се говор аутора или наратора ортографски не маркира, него се пише обичним слогом. У овом роману Весне Капор обиљежавање дијелова конструкције управног говора као обрнуто од досадашње праксе употребе курзива у маркирању компонената конструкције управног говора – потпуно је иновативно, и представља књижевну идиолекатску особину језика Весне Капор у роману *Небо, иако дубоко*. Ево за потврду и неколико примјера:

Ништа више нема укус, *каже ми*. (62); Видиш, нисам ни знала да је стигла лубеница. *Суйра ћеш јој огнеиши, кажем. И дрхите нам гласнице*. (62); Жао ми је што ме упознајеш овако, *каже једној дана*. (66); Волела је да путује, јесте, причала сам ти, *и сад мала недоумица испод гласа, као да се одваја, и иде својим њујтем мисао*, зашто би волела Москву, није је помињала, *не сећа се*. (68);

<sup>7</sup> „Ако из синтаксичке структуре управног говора од трију нужних компонената [а то су: а) конференса или ауторска дидаскалија, б) говор лика као пренесени 'неауторов' говор, в) маркираност наводницима или цртом пренесеног говора лика] изостану ортографски маркери говора лика, добија се *слободни њујравни говор*“; а с обзиром на то „да ли у састав слободног управног говора улази или не улази ауторска дидаскалија (конференса), слободни управни говор дијели се на: а) (*неуведени*) *слободни њујравни говор* и б) *уведени слободни њујравни говор*“ (Ковачевић 2012: 19).

<sup>8</sup> За ритмичким могућностима управног говора не заостају, ако их и не превазилазе, могућности које пружа *слободни неџујравни говор*, јер он уједињује граматичке особине неуправног и управног говора (Ковачевић 2012: 29–32), јер у њему „с апстрактно-граматичке тачке гледишта – говори аутор, док с тачке гледишта стварног смисла целог контекста – говори јунак“ (Бахтин 1980: 164). Интересантно је да су у овом роману Весне Капор конструкције слободног неуправног говора врло ријетке; забиљежили смо само три „нечиста“ примјера слободног неуправног говора, зато што је у питању уведени слободни неуправни говор: „Кажем, *а да прошеташ, кратко, с татом, да удахнеш мало свежине?*“ [← *џрошејтај, крајко, с шайом, удахни мало свежине*] (19); „Изјутра, кажем, *душо, иде мама да скува кафу*“ [← *идем да скувам кафу*]. (30); „Кажу, *чине све што могу*“ [← *чинимо све што можемо*] (35).

*Онда се тврине, и каже, знам, да је ту, тако је то, само што се не можемо додирнути. Још увек. (74); Највећа, бела, туга, каже, и доноси као из дубине времена, један албум. (74); Неки су се људи изгубили, из нашег живота, каже. (76) итд.*

И овај специфични, досад у литератури незабијежен, начин ортографског маркирања дијелова конструкције туђег говора показује да је Весна Капор у роману *Небо, иако дубоко* остваривала иновативне, готово идиолекатско неологистичке, стилематичне поступке (какав је нпр. случај и са употребом тачке и запете, или типова парцелације) а све у циљу онеобичајења исказа у књижевноумјетничке сврхе. А тих онеобичајења, како је и ова наша анализа показала, није мало, јер се готово читав текст, посматран из перспективе система стандардног језика, доживљава као специфичан језик књижевности, односно, речено Лотмановим терминима, као другостепени моделативни систем.

## ИЗВОР

Весна Капор (2021): *Небо, иако дубоко: Писма за Тару*, Београд: Српска књижевна задруга.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин (1980): М. Вахтин, *Марксизам и филозофија језика*, Београд: Nolit.
- Букумирић (2022): Ј. Букумирић, И роман је грцао (Весна Капор, *Небо, иако дубоко*, Српска књижевна задруга, Београд 2021), *Лейолис Мајице српске*, 509/3, Нови Сад, 476–480.
- Кецојевић (2022): М. Кецојевић, Митски дијалог са драгом, умрлом особом (Весна Капор: *Небо, иако дубоко*, Српска књижевна задруга, Београд, 2021), *Нова Зора*, бр. 75, Билећа – Гацко, 225–229.
- Ковачевић (2019): М. Ковачевић, *Стилске доминанције српских њрозних њисаца*, Андрићград: Андрићев институт.
- Ковачевић (2015): М. Ковачевић, *Стилсисѝика и ѝрамаѝика сѝилских фѝиѝура*, IV битно допуњено издање, Београд: Јасен.
- Ковачевић (2012): М. Ковачевић, О граматичко-стилистичком терминосистему туђег говора, *Српски језик*, XVII, Београд, 13–38.
- Лотман (1991): Ј. Mihailoviћ Lotman, Teze ka problemu „Umetnost u nizu modelativnih sistema”, u: *Teorijska misao o književnosti*, priredio Petar Milosavljević, Novi Sad: Svetovi, 541–553.

Miloš M. Kovačević

University of Belgrade

Faculty of Philology

University of Kragujevac

Faculty of Philology and Arts

## AFFECTIVE CHARACTER OF VESNA KAPOR'S SENTENCES

*Summary:* The paper analyses stylematic (stylistic devices) and stylogenic (literary and artistic value) characters of linguistic units in the novel *Nebo, tako duboko* by Vesna Kapor. The main theme of the novel is the sudden death of the girl Tara Senica; therefore, emotional states that permeate the entire novel are pain and sadness. Vesna Kapor used different stylematic procedures to verbalise pain and sadness: a) cumulation of commas and semicolons in order to separate parts of sentences and make them independent in terms of rhythm and syntax, b) the use of periods in order to separate different sentence units, c) the use of diverse types of reiteration of homoform linguistic units (lexemes, syntagms or clauses), and d) a very specific, unique way of separating the narrator's direct speech from other characters' direct speech.

*Keywords:* Vesna Kapor, stylematicity, stylogenicity, emotionality, independence, separation, cumulation, reiteration, direct speech.



Милојка С. Рибаћ  
Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Центар за научноистраживачки рад

УДК 821.163.41.09 Капор В.  
811.163.41'38  
DOI 10.46793/Uzdаница21.1.127R  
Оригинални научни рад  
Примљен: 17. новембар 2023.  
Прихваћен: 22. децембар 2023.

## О ТИПОВИМА ГОВОРА У РОМАНУ *НЕБО, ТАКО ДУБОКО* ВЕСНЕ КАПОР<sup>1</sup>

*Айсиракиј:* У раду се са синтаксичко-стилистичког аспекта испитују модели преношења туђег говора у роману *Небо, иако дубоко* ауторке Весне Капор. Циљ је да се структурно опишу два граматикализована модела преношења туђег говора – управни и неуправни говор, као и да се идентификују постојеће модификације поменутих модела, уз осврт на стилске ефекте њихове употребе у роману који се жанровски приближава тужбалици. Аналитичко-дескриптивном методом издвојени су, према класификацији коју је начинио Милош Ковачевић (2012а, 2012б), следећи типови преношења туђег говора: 1) управни говор (основни модел), 2) неуведени управни говор или реплика дијалога, 3) слободни управни говор, 4) уведени слободни управни говор, 5) изречени и помишљени управни говор, 6) фрагментарни цитат или фрагментарни управни говор, 7) недословни управни говор, 8) управни монолошки говор, 9) неуправни говор (основни модел), 10) неконекторски неуправни говор, 11) експресивни неуправни говор, и 12) полууправни говор, при чему се као доминантни модел издваја слободни управни говор, имајући у виду специфичности које смо уочили на графостилемском плану.

*Кључне речи:* туђи говор, управни говор, неуправни говор, модификације основних модела, *Небо, иако дубоко*, Весна Капор, тужбалица.

### 1. УВОДНЕ НАПОМЕНЕ

Прво дело којим се представила читалачкој публици, роман *Три самоће*, Весна Капор објавила је 2010. године, а потом су уследиле збирке прича *По сећању се хода као по месечини* (2014), *Венац за оца* (2018), као и кратка проза *Као што и вама желим* (2016). За поменута дела ауторка је добила награде „Лаза Костић”, „Милош Црњански”, „Данко Поповић” и „Кондир

---

<sup>1</sup> Истраживање спроведено у раду финансирано је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (Уговор о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2022. години број 451-03-68/2022-14/200198).



Косовке девојке”. За најновији роман, *Небо, иако дубоко*, објављен 2021. године, Весна Капор добила је награду „Меша Селимовић”, уз оцену критике да је ауторка још једном потврдила да својим особеним лирским приповедањем може досегнути најдубље антрополошке проблеме, не бежећи од аутентичне емотивне поруке.

Овај лирски роман тематизује страдање детета, па је, како у предговору наводи Ана Гвозденовић, „у основи тужбалица, саздана на вештом балансирању између нарицања и финог икања” (Гвозденовић, у: Капор 2021: 11). Стварносни предложак у роману јесте напрасна болест и смрт девојке Таре Сенице, у зиму 2019. године. У питању је пример „дела на граници, које грађу стварног живота, успомене, исповести, *реалије*, уводи у свет уметничке књижевности” (Гвозденовић, у: Капор 2021: 13).

Чињеница да дело Весне Капор, колико нам је познато, до сада није истраживано са лингвистичког или лингвостилистичког аспекта представља основну мотивацију за израду овог рада, у којем ћемо са синтаксичко-стилистичког аспекта анализирати моделе преношења туђег говора присутне у роману *Небо, иако дубоко*. Циљ нам је да структурно опишемо два граматицизована модела преношења туђег говора – управни и неуправни говор, као и да идентификујемо постојеће модификације поменутих модела, уз осврт на стилске ефекте њихове употребе. Аналитичко-дескриптивном методом настојаћемо да укажемо на доминантне моделе преношења туђег говора у жанровски веома нетипичној грађи, у којој се наратор сам декларише као *сен којој је дајто да бележи*. У прози Весне Капор књижевна критика већ је препознала усмерење на причање и рефлексiju, више него на делање и радњу, што је умногоме предодредило одабир и структуру типова говора.

У проучавањима туђег говора значајно место заузимају доприноси М. Бахтина, који је међу првима туђи говор дефинисао као „govor u govogu, iskaz u iskazu, ali istovremeno i govog o govogu, iskaz o iskazu” (в. Бахтин 1980: 128). Бахтин је издвојио директни и индиректни говор као два основна вида преношења туђег говора и упутио на основне разликовне црте међу њима, истакавши да се код индиректног говора „percipira samo *шта* govora a ne i *пјегово како*” (в. Бахтин 1980: 133). Са друге стране, директни говор пружа информацију о томе како је одређени исказ изречен, будући да садржи и његове емоционално-експресивне компоненте.

Резултате досадашњих репрезентолошких истраживања у србистици представила је Милка Николић у раду „Србистичка истраживања типова туђег говора током последње две деценије”. Поменута анализа обухватила је чак 60 чланака објављених између 1996. и 2019. године, на основу којих је установљено да су до сада дефинисане и теоријски спецификоване две граматицизоване и дванаест неграматицизованих форми управног и неуправног говора. Туђи говор највише је истраживан у оквиру књижев-

ноуметничког и публицистичког функционалног стила, и то са различитих аспеката: стилистичког, нараторског, методичког и контрастивног.

Посматрајући туђи говор као „сваки исказ некога лица који је укључен у ауторски текст” (в. Ковачевић 2012а: 13), у раду проводимо анализу ове сложене језичко-поетске категорије, ослањајући се на хијерархизовани систем критеријума класификације, представљен у раду „О граматичко-стилистичком терминосистему туђег говора” Милоша Ковачевића. У истраживањима форми преношења туђег говора ауторски и туђи говор посматрамо у њиховој узајамности, следећи тако основне поставке репрезентологије. Типове преношења туђег говора разликујемо најпре граматички, издвајањем формалних разлика у творењу модела преношења туђег говора, а потом и стилистички, сагледавањем разлога формалне варијантности издвојених типова. Посебно место приликом анализе заузимају ортографски критеријуми, „пошто се они неријетко јављају јединим диференцијалним критеријумима за поткласификацију говорно истоврсних модела туђег говора” (в. Ковачевић 2012а: 14). Очекујемо да ће се анализом утврдити фреквентна употреба модификација основних модела преношења туђег говора, и то понајпре управног говора, имајући у виду да се њиме могу пренети не само логички садржаји, већ и емоционално-експресивне компоненте израза, тј. његова афективна вредност.

## 2. АНАЛИЗА КОРПУСА

Роман представља *мозаик унутрашњих монолога*, интонираних као писма послата на онај свет. Смењују се гласови Тариних родитеља, младића са којим се забављала, свештеника и наратора, те је евидентно да је роман сачињен од различитих приповедачких перспектива. Прва целина романа доследно је исприповедана у првом лицу, будући да су у питању белешке из Тарине свеске, док је у средишњем делу романа присутна полифонија гласова.

Оно што се лако да уочити већ при првом сусрету са текстом јесте специфична употреба курзива као графостилемског маркера. Наиме, ауторка се курзивом примарно и доминантно служи да одвоји делове текста који припадају нараторки од гласова других ликова. Самим тим, у тексту наилазимо на примере у којима се унутар нараторкиног говора, обележеног италиком, говор других ликова издваја обрнуто од уобичајеног, употребом обичних слова: нпр. „*Сечену лубеницу, румену, држи у рукама, као бомбу, каже:* ни-

сам је још куповала, и каже, нека се охлади, *иа је некако са загрешком, и сенком налик кајању, сџавља у фрижидер*" (61)<sup>2</sup>.

У одређеном броју примера ауторка уз туђи говор наводи коментар којим приближава природу контекста и прецизира га додатним описима, које такође маркира италиком и ставља у заграде, као у драмском тексту: нпр. „Увече, увече смо тако знале, заједно, легнемо, ту, баш ту (*показује на местио на коме седим*), и гледамо филм." (61); „Али ја желим да сложим изнова сваки трен, твога времена (*загледа се у њрозрочно небо, нежно*)." (64); „Убрзо, после (*грхџи јој лас*) убрзо, на тај дан, на четрдесети дан од њеног одласка; умрла ми је мајка." (52); и сл.

Уведени примери дати су у циљу илустровања специфичног графости-лемског устројства анализираних прозе, у којој се наводници јављају готово по изузетку, а италики има, поред устаљене, да замени ортографске маркере, и веома спецификовану улогу у разграничавању читавих сегмената текста.

**2.1. Управни говор** представља граматицизовани модел дословног преношења туђег говора, формиран по принципу паратаксе. У његова нужна синтаксичко-правописна обележја спадају: а) ауторска дидаскалија или конферанса, б) говор лика и в) ортографски маркери пренесеног говора лика (наводници, црта или курзив) (в. Ковачевић 2012а).

Имајући у виду да је анализирана проза сва у знаку низања сећања и рефлексија, не чуди чињеница да у њој прави управни говор нема широку примену. Примери које смо забележили илуструју дословно преношење садржина записаних порука или познатих стихова, који се у тексту графости-лемски чешће означавају италиком него наводницима.

(1) Грлимо се и ти, малена моја, изговараш најчаробније речи, речи које сам, да их никада не заборавим, брзо исписала по полеђини: *Мама, ја њебе и њаџу волим више него себе. Срце бих своје ѡреоловила и дала та вама. И дах бих њи дала.* (29); Никад нисам кључеве ставио на њега, нисам желео да упропасти то мало блештаво сидро. И поруку: *Ни ѡмо где Сунце, излази, ни ѡмо где залази, срце ми је ѡмо где си ѡи.* (43); *Ширила си свейлосџи, радосџи и леџоџу, волећемо ѡе вечно, најисала сам, у ѡроџиџају.* (33)<sup>3</sup>; *Неџе у ѡиџи-ни сумрака, док се свейлосџи ѡаси, Лорка ѡева: Кад умрем, ѡџавиџе балкон ѡџворен...* (31); Постоји та песма: *Једна је жена ѡрешла са мном реку...* која те обузме, и вуче, скоро у бесвесно стање. (57); „Одлетела си, мала сенице, одлетела брзо на небо плаво, да нас као звезда гледаш стално. Срешћемо се тамо..." написали смо у поздраву, мама и тата, заувек. (41); и сл.

2.1.1. Поред наведене структуре, управни говор могу карактерисати и својеврсне варијације, које настају изостављањем нужних конституената из

<sup>2</sup> Иза сваког примера наводимо број стране на којој се он налази, према издању изво- ра наведених на крају рада.

<sup>3</sup> Примери попут овог, у којима је италиком означен читав исказ, а не само пренесени говор, део су целина које припадају нараторовом гласу у књижи, те их преносимо неизмењене.

граматикализованог модела. У случају када из структуре управног говора изостане ауторска дидаскалија настаје **неуведени управни говор**, за који се још користе термини **реплика дијалога** (Ковачевић 2012а: 20) и **одсечни дијалог** (Принс 2011: 129):

(2) *Мајши, њи сијурно вараш, смеје се Мали. Не варам. Како моју, носим се са сијрасијима. Ијак, мноћо њајиим, увек, око њричеиша.* (8); Мама, имам идеју, мама. Хајде да побегнемо. Али како то мислиш, питам. Вегаћемо чаршаве и кроз прозор. Као у филму. Да, мало је опасно, знаш, али хајде сада да спавамо, сутра ћемо, смислићемо нешто. (29); Има нешто, сигурно, што желиш, кажи. Ништа, мама, ништа, само седи ту. (12); Мама, кажи да ћемо ићи у цркву, да запалимо свеће! Хоћемо, душо, на Богојављење, замишљаћемо жеље. (17); Наша јутра, пољубац на вратима; волим те, душо, и ја тебе, тата, баци пет, љубим. (20); Знаш већ, понеси јакну, мила, али мама, добро је, опусти се; ниси добро осушила косу, стави капу; мама, па мама, и те очи којима ме погледа, та неописива боја, смарагда и опала [...] (60); и сл.

Као што видимо, реплике се у делу Весне Капор нижу једна за другом, док друга графостилемска варијанта, у којој се реплике наводе једна испод друге, није забележена. Ауторска дидаскалија присутна је у прва два наведена примера, и то само у појединим репликама, док се даљи разговор наводи без њих. Разлог томе је чињеница да се без тешкоћа може утврдити коме говор припада, те би навођење ауторске конферансе било редундантно, како на комуникативном тако и на стилистичком плану. Специфичност овог подмодела преношења туђег говора огледа се у изостанку употребе ортографских маркера, што га приближава слободном управном говору и изискује константну читалачку фокусираност, неопходну за успостављање граница између говора различитих ликова, који се смењују. Имајући у виду, пак, да је ненавођење ортографских маркера у очекиваним позицијама одлика романа у целини, такав поступак сматрамо изразито стилогеним, са ефектом сликовитог представљања оживљених фрагмената сећања из прошлости у мислима ликова.

2.1.2. Као најфреквентнија варијација управног говора у роману *Небо, њако дубоко* издваја се **слободни управни говор**, који настаје када „из синтаксичке структуре управног говора од трију нужних компонената изостану ортографски маркери говора лика” (в. Ковачевић 2012а: 18). Даље, према критеријуму компонентне некомплетности слободни управни говор може бити **неуведени** (3а), настао „без икаквог приповедачевог посредовања (конферанси, знакова навода, цртица итд.)” (Принс 2011: 217), и **уведени** (3б), уколико је праћен ауторском дидаскалијом. У односу на говор лика, ауторска конферанса може заузимати све три позиције, те му може бити антепонирана, што је случај у највећем броју примера, постпонирана и интерпонирана.

(3а) Кад си била мала, сећаш се, била си моја птичица, и хранила сам те, тако. Отвори кљун, птичице, отвори кљун.<sup>4</sup> И кљун, кљун, покључала птичица, све. Браво! (8–9); Отвараш очи, небеске боје; колико је сати? Погледај, на мом сату, које је време. (12); Шта се десило, оче Тоде? Шта се десило? Како може та језа из ходника да прогута такав осмех? Тај осмех, љубави моја, тај осмех којим ћеш се борити до краја. (16); [...] Њрелазим на софу, до ње, њрлим; сѣжем као дејте; Госјоде, ѣолико сам смрѣи видела; рајѣ ме је ѣкао, чујо ми срце. Ијак, сад, не најушија ме ѣјај бол у сѣомаку, никако, и сузе нам се мешају. Први ѣујѣ смо се среде. А као да се одувек знамо. (16); Ту, једном, ту ће бити и мој дом; тако заједно, ту ћемо вековати. О, ко је мислио. Боже мој, ко је мислио, да ћемо тако, све троје, ту. Под ту крошњу; ко је мислио да ће тако бити, ко је мислио... (18); [...] стежеш се уз мене јако, најјаче што можеш, снагом маленог, исцрпљеног тела. Не идем, никуд не идем, остајем с тобом, љубави мамина, ту сам, остајем, остајем. (28); Погледамо се, где ћемо ноћас? Отворимо књигу, оловком насумично обележимо слово, и путујемо. (30); и сл.

### (3б) Ауторска дидаскалија у антепозицији:

Кад кажем твоје име, он се тргне, каже, откуд сад то, види, види. (10); Кажем, а да прошеташ, кратко, с татом, да удахнеш мало свежине? (19); Брат је гледа, и каже, ти си се надрогирала? (24); Кажеш да, да, али град! (22); После, после ће рећи, да легнем ту, мало код вас, да се угрејем, хладно је. (19); Уђем, и видим: склупчана, каже, лоше ми је, лоше ми је, мама, нећу успети, мама, нећу успети да поновим све ово, и показује на отворене књиге; нећу успети... мама, осећа се болест, у ваздуху. (18); Кажеш, увече, кад сунце зађе, мрак свла да све, и топли ветар разноси мирисе, само Карађоз фали. Стварно, ево, чује се звук бича! (51); А онда, скувам две кафе, па кажем, сад ће мама, љубави, ево, ево, хајде да пијемо, заједно. (60); Говорим, волим те, сунце, волим те, сви те волимо, сви, с тобом смо, с тобом; ту смо, ми смо стално ту, не брини, ти се бори, само се бори (37); Кажеш, ја ћу постати облак, тата. (12); [...] откључам врата, пустићу те у полумрак ходника, и кажем, хајде, хајде, љуби те мама, јављај се – шта год да се дешава [...] (14); Изјутра, кажем, душо, иде мама да скува кафу, ставим шољу на сточић између слике, и себе, тако ту, верујем да осети мирис, да смо заједно. (30); После, после те тешке године, отац Тоде каже, дајте да нашу децу, из краја крстимо заједно. (16); [...] отац се сагнуо, рекао, шта год да буде у животу, довољно ће бити да се насмејеш; ти се само насмеј, и све ћеш моћи. (16); Кажеш, мама, дај ми руку. (8); [...] у Хитној кажу, обарајте температуру. (19); Кажеш да, да, али град! Ипак, ако обећаш да ћеш ме волети... размислићу. (22); Ипак, кад падне ноћ, увече, кажем, ближе смо, Сунце моје, ближе сам ти, за један дан. (25); Каже, пропашиће ми испитни рок. (24); Каже и отац Тоде, она сад има моћ да буде свуда и увек. Она вас чува. (18); И рекла је, рекла је, мама, свећице су се угасиле; Напокон, један лекар, између чијих се речи и очију отвара срце, у часу док стојимо у ходнику, каже, чекајте, доноси беле мантиле, и каже, имате два минута на два метра. (36); Стајале смо саме, ту, и рекла сам, жеље су у нама, љубави, пусти свећице. (17); [...]

<sup>4</sup> Подвлачењем ћемо маркирати исказе неуведеног слободног управног говора (3а), односно елементе ауторске дидаскалије (3б).

ти ми шапућеш, доћи ће Деда Мраз, на мој рођендан, а ја нећу бити ту. (28–29); Говорила сам, говорила сам, све моје остављам теби. (27);

Као да ме посматра, и каже: хајде, хајде, нема предаје. (60); [...] будиш се, кажеш: мама, трне ми рука, мама, трне ми лице. (28); Рекла сам: докторе, молим вас, морам је видети, морам бити поред ње. (32); Међу нама, раскрило се тридесет година, ипак, мој син каже: снежне жене, знам све о вама. (7); Ширила је руке, и рекла: Знам да је мама тужна, али кажи јој, нека буде лепа, лепа. (68); Видим те, у сунчаном трену, у учионици, како обухваташ простор, и присутне, опијаш их и овијаш, речима: Немам више времена, а немате га ни ви. Потом се, лагано, окрећеш према прозору, загледана у бескрај, у плавет изван зидова, и кажеш: А, небо је тако дубоко. (89); Сећам се, одједном, како сам ти писао: жено моја, доведи те, овде, на планину, направимо кућу, набавити козе, коње, краве... (21); У тишини, у којој минут премишљања траје вечност, чујем га: два сата, имате два сата. (29) и сл.

#### Ауторска дидаскалија у интерпозицији:

Но, добро, добро, кажем, иди, иди и поново те гурам напоље [...] (15); Кад си била мала, сећаш се, шапућем, била си ми помагач; прстићима хитро, разврстала у чиније, гозбу. (8); [...] нисам, рекла је, нисам, замислила жељу. (17); и сл.

#### Ауторска дидаскалија у постпозицији:

Гозба, гозба, понављала си. (8); [...] бебо моја, биће добро, кажем, а бојим се. (19); Мама, не иди, мама, плачеш, преплашеног погледа, стежеш се уз мене јако, најјаче што можеш, снагом маленог, исцрпљеног тела. (28); Бежи, сакриј се, кажем поново. (51); Мама, шапућеш, и горе ти дланови. Мама. Уздахнеш, и то је све. (8); Али, шта ће мене, сад, ико чувати, оче, ја желим само да ме нема, да ме нема, кажем. (18); Обичан грип, вероватно, кажу лекари. (10); Мама, тата, тихо каже. (37); Сунце моје, све је недовршено и вечно, кажем, сад, испред те фотографије. (31); Знам, зимске жене, каже мајка. (10); Драго ми је што сад, напокон, можемо разговарати, кажем. (10); Ако ће ико стићи до звезда, то ћеш бити ти. Кажем. (10); Ми ћемо се увек грлити, овако, посебно и чврсто, кад се сретнемо, кажеш. (21); Заједно, ићи ћемо заједно, понављаш, и цео свет смешта се ту, у нашу собу. (31); и сл.

Наведени примери уведеног слободног управног говора потврђују да модели са ауторском дидаскалијом у антепозицији пружају „највећи број графостилемских могућности, како у погледу употребе правописног знака за одвајање дидаскалије и говора лика тако и у погледу избора употребе великог или малог слова” (Ковачевић 2012а: 18). Наиме, у анализираном роману можемо издвојити две варијанте овог подмодела: 1) онај у којем иза ауторске дидаскалије долази двотачка, за којом следи мало (у знатно већем броју примера) или велико слово, којим започиње говор лика; и 2) онај у којем се ауторска дидаскалија дословно издваја запетом, а иза ње долази искључиво



мало слово. Потоњи тип реализације уочен је у највећем броју потврда и представља доминантну варијанту подмодела слободног управног говора у роману Весне Капор.

Као доминантно време глагола у ауторској дидаскалији издваја се презент, који се смењује са знатно ређим перфектом. Такав одабир упућује на свеприсутност туге за преминулом Таром и одраз је живих сећања на време проведено са њом. И сама тужбалица као књижевни жанр има такву улогу – да чува сећање на преминуле и уприсутњује их причом о њима.

2.1.3. Сви досад издвојени примери уведеног слободног управног говора у ауторској дидаскалији садрже неки од глагола из групе *verba dicendi*, које одликује семантичка компонента изречености, те стога можемо говорити о **изреченом управном говору**. Уколико, пак, глаголи у ауторској дидаскалији „једнозначно упућују на чињеницу да исказ говорника није изговорен” (Ковачевић 2012а: 21) ради се о **неизреченом** или **помишљеном управном говору** (в. Катичић 1986). И такве примере забележили смо у роману, при чему ауторка доследно не бележи ортографске маркере који би одвојили „неауторски” говор од ауторског. Курзив је, и у овом случају, маркер нараторкиног гласа у роману:

(4) О чему мислиш, питам се. (12); *Пробала си моју шубару, хћела сам да ићи кажем, не скидај је, носи.* (33); [...] мислим, ниси морала да допреш до те вести [...] (15); И мислим, не престајем да мислим, што сам отворила; како у тај час; ко је био тај непознати човек, злодух, тат, гласоноша? (15); Зваћу те, мислим. Добро је што нисмо више љути. (21); Номо homini lupus est... не мора бити тако, мислим. (23); *Свака вечност, има своју боју, мислим, док црпљу бескраја, савлађује ноћ.* (32); *Као да краја нема, овој пошастии ишћо је лећла на нас, мислила сам.* (41); Мислила сам, сигурно јој је потребна љубав, сад; да ме види, зна да сам ту, уз њу. (36); Мислили смо, од толико жудње, од толико жеља, од толике љубави, вратићеш нам се. (42); Променила си ме, заувек. Хтео сам да кажем, али је остало заглављено у грлу. Мислио сам, нема за тебе граница. Свет ти је мали. (43); И ми мислимо, обичан грип. (10); Проћи ће, мора проћи, ниси први пут болесна. Мислим, док се некакви бели ходници без лица, отварају, чим склопим очи [...] (13); и сл.

2.1.4. **Фрагментарни цитат** или **фрагментарни управни говор** остварује се у случајевима када се у ауторски или неуправни говор укључује само део говора лика. Весна Капор се овим моделом служи и приликом укључивања стихова познатих песника у ауторски говор или говор ликова, при чему делове стихова доследно маркира италиком. Занимљиво је то да су у роману нараторкин глас и наводи стихова познатих песника истоветно графостилемски маркирани, чиме се врши својеврсно умрежавање гласова, те остварује кохезија самога текста.

(5) Нисмо хтели да слушамо гласове који прете; нисмо волели страх; радовали смо се, сећаш се, обореном *невидљивом*? (55); [...] обећала нам је, кад изађе, водиће нас у провод, у *живој*. (44); Од толиких речи којима се може описати свет, и срце човеково, *црвено као њајрика*, одабрали смо бесмислену, недокончану радњу: морам. (6);

*Немам више времена*, а немате га ни ви. (6); Ништа није трајно у човековом животу; *све бежи од човека*. (22); Све што је могло, све, радили су. Ипак, *све је од сенке немоћније*. (45); Не знам, видим, само, да *све што не зависи од мене*. (88); Лежи, ту баш, ту, и *ја се померам, као да скривам месито на коме је анђео оставио њај*; и сузице јој теку. (24); и сл.

2.1.5. Поједини примери из анализираних романа показују да се унутар синтаксичке конструкције управног говора говорникове речи не морају увек преносити дословно, ако би то било комуникативно ирелевантно, већ се на њих упућује редусликованим деиктичким лексемама. Такав тип преносења туђег говора, у литератури одређен као **недословни управни говор**, илуструјемо следећим примерима, у којима елементе деиктичке цитатности истичемо подвлачењем:

(6) Понекад, знаш, узимам њене ствари, обучем, неку, пробам, она је говорила, мама, узми ово, или оно, пробај... већ смо мењале одећу. (27); Хеј, мами, хеј, мами, руменило, маскара, кремица, парфем, огледалце, руж, капа, ципеле, капутић... свиђа ми се, не свиђа, фантастично је, грозно је. Овде је одлична кафа, овде сладолед. Овде једна сличица, сад, одмах, хајде. Смех, смех, смех. Пробај ово, пробај да, да, и оно, хајде, хајде, па смех. (65); и сл.

2.1.6. Као посебну варијацију управног говора забележену у роману *Небо, иако дубоко* издвајамо и **управни монолошки говор**, који представља веома експресиван модел говора, који се одређује као „дијалог унутар једне личности” (в. Ковачевић 2012б: 317) или солилоквијумски говор. Веома фреквентна употреба овог говора у роману не чуди, с обзиром на то да се ради о моделу који доприноси постизању интроспективности, која је неопходна у процесу оживљавања личних рефлексивних, на којима се заснива читаво ово лирско *ијакње*.

Управним монолошким говором започиње прво поглавље књиге, насловљено „Пешчани сат сипи”, сачињено од бележака Таре Сенице за час Српског језика, које заправо представљају беседу чији су саставни део бројна реторичка питања. Реторичка питања саставни су део преиспитивања говора свих ликова у роману. Издвајамо следеће примере:

(7) Беседити, зар није једина и вечна човекова опсесија?  
И живот човеков, зар није, тек, трен?  
О чему вреди беседити? О правди? О љубави? О моралу? О чему? (5);  
Коначно, ето, говорим о недостајању времена. Размишљам о томе колико ми је још остало да зборим, и док правим станку за удисај, оно протиче. (6);



*Ако ѿмѣрајућу не сѣга ѿсле ѿрећѣ гана, аларманѣно је; обавешѣвају дежурне лекарске службе. Каг је ѿај ѿренуѣак, за аларманѣно, ко може знаѣи? (11); Јечим, заѣмажем, грхѣим, кукам. Шѣа човека, све, може снаѣи, у сваком Божјем часу! (11); Зашто смо тад отвориле врата, зашто тад? Као да смо пустиле у кућу... нешто. Можда нас је вребало; можда је без плана тако, тако... (15); Питам се, сад, кога има код куће тај глас? Да ли би и себи одговорио тако? (20); На Бадње вече, даље, шта сам радио? (23); Њен смех, ухваћен испод паукових мрежа, где је сад? (26); Шта ми је још остало на овом свету, шта? (31); Тог дана, док сам гледао одозго, са балкона, непомичне далеке кровове, светилке, ту испод, у белим ројевима снега, шта ли сам мислио? (34); Ко је могао знати, да тако може, да ће тако бити? (45); Возили су те на другу клинику, на снимање, дах ти је измицао; била си сама. Да ли су сестре биле благе, јесу ли разумеле да ти треба рука, обичан стисак, рука у руци? Јесу ли били с тобом, нежни? (45); Ничег се не сећам, тих дана. Како бих? Сви смо били болесни. (46); и сл.*

2.2. Имајући у виду чињеницу да **основни неуправни говор**, оформљен према принципима хипотаксе, нема изражену емотивно-експресивну вредност, сасвим је очекивано што га бележимо у невеликом броју примера. У свима њима неауторов говор унутар конструкције неуправног говора има форму изричне зависне клаузе са везницима *да* и *како*, или форму зависно-упитне изричне клаузе која је саставни део обавештајне зависносложене реченице.

(8) [...] тај глас с друге стране, испитује ме, да ли кашље, цури ли нос, и сличне ствари (20); [...] добродушни возач пита до које тачке на Златибору да ме вози (21); После, у тој гужви, док се ватра распламсава, и мајка срећно трепће, и верује да нема такве ватре ни пре ни после те ноћи, питам се, због чега је пуштамо сваке године, изнова, да нас наговара. (23); Молила сам да ми допусте да боравим у болници. (36); Молимо вас, реците јој да долазимо, молим вас, реците да је волимо, да није сама, молим вас... унедоглед сам цвилела. (36); Писао ми је, да се разболео, још у авиону, да не зна како је претекао (46); Пишеш да је, тамо где си, влага неподношљива, да се мора пити само флаширана вода, и да је спарина таква ноћу – да је врелина дана спас. (51); и сл.

2.2.1. Као и модел управног, и основни модел неуправног говора подложен је бројним модификацијама, које су на плану стилогености и стилематичности уметнички изражајније. Основна модификација модела неуправног говора тиче се редукције везивног елемента зависне клаузе, чиме се мења њен морфосинтаксички статус. Стога, уколико из структуре модела неуправног говора изостане везник зависне клаузе, добија се **неконекторски неуправни говор**, који са основним моделом неуправног говора дели све граматичке особине, осим присуства везника (в. Ковачевић 2012а: 26).

(9) Мати је казала, живот иде даље, увек. Сусрећемо се и растајемо. (22); Ето тако, понекад мислим, ту је она, свуда око мене. И свуда сам с њом. (30); Кажу, чине све што могу. (35); Кажу, свесна је све време, и нада се буди у нама. (44); Кажете, имам два минута да беседим. (6); Кажем мајци, после, изгледала је некако сетно. Загледано у даљину. Некако, мало тужно. (10); Ако температура не спада после трећег дана, алармантно је; обавештавају дежурне лекарске службе. (11); Господ нас узима кад смо најспремнији за њега, каже неко, док покушава да ме теши. (49–50); Пусија су сва ња месџа, где не сити-немо, а желимо, кажем јој. (26); [...] после тога, рекла сам, и земљу боли срце за нама. (58); и сл.

Примећујемо да и у неvezничкој зависносложеној реченици ауторска дидаскалија може заузимати антепозицију, постпозицију и интерпозицију. Усаглашавање категорије лица у глаголским облицима и присвојним и личним заменицама условљено је глаголом из ауторске дидаскалије (в. Катичић 1986: 349–351), што је у овом роману, у којем изостају наводници као ортографски маркери управног говора, основни критеријум за разликовање уведеног слободног управног говора који није афективно обележен и неко-некторског неуправног говора.

2.2.2. У веома малом броју потврда, у анализираном корпусу појављују се примери **експресивног неуправног говора**, унутар којег се задржава интерогативни облик зависносложених реченица неуправног говора, који се обележава упитником. Такав случај илуструју следећи примери:

(10) Питали смо, можемо ли ишта учинити, можемо ли? (43); Ето, кад се мало примирим, како тамни свод, кажем, прошао је још један дан, ближе сам ти, кад остане делић свести, кажем, куда ћемо ноћас, душо моја, куда ћемо? (32); Пијала сам ње, јесу ли њо сочива, или звезде у њвојим очима? (33); Знаш, кад смо сазнали да ће доћи, маштали смо: Каква ће бити? (40).

Последњи наведени пример осликава појачани експресивни карактер, који се постиже укључивањем ортографских одлика управног говора у структуру неуправног говора. Такав подмодел неуправног говора, маркиран двотачком иза управне клаузе, после које следи велико слово, као и упитником на крају исказа, најисправније је, како наводи Милош Ковачевић (2012а), термилошки одредити као **полууправни говор**.

А да се експресивни неуправни говор може остварити и моделом не-некторског неуправног говора екскламативног типа, показује следећи усамљени пример: „Улазим у стан, и кажем, нећете веровати с ким сам се скоро видео!” (10).

### 3. ЗАКЉУЧАК

Проведеном анализом у роману *Небо, иако дубоко* издвојени су следећи типови преношења туђег говора: 1) управни говор (основни модел), 2) неуведени управни говор или реплика дијалога, 3) слободни управни говор, 4) уведени слободни управни говор, 5) изречени и помишљени управни говор, 6) фрагментарни цитат или фрагментарни управни говор, 7) недословни управни говор, 8) управни монолошки говор, 9) неуправни говор (основни модел), 10) неконекторски неуправни говор, 11) експресивни неуправни говор, и 12) полууправни говор. У складу са полазишном претпоставком, утврђена је фреквентна употреба модификација основних модела преношења туђег говора, и то понајпре управног говора, имајући у виду да се њиме могу пренети не само логички садржаји, већ и емоционално-експресивне компоненте израза, којима обилује овај роман.

Као доминантан модел преношења туђег говора издваја се уведени слободни управни говор, што је у складу са специфичним графостилемским устројством анализираних проза, у којој се наводници јављају готово по изузетку, а италики има, поред устаљене, да замени ортографске маркере, и веом спецификовану улогу у разграничавању сегмената текста.

Овакав избор аутора сматрамо изразито стилогеним и оправданим, будући да се њиме постиже померање читалачког фокуса са дословног фактографског низања дешавања на емотивну ангажованост и својеврсно учествовање у оживљавању сећања на Тару. Одједи прошлог времена, у којем је она још увек била ту, уприсутњују се, чиме се, кратким и сажетим резевима сећања, оживљава и она сама.

### ИЗВОР

Весна Капор (2021): *Небо, иако дубоко: Писма за Тару*, Београд: Српска књижевна задруга.

### ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин (1980): М. Бахтин, *Марксизам и филозофија језика*, Београд: Nolit.
- Катичић (1986): Р. Катичић, *Синтакса хрватскога књижевног језика. Нацрт за граматiku*, Загреб: JAZU – Globus.
- Ковачевић (2012а): М. Ковачевић, О граматичко-стилистичком терминосистему туђег говора, *Српски језик*, бр. 17, 13–38.
- Ковачевић (2012б): М. Ковачевић, *Линџвостилистичка књижевної тџекстџа*, Београд: СКЗ.
- Николић (2020): М. Николић, Србистичка истраживања типова туђег говора током последње две деценије, *Српски језик*, бр. 25, 287–301.

Принс (2011): Dž. Prins, *Naratoški rečnik*, prevela s engleskog Brana Miladinov, Beograd: Službeni glasnik.

Milojka S. Ribać

University of Kragujevac  
Faculty of Philology and Arts  
Center for Scientific Research

## ON TYPES OF SPEECH IN THE NOVEL *NEBO, TAKO DUBOKO* BY VESNA KAPOR

*Summary:* The paper examines models of reported speech in Vesna Kapor's novel *Nebo, tako duboko* from the point of view of syntax and stylistics. According to the classification by Miloš Kovačević, the following types of reported speech were identified in the novel: 1) direct speech (basic model), 2) direct speech without dialogue tags, 3) free indirect speech, 4) free indirect speech accompanied with narrator's voice, 5) free indirect speech introduced with *verba dicendi* and free indirect speech representing character's voices that are not spoken aloud, 6) direct speech which contains fragments of character's words, 7) direct speech containing deictic expressions instead of character's exact words, 8) monologic direct speech, 9) indirect speech (basic model), 10) indirect speech without subordinate conjunctions, 11) expressive indirect speech, which maintains interrogative form and question marks, and 12) semi-direct speech.

The dominant model used in the novel is the free indirect speech introduced with quotation marks or introductory expressions, which is in accordance with the specific graphostylemic features of the text. Quotation marks appear almost as an exception, and italics have a very specific role in demarcation of the text segments.

The author's choice is extremely stylogenic and justified, since it achieves a shift of the reader's focus from a literal factual sequence of events to an emotional engagement and a kind of participation in reviving the memory of Tara. The echoes of the past, the time she was still alive, are expressed with short and concise cuts of memory. Reviving the memory of Tara makes her alive in a way.

*Keywords:* reported speech, direct speech, indirect speech, modifications of basic reported speech models, *Nebo, tako duboko*, Vesna Kapor, lament.



Илијана Р. Чутура  
Виолета П. Јовановић  
Универзитет у Крагујевцу  
Факултет педагошких наука у Јагодини  
Катедра за филолошке науке

УДК 821.163.41.09-31 Капор В.  
811.163.41'38  
81'4  
DOI 10.46793/Uzdanica21.1.141C  
Оригинални научни рад  
Примљен: 10. новембар 2023.  
Прихваћен: 8. децембар 2023.

## ЈЕЗИЧКО-СТИЛСКЕ ДОМИНАНТЕ У РОМАНУ *НЕБО*, *ТАКО ДУБОКО*<sup>1</sup>

*Ајсџиракџи:* У раду се анализирају специфични стилски поступци у роману *Небо*, *иако дубоко* Весне Капор, који у основи имају гомилање и издвајање лексичких елемената. Уз њих, разматрају се и понављања истих или варираних конструкција или реченица, контактна и дистантна, као једно од значајних стилских обележја романа. Посебно је карактеристична маркирана, ненормативна употреба интерпункције, превасходно запете. Иако роман у основи има полифонијску структуру, а као уводни текст „документ” – белешку преминуле девојке Таре Сенице – у језичко-стилском погледу текст романа није диференциран. Од почетка до краја њиме доминирају умножавање и комбиновање различитих стилогенних поступака који, у збиру, изграђују изразито емоционални, испрекидани језик искиданог ритма, доминантно обележен болом и тугом.

*Кључне речи:* кумулација, понављања, фрагментизација, парцелација, ритам, роман *Небо*, *иако дубоко*.

Предмет овога рада јесте стилогеност специфичних поступака који у основи имају различите типове гомилања и издвајања, у роману *Небо*, *иако дубоко* Весне Капор.

По речима саме књижевнице, писање романа било је „врло исцрпљујуће и врло болно”,<sup>2</sup> с обзиром и на сам процес рада на роману, и на тему која је у његовом средишту. Међутим, тежина романа није само у спољноме, у самом одабраном догађају, у теми, у нужном буђењу емпатије читалаца (које подразумева и одређену врсту читања са страхом). Напротив, језичко-стилско обликовање романа оживљава унутрашњи свет наратора који сведочи о сопственим ломовима и начинима преживљавања трагичног губитка. Писац,

<sup>1</sup> Реализацију овог истраживања финансирало је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (Уговор бр. 451-03-47/2023-01/ 200140).

<sup>2</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Cwxvm2fnqvE> Kulturno, gost Vesna Kapor, književnica – TV Koreni

као „грешни дијак”, бележи исповести јунака-наратора испрекиданим, високо емоционалним, па и емоционално хаотичним исказима. „Ја сам просто писала”, каже у том смислу Весна Капор, те додаје: „Одмах ми је било јасно да ће то бити прича у четири гласа, ту су три гласа и нараторка”.<sup>3</sup> Међутим, како се показује, језичко-стилске карактеристике којима се бавимо не диференцирају ова четири „гласа”.

Весна Капор сведочи о томе да је роман писала шест месеци, али да је две године „гlačала сваку реч, сваки зарез, у страху пред темом и људима, да не пређем границу, да се крећем по рубовима трагичког”. Међутим, Р. Микић примећује да се особена ритмичност реченице њене прозе запажа као једна од доминантних карактеристика и у претходним књигама:

Књига прича *Венац за оца* Весне Капор показује нам да се ова списатељица трајно определила за један сасвим особен приповедачки образац. Наиме, као и у књизи *По сећању се хода као по месецима*, и у причама књиге *Венац за оца* читаоцу најпре пада у очи необично ритмизована, изнутра сегментована реченица, реченица која врло често личи на стих и која на тај начин открива да Весна Капор пише лирску прозу.<sup>4</sup>

Карактеристике на које у раду упућујемо део су поступака ритмизације и сегментације реченице на које упућује Микић, те их нећемо посматрати као апсолутну стилску новину у идиостилу Весне Капор, већ пре као константу њеног израза. Збирка *Венац за оца*, међутим, не открива паралеле са романом *Небо, ипак дубоко* само у том погледу, већ и у погледу тематско-мотивске окоснице односа према ближњима, губитка и емпатије (у том смислу би се прича „Венац за оца” могла посматрати и као нуклеус овога романа), и у погледу важне одлике приповедача и писца. Реч је о *самосвесном приповедачу* који „поседује свест о властитом приповедању”, „расправља и коментарише на тему својих приповедачких задатака” (Принс 2011, под *самосвесни приповедач*). Весна Капор то чини непрестано уз „[с]вест о недовољности речи, као и схватање да су без обзира на своју недовољност, оне *једино месито где свети почива*” (Гвозденовић 2021: XXVIII):

Не могу да пишем ову причу. Јер, не умем да зауставим сузе. Сад знам. Није то списатељска блокада. То је белина прерушавања. Две године, кажу, траје умивање туге. (*Венац за оца*, 8);

Прича ми се наместила.

Гадно. Као со на рану. Као крузер на видик суженог заливног предела. (*Венац за оца*, 15);

Гужвам папир. Гужвам предео у очима.

<sup>3</sup> Исто.

<sup>4</sup> <http://www.srpskilegat.rs/skz-predstavlanje-pripovedne-zbirke-venac-za-oca%CB%AE-autorke-vesne-kapor/>



Немогуће је забележити ову причу. Речи су мале. Речи су несталне. Речи су крхке. И недовољне. А опет, речи су једино место где свет почива. (*Венац за оца*, 23)<sup>5</sup>

„Изломљеност” текста понављањима, кумулацијама, парцелацијом и фрагментизацијом као да има своје извориште управо у тој свести о немогућности да се велике емоције вербализују тако да буду потпуно адекватно исказане. Таква „изломљеност” једна је од карактеристика које сврставају роман *Небо, иако дубоко* у лирску прозу која је, како Р. Микић примећује поводом збирке *Венац за оца*, „у српској књижевности првих деценија прошлог века своје моћне изданке имала у делима Милоша Црњанског и Растка Петровића. И није чудно што се Весна Капор поетички ослања баш на ове писце и што их на различите начине уграђује у подтекст својих прича трудећи се, као и они, да укаже на оно најважније – у сваком животу постоји нешто загонетно и несазнајно”.<sup>6</sup> Стога, опет није чудно што мото који претходи тексту романа *Небо, иако дубоко* и директно „призива” Црњанског:

[...] тражио сам, унезвереним погледом, обалу,  
али не у мору, него на небу.

Управо мото, као издвојени микротекст у статусу „јаке позиције” који антиципира разумевање текста (Катнић-Бакаршић 1999: 98), овде као да антиципира и неуобичајену и често ненормативну употребу запете као, између осталог, „средства организације значења” (о Црњанском в. Кордић 2009: 52).<sup>7</sup> Друкчије речено, иако је интерпункција у овој секвенци, за разлику од честих одступања код саме Весне Капор, у складу са нормом, књижевница

<sup>5</sup> У роману *Венац за оца* коментаришу се и поступци писања или стил изражавања самога наратора или јунака који бележи одређене догађаје: „Немојте ми спочитавати вишак лиричности! Молим, како другачије један професор књижевности да мисли?” (*Венац за оца*, 34); „Стриц, као што је некада водио књиговодство, неуморно, књижи дане. У једну свеску са витичастим завојима чипке. Мисли да је сасвим прикладно, о Божици писати у таквој свесци. Он није никакав литерат, нити има јасну представу због чега то ради. Да ли због тога што мисли да тако може имати контролу над том ствари? Или што мора имати контролу? Све што се досад дешавало имало је неке ставке, странице расхода и прихода. Некакав конто и салдо. И он је увек успевао да оживи готово пропалу ствар. Није било промашаја, никад.” (*Венац за оца*, 91)

<sup>6</sup><http://www.srpskilegat.rs/skz-predstavljanje-pripovedne-zbirke-venac-za-oca%CB%AE-autorke-vesne-kapor/>

<sup>7</sup> У том смислу, Ковачевић овако сагледава место Црњанских *Сеоба* у језичкостилској типологији модерног српског романа: „[Т]ек кад се језик књижевности почне и нормативно супротстављати књижевном језику – он постаје посебан тип језика, будући да негира обје суштинске карактеристике књижевног језика: и његову нормативност и његову полифункционалност. [...] А у језику *Сеоба* Милоша Црњанског разградњи не подлијеже цијела норма српског књижевног језика, него само један њен дио: *интерпункцијска норма*, *Сеобе* изневјеравају један битан сегмент српског књижевног језика – његову логичку интерпункцију” (Ковачевић 2019: 63).

(вероватно ненамерно) већ на том месту „уводи” читаоца у једну од кључних карактеристика романа. То је, могло би се рећи са аспекта ортографије, прекомерна и неадекватна употреба запете. С друге стране, почетак романа, као „јачко место”, најављује други, сличан поступак. То је употреба тачке са сврхом „кидања” сегмената текста изразито кратким реченицама, али и парцелације реченичних чланова:

Говорићу о времену.  
Сатови откуцавају. Непрестано. Часови сипе.  
У живом смо песку. (5)

Сличне секвенце појављују се, дакле, и даље у роману, представљајући у синтаксичком погледу кратке вишеисказне фрагменте са парцелисаним елементима, док у семантичком погледу формирају, могли бисмо рећи, својеврстан емоционално-значањски „левак” у којем се афективни врхунац на крају своди на једну, по правилу кратку лексему:

Све сам оставила, кад је дошла.  
Била је мој живот.  
Моја уметност.  
Била је моје све.  
Све. (40)  
Ту ноћ.  
Ту. (59)

Једна од најупечатљивијих карактеристика романа јесте издвајање запетама. Овако издвојене партикуле и њима сродне лексеме (в. Јањушевић Оливиери 2018: 42) често „пресецају” реченицу (потврде у првој групи примера), као и издвојени адвербативи (друга група):<sup>8</sup>

И да, *гле*, нема случајности. (50); Стварно, *ево*, чује се звук бича. (51); И живот човеков, зар није, *тјек*, трен? (5); Дајте, *онга*, да у том теснацу, између морања и немања, нађемо, *бар*, праве речи. (6); Напољу је, *већ*, мрак прогутао сваки обрис, сенку, и топлину. (39); Некаква снага, непозната, непојамна, надође из ње, и уливаш се, *ћпросіо*, у бујицу, у снагу. (57); У веке векова, све је већ, *можда*, размештено, све. (83); Живот је наш, *уисіишну*, и цвет и дим, и јутарња роса. (83); Опет, обећала сам, морам завршити неке ствари, *још*. (69)

Нисмо искључивали свећице на јелки, *ноћу*, због тебе смо их и палили, мила моја. (45); У *тој часу*, звони телефон. (46); И сви ти снови које си хитала да осветлиш, у *свом веку*, односили су те од прашине, од стега. (47–48); Сад док седимо, у *вашем ситану*, и оплакујемо те [...] (48); И у мени је растао нови живот, *тага*. (55); Да ли ћу моћи оставити све, *једној гана*, и прећи реку? (57); Како да живимо нас двоје, *сага*? (80); Гледали смо, *дуго*, кроз *ојворен прозор*, у *тој ситрашној ноћи*, млади, снажни, узаврели, и рекла сам, видиш,

<sup>8</sup> При навођењу примера не задржавамо оригинални курзив.

сваку таму обасја светлост. (58); *Сваки њуџи*, говори, то исто, као да ће оно што чека доћи пре, ако га зазива. (85); Дато нам је да се сретнемо, *у долини суза*, и да причам ову причу. (87)

Још су изразитија издвајања у случајевима када се унутрашњом фрагментизацијом „распољуђује” адвербатив грађен редупликацијом структурних елемената („Сваке вечери, сваког дана, *од јуџира, до јуџира*, с тобом сам.” (59)) и када се адвербатив од исказа издваја тачком. Додатно, Весна Капор и комбинује различите поступке издвајања, користећи често и тачку запету и креирајући тако „тзв. ’прелазне’ форме између полисентенцијалних и моносентенцијалних структура” (Јовановић Симић 2017: 50):

Требало би отворити очи за друге, мислим сваки пут, док гутам ваздух, *дубоко*; прелазим пешице пут до куће, потребно ми је време да се стишам. *По киши, суницу, снећу*. (86); Писала сам, јер нисам знала ништа боље; за утеху, за смирење, и вечност. *Грчевито*, као да се може ухватити расуто време, обликовати недочекани часови. (86); „Ходам, и плачем, у себи. *Најнежистије*.” (50).

Изразито је ненормативна употреба запете између субјекта и предиката, потом издвајање директног или индиректног објекта, атрибута од управне именице и зависне од управне клаузе (када нису у инверзији). Неретко, заступљено је и потпуно осамостаљење (парцелација односно раздвајање тачком у нови „исказ”) ових елемената:

Пешчани сат, сипи. (6); Ипак, сваки дан, чини се као савршен дар. (5) И увек се, све, заврши осећајем вечности. (5); Наше морање, једе наш век. (6); Вас две, тихујете у соби. (9); Ови дани, заувек ће нас везати. (13); Некакав осећај ванвремености, ширио се око тебе. (47); Сви су ти часови, живи. (48); Шта смо радили, сви ми, овде? (73); И најмањи наговештај скрнављења приче, тера ме у очај. Недостојност пред безграничним, стеже грло. (78); Обузета празничним прахом; успореним ритмом зиме; обузета суманутом мишљу, само је грип, још мало, још мало, и проћи ће. Све. (12);

Она мисли с чежњом, о протеклом времену (10); Преслажем ствари, сећам се, свега. (64); Највећа, бела, туга, *каже, и доноси као из дубине времена, један албум*. (74) Навиру мисли: узимамо, оно што је било намењено, другима. (88);

Отвараш очи, небеске боје; колико је сати? (12); Све се ту стапа у целост, изван познатог, изван садашњег, а живље је и истинитије од сусрета у било ком филму, нашег века. (57);

Како сам могла знати, да време истиче? (12); Ко је могао знати, да тако може, да ће тако бити? (45); Сад не знам, не знам, како живим. (52); Нико не може знати, ником није дато. Да зна. (48).

У роману *Небо, њако дубоко* налазимо сва четири типа осамостаљења језичких јединица: просто издвајање реченичних конституената, издвајање реченичних чланова интензификатором, издвајање реченичних компонената

та с њиховом пермутацијом и парцелацију (Ковачевић 2018: 69).<sup>9</sup> Посебну афективну интонацију исказа сигнализира умножавање ових поступака, односно издвајања, најчешће запетама (али и другим интерпункцијским знацима), која вишеструко „ломе” реченицу:

Крши руке, док седимо, у сутону, лета. (60); Кажем јој, да душа одлази, тамо, у други крај, онда кад је најспремнија, и најлепша. (85); Од њих неће остати ништа, сем мог сећања, на то време, док сам их исписивала” (56); Јер, ја не желим, не желим, више ни часак, овде, без ње, ни часак... ничег више овде нема, за мене, ничег; сама, да будем сама, да уроним у бол, и одем, одем за њом. (53).

Међутим, да се послужимо Кордићевим (2009: 52) речима (опет о Црњанском), *зарез* као „несигурни референт”, сразмерно броју употреба, креира „сразмеран број импликација, слојева значења, значењских поља. [...] Зареци најпре упозоравају на вишезначност исказа, те да у тој вишезначности постоји неки ред који би прималац требало да пронађе, да га следи, успостави по правилима што припадају тексту или по правилима која сам поставља”. Тако запета постаје део поруке чија структура се мења; исказ се ресемантизује, најчешће стављањем у фокус издвојеног елемента. Ово је можда најјефектнији поступак у случајевима када се исказ варира увођењем запете. Тако је наслов првог сегмента, на самом почетку романа, „Пешчани сат сипи”, а већ на наредној страници придодата му је запета која раздваја субјекат и предикат: „Пешчани сат, сипи” (6).<sup>10</sup> Модификације ове врсте нису ретке, а нису ни једнообразне. Јављају се и са измењеним редом речи: „Свега се сећам. [...] Сећам се, свега” (55).

Анализирајући „примјере отклона ексцерпираних из прозних дијела књижевноумјетничког стила 20. и 21. вијека, структурисане инверзијама конгруентног атрибута” (Милановић 2017: 31), који су или издвојени или парцелирани, Н. Милановић закључује: „Стилогена анализа потврђује тезу да су тако размјештени атрибути и информативно, и интонационо, и емфатички, и семантички наглашени” (Исто). У роману *Небо, ипак дубоко* раздвајање (запетом) атрибута од надређене именичке лексеме, удружено са инверзијом, средство је посебног емфатичког истицања, али и преношења фокуса на семантички елемент посесивности: за оне који горко пате због Тарине смрти, оно што је изгубљено остаје њихово – и то је најважније:

<sup>9</sup> Ковачевић напомиње да се парцелација као „највиши, најизразитији степен осамостаљивања”, „интерјунктурно, постпоновано издвајање неког реченичног члана, проведено искључиво из експресивно стилистичких разлога” (Ковачевић 2018: 69), не може сматрати исказом, односно да чини исказ заједно са структуром из које је издвојена.

<sup>10</sup> И наслов самог романа на корици је без запете, а на свим осталим местима, укључујући ЦИП, има запету. Вероватно је реч о техничкој омашци.

Анђеле, мој. (50); Какав је живот, наш? (83).

Још један семантички ефекат употребе запете завређује, по нама, пажњу. То је могућност вишеструког интерпретирања, где запета постаје „знак у ребусу” (Кордић 2009: 56). Тада се статус придева (у првом примеру) или заменице (у другом) може двојачко интерпретирати: као (ненормативно) издвојени делови зависне синтагме, али и као контекстуални супстантивати,<sup>11</sup> када добијају статус хомофункционалног члана напоредне синтагме (в. Ковачевић 2000: 263–286):

*Нейреболива, незамењива, лейоїо, поносу наш, вечна љубави. (70); И онај, сатї, куца ли време? (51).*

И, додатно, да је први наведени пример исписан на идентичан начин у тексту у којем нема ни стилогене нити ненормативне употребе запете, не би остављао дилему да се ради о контекстуалном супстантивату. Међутим, у роману *Небо, иако дубоко* непрестано је присутна интерпретативно-семантичка „тензија” управо због општеприсутне слободе коришћења интерпункције.

Таква „тензија” јавља се и у друкчијим исказима, често када је један елемент у потпуности синтаксички и интонационо издвојен тачком (парцелат):

*Нас две смо зимске жене, разумемо сва беспућа тешког поднебесја. Дубоку радост трена, рески жалац изненадне туге. (48); Претражујемо путописе, филмове, фотографије. Занимљиве приче. (30)*

Весна Капор као да оставља читаочевом доживљају и читаочевој личној философији да разграничи да ли је у питању однос целине и делова или је реч о прекинутом набрајању – односно да ли су *дубока радосїї їрена* и *рески жалац изненадне їуїе* елементи *свих бесїућа їїешкої їоднебесја* или, је, пак, трочлани низ независних, одвојених феномена само прекинут тачком. Или, обратно (у другом наведеном примеру): да ли је парцелат „занимљиве приче” катафорски пилон који обједињује, супсумира претходно наведене *їуїоїисе, филмове, фоиїоїрафије* као „носиоце” занимљивих прича или је, пак, референт парцелисане синтагме самосвојан, независан, са претходним елементима повезан напоредним односом.

Међутим, далеко већи број типова и самих примера поступака гомилања хомофункционалних, па и понављања истих јединица не резултира потенцијалном вишезначношћу. Њихова стилска, ритмичка и информативна улога јесте интензивирање емоционалног тоналитета романа. Језички израз тако одговара „одређеном начину грцања у сећању”, преносећи „утисак горког плакања, чак и немогућности да се каже нешто ново” (Букумировић

<sup>11</sup> Овде се не упуштамо у расправу о статусу ових јединица (в. нпр. Новокмет 2014; Прћић 2011; Шипка 2011; Клајн 2003).

2022: 479). Та немогућност удружује се са немогућношћу да се до краја вербално уобличи доминантно и преплављујуће осећање бола. На језичком плану, ово резултира комбиновањем стилских поступака понављања и гомилања, фрагментизације и прекидања исказа. Прекидање трима тачкама реализује се као апосиопеза или ретиненција, односно фигура која се може „тумачити неуспјешним трагањем за правим изразом, знаком изненађења, пријетње, алузије, обликом стварања напетости” (Багић 2012: 271), и има за циљ приказивање снажних узбуђења, али и захтева ангажман адресата у „допуњавању” (Катнић-Бакаршић 1999: 45, 94). Комбиновање наведених поступака илустроваћемо следећим кратким пасажима, који су карактеристични за роман *Небо, ипак дубоко*:<sup>12</sup>

Тог последњег дана у години, вратила си се, још сам леђима била ослоњена на врата; дрхтала, као да се у мени отворио неки несагледиви простор, сад могу рећи, предосећања; тад нисам смела ни да мислим, ни да мислим, нисам, нисам, нисам... Вратила си се и куцнула, мама, бака Мила је, изгледа, умрла. Но, *добро, добро*, кажем, *иди, иди* и поново те гурам напоље, мислим, ниси морала да допреш до те вести, али ти си била пријемчива, *за све, за све... за бол и радост, и смех и тишину, и језу. Зашто смо ипак* отвориле врата, *зашто, ипак?* (15);

Сунце моје, каже, увек је ишла напред, напред. Напред. Сунце моје, воли те мама, воли те мама, и само чекам, само чекам тај дан, кад ћемо заједно расти у небо. (68).

Поступци гомилања хомофункционалних јединица, као у наведеном сегменту „за бол и радост, смех и тишину”, изузетно су чести и остварују се у различитим моделима: као асиндетске и синдетске синтагме, као набрајања и кумулације. Значајан је емфатички потенцијал кумулације као понављања јединица за које се, како Ковачевић истиче, „сходно Фрегеовом разграничењу смисла и значења (референта), може рећи да су подударне у *номинативу* (референту), а неподударне у *смислу*” (Ковачевић 2000: 150–151); „Кумулација, према томе, почива на својеврсној семантичкој адјункцији: сваки нови члан координираног низа понавља архисемску и додаје диференцијалну се-

---

<sup>12</sup> Анализирајући најзначајније синтаксостилеме у роману *Дневник грује зиме* Срђана Ваљаревића, Ј. Деспотовић (2022) издваја групу сличних поступака (елиптичне номинативне реченице, ретиненцију и парцелацију), придодајући им честа понављања, и закључује да се таквом структуром реченице исказују психофизичка стања јунака, ток мисли јунака које су „често прекинуте, збркане и расцепкане” услед нарушеног здравља. Деспотовић даље, донекле слично нашим закључцима, истиче: „Три доминантна синтаксостилема: елипису, парцелацију и ретиненцију Ваљаревић у појединим примерима користи удружено, па тако поступку парцелације подвргава елиптичне реченице, или елиптичне реченице прекида, оставља недовршеним поступком ретиненције. Тако се реченична структура у овом роману показује не само стилематичном због различитих одступања од уобичајеног реченичног устројства већ и веома стилогеном с обзиром на своје изражајне вредности у овом роману-дневнику” (Деспотовић 2022: 161).

мантичку компоненту, што омогућује да се опетовани референт стално појављује у 'новом руку'. Тиме се ствара снажна експресивна слика" (Ковачевић 2000: 153). Ово својство кумулације чини је погодном за укључивање градације која се остварује и у низању напоредних клауза или кратких реченица:

У мени све *бубња, јеца, расијрже се*. (53); Сећам се и те ноћи, небо је пламтело; *дубоки, нестиварни, заљушцијући хук*, од којег се померало све у чоку. (58); И мислим, не престајем да мислим, што сам отворила; како у тај час; ко је био тај *непознати човек, злodus, шајша, Гласоноша?* (15); Рвале смо се са демонима, са анђелима, са људима; са сећањима, сликама, речима... и везале невидљиво и видљиво у чвор. (89); Завршавам ово приповедање, ово просијавање сјаја и бола, после две године. У време зиме, време мраза и време бескраја. (88); Време одмиче, сати цуре, минути капљу. (66); Тешка су небеса. Тврда је земља. *Невоље ирејешу пџесак морски*, стога речи, увек, недостају. (87).

Још снажнија експресивна слика остварује се удруживањем кумулације са парцелацијом. На тај начин „стварају се структуре са семантички и информативно проширеном кумулацијом код које се искључиво комуникативно и интонационо истичу парцелирани дијелови који би у спојевима без парцелације представљали потврђивање, ближе одређивање и информативно расвјетљавање прве наведене јединице кумулацијског низа" (Милановић 2017: 93–94). Комбиновање свих ових поступака илустроваћемо још једним пасажем у којем се, осим синатроизма<sup>13</sup> са парцелацијом и елипсом, епанапсе, контактних и дистантних понављања, уочавају и јасни реченични паралелизми који „уоквирују" текст:

Бадње је вече, и требало би да се смејемо. Ишла сам у куповину. Суве смокве, кајије, бадеми. Наранце и јабуке. *Кад си била мала, сећаш се, шајше, била си ми иомајач*; прстићима хитро, разврставала си у чиније, *џозбу. Гозба, џозба, џозивала си.*

Савијале смо борове гране, уплитале иглице, увезивале шишарке, и шарене траке. После, после смо те подизали да окачиш венчић. *Гозба, џозба, ионављала си.*

*Кад си била мала, сећаш се, била си моја ишчица,* и хранила сам те, тако. (8)

Можемо претпоставити да сви издвојени и илустровани стилски поступци, који су свакако вишеструко онеобичајење израза, али и нарушавање, чак растакање интерпункцијске норме, имају за циљ обликовање језичког

<sup>13</sup> Анализирајући стилске доминанте у роману *Ослободоици и издајници* Милована Данојлића, М. Николић о употреби синатроизма закључује: „Приповедач спроводи два поступка у својој анализи сећања – разлаже и издваја детаље, али и их обједињује и коментарише, конкретизује и уопштава. Аналитички (фрагментаризујући) поступци настају захваљујући фигури набрајања без семантичког преклапања (синатроизам)" (Николић 2022: 230). Слично, синатроизам у роману *Небо, иако дубоко* често има улогу анализе сећања.



израза изузетне емоционалности, боли, искиданости, налик на тужбалицу (Гвозденовић 2021: XX). Гвозденовић (Исто) примећује да одређена фоно- и морфостилемска понављања „преводе” читаоца „у свет етеризације”, али и упућују „на одсуство живота, чудо, метафизичку студен”. И у том погледу нема разлике међу „гласовима” иако је роман писан у вишегласју: исповести се готово не разликују по језичко-стилском обликовању. У том кључу, међутим, тешко је дешифровати уводни текст, који има посебно место: „У Тарином средњошколском саставу, који служи као пролог и важан херменевитички кључ за разумевање бројних тема романа, андрићевски се дефинише сврха приче и причања” (Букумировић 2022: 478) и поставља се питање времена у егзистенцијалном смислу. Текст (са потписом „Тара, белешка из свеске, беседа за час српског језика, *йролеће*, 2018.”) – иако га Тара Сеница пише пре болести – одликују све карактеристике језика даљег текста романа:

Наше морање, једе наш век. Кажете, имам два минута да беседим. О чему желим. О чему желим? Два минута, у космичким размерама, живот је једне звезде. И док упиремо поглед у њу, она, можда, издише. И сија.

Не знам колико још времена имам. Пешчани сат, сипи. Два минута, могу бити, цео живот. Сви часови који су сапети, у нама, дубоки, тешки и радосни – вечност, трепери у њима. (6)

Могуће је да главни приповедач, „грешни дијак”, ипак није неутрални бележник, него преобликује све друге гласове, па и овај документ, који, и тематски и идејно, отвара роман слутњом *испицања* времена која је уткана у младо биће као зло и тамно предсказање. Како Гвозденовић (2021: XXVI) примећује, „гласови се на крају сливају у један, а утисак који они производе није различитост већ унисоност: туга, која све преплављује, отегнута, спора, разливена. Главни приповедач обједињује перспективе осталих...” Осим тога, слутња из овог „пролога” појачава се у исповести мајке која говори о умрлици на вратима суседног стана и гашењу рођенданских свећица:

За рођендан, упалили смо два ватромета, мала, поред торте. И свећице. Један и девет. Деветнаест. После, видела сам и на слици, свећице не горе. Угасиле се. Само ватромети на тој слици; само они горе. После, сам видела, то, то сам после... после.

А онда је ушла за мном у кухињу, повукла ме за руку, и видела сам сузе. И рекла је, рекла је, мама, свећице су се угасиле; нисам, рекла је, нисам, замислила жељу. (17)

Од самог почетка, дакле, роман је *завршен*, а основна емоција бола, пролазности и празнине не ремети се ни утканим „документом”, ни полифонијском приповедном структуром романа. Основни тон романа обликован је његовим изузетно специфичним језичким изразом који је исти од почетка до краја, и исти код свих ликова и приповедача.



## ИЗВОРИ

Весна Капор (2021): *Небо, ипак дубоко: Писма за Тару*, Београд: Српска књижевна задруга.

Весна Капор (2019): *Венац за оца*, Београд: Српска књижевна задруга (друго издање).

## ЛИТЕРАТУРА

Багић (2012): К. Багић, *Rječnik stilskih figura*, Zagreb: Školska knjiga.

Букумировић (2022): Л. Букумировић, И роман је грцао (Весна Капор, *Небо, ипак дубоко*, Српска књижевна задруга, Београд 2021), *Лейоџис Маџице српске*, 509, св. 3, 476–480.

Гвозденовић (2021): А. Гвозденовић, Нема реквијема док се сећамо, предговор у: Весна Капор, *Небо, ипак дубоко*, Београд: Српска књижевна задруга, IX–XXIX.

Деспотовић (2022): Ј. Деспотовић, Синтаксостилистички поступци у роману *Дневник грује зиме* Срђана Ваљаревића, у: М. Ковачевић, Ј. Петковић, *Српски језик, књижевности, уметности*, зборник радова, књ. I, *Језик и стил српскога романа*. Крагујевац: ФИЛУМ, 151–162.

Јањушевић Оливиери (2018): А. Јањушевић Оливиери, *Инјензификајорске јарџикуле у савременом српском језику*, Косовска Митровица – Никшић: Филозофски факултет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици – Матица српска – Друштво чланова у Црној Гори, Одјељење за српски језик.

Јовановић Симић (2017): Ј. Јовановић Симић, О унутарисказним и међуисказним односима у поетском вербативу романа *Кукавица иллаг* Лабуда Драгића, *Узданица XIV/2*, 43–72.

Катнић-Бакаршић (1999): М. Катнић-Бакаршић, *Lingvistička stilistika*, Open Society Institute.

Клајн (2003): И. Клајн, *Творба речи у савременом српском језику II. Суфиксација и конверзија*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства – Институт за српски језик САНУ.

Ковачевић (2018): М. Ковачевић, О односу реченице и исказа, *Научни саставак славистица у Вукове дане*, 48/1, 63–70.

Ковачевић (2019): М. Ковачевић, *Стилске доминанције српских џрозних џисаца*, Андрићград: Андрићев институт.

Ковачевић (2000): М. Ковачевић, *Стиллисџика и џрамаџика стилских фџиџура* (треће измењено и допуњено издање), Крагујевац: Кантакузин.

Кордић (2009): Р. Кордић, *Полиморфно чџиџање*, [http://www.radomankordic.com/POLIMORFNO\\_CITANJE](http://www.radomankordic.com/POLIMORFNO_CITANJE), преузето 11. 10. 2023.

Николић (2022): М. Николић, *Поџиџизми и џрозаџизми (Лџивосџиллисџиџички џџџлед на језик српских џисаца)*, Андрићград: Андрићев институт.

Новокмет (2014): С. Новокмет, Придевски супстанџиви – на марџини лексџичког система српског језика, у: В. Миџић Илић, Весна Лопићић (ур.), *Језик, књиџевност, марџинализација: језиџка истраџивања*, Ниш: Филозофски факултет, 387–399.

Принс (2011): Dž. Prins, *Naratoški rečnik*, Београд: Službeni glasnik.

Прћић (2011): Т. Прћић, Фразне именице: и синтагме и речи, у: В. Ружић, С. Павловић (ур.), *Лексиколоџија, ономасијика, синтакса: Зборник у част Гордана Вуковић*, Нови Сад: Филозофски факултет, 59–71.

Шипка (2011): М. Шипка, *Стандарднојезичка преиспитивања 3*, Нови Сад: Прометеј.

Ilijana R. Čutura

Violeta P. Jovanović

University of Kragujevac

Faculty of Education in Jagodina

Department of Philology

## LINGUO-STYLISTIC DOMINANTS IN THE NOVEL *NEBO, TAKO DUBOKO*

*Summary:* The paper explores particular stylistic features in the novel *Nebo, tako duboko* by Vesna Kapor, which are based on cumulating and separating lexical items. In addition, repetitions of identical or varied units and sentences, both contactual and distant, as one of the specific stylistic features of the novel are analysed as well. The most distinctive feature is the markedness of punctuation, especially commas, that deviates from the norm.

Although the structure of the novel is polyphonic, from the point of view of linguo-stylistics the text is not differentiated. From the beginning to the end of the novel, cumulating and combining different stylistic features is prevailing, which results in a highly emotional language, with a broken rhythm, predominantly marked by pain and sadness.

*Keywords:* cumulating, repetition, fragmentation, parcellation, rhythm, novel *Nebo, tako duboko*.

**СИНТЕЗЕ**  
О ЕМОЦИЈИ И МОЋИ ПРИПОВЕДАЊА –  
КЊИЖЕВНОКРИТИЧКИ ПОГЛЕДИ



Саша Д. Кнежевић  
Универзитет у Источном Сарајеву  
Филозофски факултет Пале  
Катедра за србистику

УДК 821.163.41.09-31 Капор В.  
821.163.41.09-31 Селимовић М.  
DOI 10.46793/Uzdanica21.1.155K  
Научна критика  
Примљен: 10. новембар 2023.  
Прихваћен: 8. децембар 2023.

## НАШЕ ЈЕ ВРЕМЕ ИСТЕКЛО

Неријетко нам се дешава да у пређи два, наизглед, диспаратна романа осјетимо фибре које их доводе у неку потајну органску везу. У нашем случају органска веза се огледа у чињеници да је роман *Небо, иако дубоко* добитник награде „Меша Селимовић”. Многобројни жири је можда нехотично, а прије ће бити подсвјесно, спојио аутора романа *Дервизи и смрт* и Весну Капор у симбиотичну везу чију ћемо природу настојати показати кроз само један кључни везивни појам, *време/вријеме*.

„Говорићу о времену”<sup>1</sup> (5), упозорава нас Весна Капор већ у првој реченици свог романа, укључивши већ у слѣдећој у своју причу и сат, ту чудесну справу која гута вријеме и нас у њему: „Сатови откуцавају. Непрестано. Часови сипе” (5). У роману се помињу три сата: *мој, твој и њихови сати*. Када се запита колико још има времена, ауторка је свјесна да „Пешчани сат, сипи” (6), након што нас је упозорила „У живом смо песку” (5). Људска мука је у томе што нисмо тек зрна пијеска да можемо потонути у тој клеписидри која се може просто окренути главачке и тако изокренути временски ток, јер „Време је енигма” (21).

Цитат из *Курана*, уједно и литерарна многозначна загонетка, изречена у име милостивог и јединог Алаха, којом свој роман започиње Меша Селимовић, завршава се мишљу: „Позивам за свједока вријеме, почетак и свршетак свега – да је сваки човјек увијек на губитку”<sup>2</sup> (9). Јасно је да као хришћанка ауторка романа *Небо, иако дубоко* није могла изрећи, нити цитирати овакву или сличну мисао. Она то оставља на мисао, на милост и немилост читаоцу, она времену не дефинише вриједност, прецизиравши „време је немерљива категорија, за мене” (58). Отуда ауторка и не може оптужити

<sup>1</sup> Сви цитати из романа *Небо, иако дубоко* преузети су према издању: Српска књижевна задруга, Београд, 2021.

<sup>2</sup> Сви цитати из романа *Дервизи и смрт* преузети су према издању: Библиотека Новости, Београд, 2004.

вријеме за несрећу којој свједочи, вријеме које „цури” (38), које је „истекло” (42), које се на очи њених јунака „крати” (37).

Иако принципијелно немјерљиво, оно јесте самјерљиво прошлошћу, садашњошћу и будућношћу. Без обзира колико мучна била њена тужна поезма, она времену никада не приписује дефетистичку интенцију какву можемо пронаћи у другом роману: „Вуче се старо туђе вријеме за нама, као да је постојало само вријеме које је прошло, па и ово вријеме је само вријеме које ће проћи” (35). Код Весне Капор прошлост се не везује за „Беспочетно дубоко време” (38), оно је синхронично времену приповиједања, оно је „изломљено” (44) и „глуво” (17), оно може да се „згусне” (40) у неумитном приближавању трену у коме „Нико нема времена” (6), при чему *Нико* нису само јунаци књиге, него и њени читаоци: „Немам више времена, а немате га ни ви” (6).

Питањем „Како сам могла знати да време истиче?” (12) Весна Капор јасно указује на људску безобзирност према неминовности старења свега, па и времена. У њеном роману највећи непријатељ човјека је пролазност времена, док је у *Дервишу* највећи проблем његово трајање, отуда у том роману можемо наићи на реченице: „Узалуд ходам сокацима, трошим вријеме што се не да потрошити” (75), или „Вријеме је до сад било море што се полако гиба међу великим обалама трајања” (319). Једино чекање у њеном роману је оно на вријеме за полазак у болницу. Болница, неминовно, упућује на смрт, „*Ту реч, смрт, мислим, никад нисмо превалиле преко усана. Подразумевајућа је, сипрашна је, боли, семе...*” (78), ријеч која се у различитим облицима чешће помиње у предговору него ли у самом роману и десет пута рјеђе него ли код Селимовића.

У његовом је роману смрт повод за својеврсне цојсовске епифаније: „Као што прсне љуска јајета кад се пиле потпуно развије, тако дође вријеме да се раставе душа и тијело. Смрт је нужност у неизбјежности преласка у други свијет, у коме човјек достиже свој пуни успон” (17). Она просто није тако страшна или је бар представљена као лажно религиозна утјешна награда за страдање на овом свијету или фатум од кога још нико није побјегао. „Нека вријеме траје без мене, нека посвршава што хоће, само. Вријеме тече, вријеме свршава све, без мене. Не могу га ни зауставити ни пожурити. Вријеме капље, као ова киша, кап по кап. Склонио сам се под стреху трошне махалске цамије, уза зид” (400). Страшна је та мисао да је човјек притјеран уза зид. Макар он био цамијски, макар религија нудила утјеху, свака стреха под коју се сакријемо од капи времена је трошна и немоћна да нас заштити. Наиме, код Селимовића осим пендил сата на зиду и сахат-куле појављује се и један митски мјерач, илити крадљивац времена: „Сједим на кољенима, слушавам. У тишини собе, негдје из зида, из стропа, из невидљивог простора куца кудрет-сат, незауостављив ход судбине” (404). У *Рјечнику турских и мање познатих ријечи* на крају романа појам „кудрет-сат” се појашњава

као „невидљиви сат који куцањем предсказује неки догађај” (410). Овим нам постаје јасно да вријеме у роману *Дервиш и смрт* свакако посједује знатно дубља езотеријска значења и да се баш на тој равни појмовно везује са романом *Небо, иако дубоко*.

Ако у највећем дијелу два романа вријеме и пролазност функционишу крајње дихотомно, од „Све се продужава на трајање, безлично и огромно, поспано тромо и свечано равнодушно” (112) у *Дервишу*, до „Како сам могла знати, да време истиче?” (12) у *Небу*, на самом крају Селимовићевог дјела Хасану се вријеме отима као Тариним родитељима: „Први пијетлови! Пакосни трубачи, подстичу вријеме, мамузају га да се не успава, пожурују несреће, дижу их са њихових легала, да нас сачекају, накостијешене. Умукните, пијетлови, стани вријеме!” (404). Пијетлови нису тек пакосни, него и паклени трубачи, хтонске животиње које најављују смрт и несрећу једнако као и кудрет-сат, несрећу која се не може спријечити и која је неминовна.

Посебан, али не и засебан значењски слој времену у ова два романа даје чињеница да се сукус дешавања везује за велике празнике. Друга глава Селимовићевог романа започиње реченицом: „Све је почело да се заплиће прије два мјесеца и три дана, рачунаћу вријеме, изгледа, од те ђурђевске ноћи, јер је ово моје вријеме, једино које ме се тиче” (15). Поштујући Елијадеово схватање, по коме је захваљујући самој својој природној повратности *свешто Време* заправо првобитно *мишско Време* чија је најважнија ознака да заправо *не тиче*, темпорално лоцирање почетка несретних догађаја, односно нарушавања почетне хармоније, на „пред сумрак, уочи Ђурђева”, свему што слиједи даје друкчије значење. Код Весне Капор клупко почиње да се одмотава „последњег дана у години” (15), у дану који нас више него иједан други подсећа на исконску цикличност временског тока, а који код православних Срба има поливалентну симболику. Наиме, та Нова година нас неумитно подсећа на то да више нисмо они који јесмо, односно да смо се прихватањем другог или туђег мјерења времена помало изгубили у његовој непролазности.

Отуда реченица: „И ето, као да нам је неко поклатио само још то време, тих четрнаест дана, између два календара, две Нове године” (17) постаје на симболичкој равни пресудна за разумијевање времена у овом дјелу. Осим што је то вријеме посве неспорно *свешто*, што је прворазредно код православних Срба обиљежено Божићем, оно је у обредном смислу, од коледарских пјесама до свих ритуала везаних како за божићне празнике тако и за Мали Божић, по свему обиљежено симболиком бесконачног занављања и понављања. Отуда, у митској равни, тих четрнаест дана не представљају вријеме у његовом линеарном току, него у вјечном трајању, односно може се сматрати да то вријеме у крајњем значењу и не постоји у профаном облику. Овим се фикција са нивоа садржаја преусмјерава у временску раван чиме се егзистенцијална димензија човјека у времену потпуно поништава.

Када нам Весна Капор призна: „Коначно, ето, говорим о недостајању времена” (6), она вријеме идентификује са Таром, Тара јесте једнако вријеме. Вријеме са Таром и вријеме без Таре и у наговјештају вријеме прије Таре, јер: „Време без тебе не значи ништа, време сећања на тебе значи све” (70). Вријеме радње романа је једино које је читаоцу важно, једино које доживљава и преживљава. За јунаке може постојати и „друго вријеме” (197) како га назива Меша Селимовић, оно које је од значаја само јунацима романа, јер их недвојбено детерминише онаквим каквим долазе пред читаоца. „Знам и дјевојку, шеснаест јој је година, видим је преко толиког бескрајног времена, као да су вијекови прошли, а ништа заборавио нисам, сићушне златне маље око насмијаних усана, стас за обруч двију шака, мирис на милодух, нешчилио кроз дуге године. Кога то дјевојка зове кроз вријеме? Нисам могао да се одазовем, нисам могао да се вратим” (108).

Књижевне награде ријетко спајају два аутора и два дјела на начин да се у награђеном препозна одзив дјелу писца по коме је награда именована. У случају Меше Селимовића и Весне Капор десио се инцидент, риједак и важан за све за које још има времена.



Владимир Б. Перић  
Музичка школа „Др Милоје Милојевић”  
Крагујевац

УДК 821.163.41.09-31 Капор В.  
DOI 10.46793/Uzdanica21.1.159P  
Научна критика  
Примљен: 17. новембар 2023.  
Прихваћен: 22. децембар 2023.

## СЕОБЕ ДУША

*Mors ultima linea rerum.*

На самом почетку проговора о, за сада, последњој књизи Весне Капор *Небо иако дубоко*, можемо се запитати, користећи се наведеним мотом: „Да ли је смрт крајња граница сваке ствари”? Ауторка својим романом показује да је кћеркина смрт заправо повод и почетак мајчине нарације. Вишеслојним приповедањем о губитку настаје један изузетно емотиван, дубоко проживљени фикционални свет који има јак рецепциони потенцијал. Губитак о коме говоримо тиче се нестанка вољеног бића као и носталгије за прохујалим временима.

Протагонисткињин ток свести указује на сродности приповедања Весне Капор и Десничиних кратких есеја које је Десница уткивао у склоп романа *Прољећа Ивана Галеба*. Она приповеда о кретању кроз живот: „Не верујемо, не верујемо, док се возимо. То је забуна. Данас, данас је требало да буде све другачије. Вриштала бих, нарицала; на махове сам слепа, не видим ништа, чујем само своје срце, и јад што из њега куља; вриштала бих, али сломљено седим у колима, док се раздаљина између нас и тебе смањује, а јаз повећава. После сам чупала косу, гужвала шта сам стигла, рукама, цепала све што је могло, лежала непомично, уочено” (49). Живот схваћен, дакле, као путовање, доведен је пред очај услед неприродног следа умирања. Мајци једно преостаје да нарацијом покуша да уђе у процес рефлексивне носталгије и да тиме попуни болну пукотину насталу смрћу своје Таре Сенице.

Овај говор натопљен је депресивним тоновима у којима своје место налазе мрак, меланхолија и оплакивање. Мрак се јавља као хтонска сила која прети да разори породичну топлину: „Светла су горела у целом стану, плашили смо се да мрак уђе у било који процеп, у наш дом” (45). Меланхолија се, након кћеркине смрти, јавља као тамни омотач, индикатор чисте љубави. Само писање враћа из мртвих. Оно жели реверзибилно да утиче на

смрт јер је оплакивање оприсућење одсутног, а разумевани живот измиче описивању. Нараторка у томе није сама. Њен интимни простор употпуњује супруг. Он се јавља као подршка у писању, њен други глас. Заједно, они кроз двоглас зарањају у археологију породичних сећања. Сећање је животодавно, оно представља одлагање смрти и зато се „граби”. Најјаснији трагови који остају за кћерком су фотографије и оне чине битан елемент у свету предметности романа. Оне имају функцију бењаминовске „констелације”, тренутка у коме се нараторкина прошлост „конкретизује” у садашњости и у једном блеску: „Највећа бела туга, то је сад овај, ситан као пахуље, бели, бели цвет. Све, све је било бело, сунце моје, све” (75).

Овај глас није само глас нарације већ и глас нарицања. Лајтмотивско враћање на суочавање са губитком чеда ствара осећај да присуствујемо одвијању романескне тужбалице, која се налази на Дисовом трагу: „Сад са њам, како не поштујем правила, како остајем, ту, поред ње, не спавам и не једем; само дишем, како својим длановима извличим ватру из њеног даха. И како јој се у очи враћају звезде” (39). Након јецаја наступа ковитлац речите тишине која стеже душе оних који су остали за умрлим и та смена „плача” и „ћутње” чини прозни ритам овог романа јаким. Вертикалу главног наративног тока чини потреба да се, макар у домену фикције, прекине очај и избегне дејство Кристевиног „црног сунца”, чији „невидљиви и тешки зраци прикривају за тло, за кревет, за ћутњу и одрицање”. Због тога отац тврди да кћеркино име треба да разбије све мракове. Ономастика Таре Сенице упућује на ширину и на слободу.

Родитељске емоције су појачане до пароксизма. Агонија свих субјеката је лоцирана на два места које чине топос породичног дома и топос болнице. Овај други, неинтимни простор, постаје терен на коме се види јачина породичних веза. Болница је друштвено маргинализовано место, где на пулмологији родитељи деле простор са кћерком. Поменута здравствена установа представљена је као простор отпада и свеопште оронулости. У болничкој постељи проводе се тешки часови а актери живе свој битак ка смрти, ка губитку. Мајка, коју лекар пун људскости пушта у болнички део, има, метафорично речено, вегетативни страх од смрти. Кћерка умире али и она пренесено умире са њом, јер је мајчин живот апсолутно посвећен детету. Мајка је детету кућа. То, на другој страни, никако не може бити пулмолошко одељење у коме је кћерка прикључена на респиратор: „’Мама, тата’ – тихо каже. Игле, цевчице, апарати, све је то било као окови, као ланци на заточенику” (37). Ваздух је појам који везује живот кћерке, живот мајке, лет птице и метафорично је угнежђен у име протагонисткињине кћерке. Све је то потпуно у складу са симболиком ваздуха и упућује на међупростор између неба и земље. Отац и мајка су уземљење – хоризонтала; умирућа кћерка постаје након смрти биће које се креће по вертикали.

Кретања су како просторна, на релацији кућа–болница, тако и временска, на релацији садашњост–прошлост. Мајка у тој динамици сећања допире до стадијума младе мајке са бебом када је „обузима понос, обузима срећа, мекотни таласи плаве срце” (9). Светлост испуњава мајчин ужитак у времену проведеном са кћерком. Она не нестаје ни када се излива нежност на умируће биће. Да би се у што краћем временском периоду обухватила вишеструка везаност родитеља за дете, опис сећања се даје у елипсама: „Сетимо се првих школских дана, часова у музичкој школи – поносно носиш гитару, па у чему си отишла првог дана средње у чему на прво предавање на факултету; на дочек Нове године, потом, редно, прелиставамо те године (развличимо их, продубљујемо детаљима, успоравамо пребројавање тог ситног блага), упадамо у вртлог, ништа друго не постоји, само то време, ти дивни блештави дани” (62–63). Посебну топлину има интимно сликање сећања на Бадње вече – кћерка има надимак „зимска девојчица”.

Мајчина олфактивна компонента сећања, она везана за мирисе, призива одсутну кћерку. Светлана Бојм је у монографији *Будућности носилац* је истакла да „мириси подсећају на приче родитеља”. Овакви мириси изазивају приче из сећања. Сāмо сећање изазива бол а бол призива нова сећања. У том кругу, тачније спирали нарицања, мајка се парадоксално зацељује повређивањем. Процес сећања траје док метафорично родитељи „не пусте” Тару Сеницу да „одлети” из света живих. Кућа је гнездо а симболика гнезда упућује на, за друге људе „скривено, готово недоступно уточиште” и, према Шевалијеу и Гербрану, везано је узрочно-последично за „слику раја, најзвешенијег боравишта у које ће душа ступити ако узмогне долетјети до њега ослободивши се људског терета”. Губитак границе сопства за родитеље није само узајамно, супружничко. Сопство одраслих се утопило у дечје. Због тога би мајка желела да буде мртва заједно са кћерком. Због тога је мајчино психичко збивање у свету мртвих: „Сунце моје, каже, увек је ишла напред, напред. Напред. Сунце моје, воли те мама, воли те мама, и само чекам, само чекам тај дан, кад ћемо заједно расти у небо” (68).

Очајна мајка тражи пут, тражи мост, а то је симболички мост који омогућава прелазак с једне обале на другу, од света живих ка свету мртвих. Мост се као антиципација смрти јавља на почетку романа: „Не чујем, не видим, само дишем, утопљен у дубину пламена, у варнице које лете, и стапају се с небом. Као некакав мост, над дубоким понором, испод кога се наслућују облици света, мрке удолине, и светли врхови брда, ова ноћ спаја два времена” (24). Са формалне стране, овакав поступак конституише чврст оквир дела. Још чвршћи је однос мужа и жене. У традиционалној патријархалној породици, мушка и женска сфера су одвојене. У роману Весне Капор родитељи су сједињени око несреће јер је смрт „обула” кћеркине ципеле. Танатос, демон раздвајања, има својства табуа: „Ту реч, смрт, мислим, никад нисмо

превалиле преко усана. Подразумевајућа је, страшна је, боли, сече..." (78). Хтонски семантички слој „протиче” кроз цели роман.

Весна Капор слика снажно празнину. Она се види у родитељском осећању непотребности после дечије смрти. Напуштање услед умирања види се као лепет крилима, одлетање и фигура птице, као посредника између света живих и света мртвих, лајтмотивски је пристуна у читавом роману. Птица је и душа и презиме (Сеница) и голуб гласник (општи симбол најаве) и музика (Едит Пјаф (фр. *piaf* – врабац)) за испраћај. Птица је централни симбол романа. Она се уграђује и кроз лик анђела у који је метафорично преликана Тара Сеница. Кроз њу се „спроводи” замена просторне позиције неба и мора. Увод у обртање бинарне опозиције горе/доле: небо/море започиње Црњансковим мотом: „[...] тражио сам, унезвереним погледом, обалу, / али не у мору, него на небу.” Плавет се јавља као граница живота и смрти и има својство метафизичког простора. Сам наслов романа изриче мртва кћерка кроз мајчина уста и тиме се метафорички спроводи „сеоба душа”. Мајка је кћерка, кћерка је мајка – једно су. Тиме је Весна Капор мајсторски извела још један обрт у самом делу: „Видим те, у сунчаном трену, у учioniци, како обухваташ простор, и присутне, опијаш их и овијаш, речима: Немам више времена, а немате га ни ви. Потом се, лагано, окрећеш према прозору, загледана у бескрај, у плавет изван зидова, и кажеш: А, небо је тако дубоко” (89). У романескној партитури небо је рањено бомбардовањем 1999, оно је место турбуленција и расцепа, укочености. Но ипак, доминантан разлог протагонисткињине паралисаности није рат но кћеркина смрт. Са њом мајка остварује дубоки загрљај „у којем се, у трену, истопа траг невиђања, у који урониш као у склониште, срећан; неког кога увек воли” (21). Роман Весне Капор тако није само породични роман, већ је и роман интимае, дубоке породичне присности.

Други пол представља вода, симбол живота али и смрти. Капор је свеено симболички уткива у митопоетски слој романа: „Прича о сусрету, не човека и жене, већ митских гласова. Никава снага, непозната, непојамна, на дође из ње, и уливаш се, просто, у бујицу, у снагу. Као у бајалицама, раствараш се, просипаш у простору, неограниченом; трајеш у свему” (57). Жена је та која наслућује, осећа, али и носи терет смрти, сећања. Вода метафорично односи сећања а она су крцата малим стварима. Топографија романа упућује на артефакте који припадају кћерки, а то су емотивни окидачи који ритмично пулсирају током целог приповедања. Управо је у малим, болним и топлим стварима величина овог романа. Емоција уткана у његово ткиво је чиста, изворна и са мером пренета у текст. Због тога је могућа лична трагедија толико катарзична – због тога је небо тако дубоко.

Душко Н. Бабић  
Српска књижевна задруга  
Београд

УДК 821.163.41.09-31 Капор В.  
DOI 10.46793/Uzdanica21.1.163В  
Научна критика  
Примљен: 24. новембар 2023.  
Прихваћен: 22. децембар 2023.

## ЛИРСКА ОНТОЛОГИЈА БОЛА

(Весна Капор, *Небо, иако дубоко*, Београд, Српска књижевна задруга, 2021)

Следећи поетички образац из својих претходних прозних књига – романа-првенца *Три самоће* (2010) и књига кратке прозе: *По сећању се хода као њо месечини* (2014) и *Венац за оца* (2018), у роману који је овенчан наградом „Меша Селимовић” за 2021. годину, Весна Капор је оснажила своју препознатљивост у шаренилу савремене српске прозе. Лирска опсервација стварности; поетски интониран израз, са ослањањем на мелодијске и ритмичке потенције језика, својствене више поезији него прози; сликање „стања душе” и унутрашњих доживљаја у којима читалац саставља комадиће распршене, замагљене фабуле – главне су одлике стила који је Весна Капор дотеривала из књиге у књигу, да би у роману *Небо, иако дубоко* остварила свој највиши уметнички дomet. Треба рећи да је у том саморазвоју пред собом имала високопостављене реперне тачке у српској књижевности, да их је храбро следила, знајући да иде путем стваралачког одзива а не епигонског подражавања.

Као и у претходним књигама Весне Капор, и овде се приповедање самодefинише као поетска интерпретација „сирове” стварносне грађе, искуствено верификоване, преузете из догађаја у којима ауторка није била само посматрач. Њено активно учешће у тим догађајима и снага емоције која је веже за њих, нису само пуке натукнице о настанку њених књига, него унутрашње, обликотворне енергије које одређују њену поетику. Могли бисмо рећи да је суштина овог приповедачког поступка у томе да се искуствене, стварносне чињенице пропусте кроз танану осетљивост и да се уздигну у слободу лирског лебдења.

Стварносни предложаk у роману *Небо, иако дубоко* јесте напрасна болест и смрт девојке Таре Сенице, у зиму 2019, неколико месеци пре него што је обзнањена епидемија короне код нас. Роман представља мозаик унутрашњих монолога њених ближњих, интонираних као писма „послата на онај

свет”. Смењују се гласови Тариних родитеља, младића са којим се забавља-ла, свештеника и наратора. Из различитих приповедачких перспектива пред нама се саставља прича о лепоти и трагици прекинуте младости, о болу који је остао у сваком од њих, након расанка. У средишту је мајчински бол, неиз-меран и неизрецив, на који се надовезују сви остали, као одједи и преливи. Све их повезује и распоређује наратор, чије су деонице графички маркиране, а смислено постављене тако да све остале гласове у себи сабирају и претапа-ју у лирску онтологију бола.

Зато би изнад свих жанровских одређења која би се могла приписати овој прози морало стајати: *књига о болу*. А и испод и поред ових речи, могли бисмо додати читав низ жанровских ознака које би ишле уз ово дело: *йоеи-ски роман, йрозна йоема, венац йесама у йрози, йуужбалица*... Свака од њих је добра, зависно од стајне тачке са које посматрамо и именујемо. Свака од њих довешће нас, из разних праваца, до „етике и естетике бола”, како је говорила И. Секулић, пишући о Петру Кочићу.

У „основном времену” приповедање прати петнаестак дана Тариног боловања, око Нове године и Божића, до часа њеног упокојења, у болнич-кој постељи. Из тог времена, следећи путање лирске асоцијативности, пре него фабулативне конзистентности, призивају се различити тренуци из бли-же и даље прошлости – породичне свечаности, рођендани, путовања, ђачке екскурзије, припреме за матурски бал, изласци по београдским кафеима и клубовима... Радост живљења у својој величанственој једноставности, ле-пота и светост сваког живота, посебно оног у цвату и полету, који озарује и улепшава свако место и сваки тренутак у којем борави. То је она лепота која се открива једино у болу, и то у оном најдубљем, граничном, који нас мења једном заувек. У роману је све подешено тако да се у њему сусретну најду-бљи бол и највиша лепота: Тарина болест јавља се уочи њеног осамнаестог рођендана, а траје у „данима радости” – Нове године, Бадњег дана и Божића, када се међу људе спустио Бог, када се родио Нови Човек. Све то појачава и продубљује осећај губитка, подижући га из психолошке и породичне у ан-трополошку и метафизичку раван; из мртве фактографије у поезију. Мада је цела књига дошла из бола, не може се рећи да је бол њена последња реч. Негде у дубини, на парадоксалан начин, она слави младост, лепоту живота... Ткиво тужбалице преплетено је са ткивом химне. Лепота је у болу, бол је у лепоти.

Пажљивије осматрање теме и њене уметничке обраде у овом роману показаће да се ауторка кретала у ризичном простору, у којем је било лако ис-клизнути у прегрејану патетику и пренаглашену сентименталност. Већ сам стварносни предлог који смо укратко описали био је довољно бременит трагичким набојем, људским болом и несрећом, да није дозвољавао „емо-тивна хлађења”, депатетизацију и депоетизацију. Све то је захтевало непре-стано држање високог тона и напрегнуте емоционаалности, што никада није

било лако, а у нашем времену, глумом за бол и осећања, најблаже речено, гурнуто је на маргину – и у животу и у уметности. Кретање мисли и језика на тој висини несигурно је и захтева високу лирску усредсређеност и префињен осећај за језичке преливе, инверзије, метафоризације... Чини се да је све то налазила у себи ауторка док се носила са овом тешком, захтевном темом, свесна да се истина за којом је ишла у овом роману могла следити само на овај начин.

У роману *Небо, иако дубоко* Весна Капор, као и у својим пређашњим књигама, у жижу уметничког стваралачког чина враћа човека и тајну људске душе, одбацујући хладне конструкте постмодерних приповедачких техника. Ако не ниче из живота и ако му се не враћа као дар и проширење његових граница, књижевност поткопава своје темеље и слаби своју и иначе дискутабилну друштвену моћ. Ако не може да поправи свет, књижевност може и мора да се обрати човеку и човечности, да изнутра обасја и подигне. Роман *Небо, иако дубоко* досеже до тог циља.

У слоју идеја овог романа лако се уочава неколико мисаоних токова који судбину главне јунакиње повезују са општим и непролазним питањима људског постојања. Те мисаоне путање јасно су означене у пролошком запису под насловом „Пешчани сат сипи”, у којем је дата белешка за беседу гимназијалке Таре Сенице, на часу српског језика, где налазимо и ове речи: „Говорићу о времену. Сатови откуцавају. Непрестано. Часови сипе... Нема места, где је човек дисао и просипао речи, а да није натопљено сетом или јадам, због знања да је рибарска мрежа, човекова, у коначном, празна... Све почиње жудњом за вечношћу. За недостајањем.” Пролазност и узалудност сваког људског напора усађена је у живот као такав, у сваки његов дан, а опет сваки такав дан примамо као дар од Бога, као потврду своје важности у свету. То је, слободније речено, полазна мисао овог романа, у коју су смештене све друге мисли и знања о свету. Човек је, како рече ава Јустин, „до ужаса загонетно биће”, „зеница трагизма” кроз коју је „заплакала жалост сваког бића”. Човек је распет „између минерала и духа”, или, како каже Његош, он је, с једне стране, „ручак гада пузећег”, а са друге подобије божије, „искра божествена”. Прича о смрти Таре Сенице жива је слика те филозофије иманентног трагизма и болне човекове бесконачности. На то упућује и наслов *Небо, иако дубоко*.

Друга носећа мисао, такође отворена у пролошком запису, везана је за цивилизацијске и културолошке промене у савременом свету, виђене као деградација и осиромашење тајанствености човекове. „Заробио нас је овај век. Век морања. Проширио се космос људских сазнања, али одјек празнине путује с краја на крај света. Од толиких речи којима се може описати свет и срце човеково... одабрали смо реч: морам. Наше морање једе наш век”. Уроњен у океан информација и одвојен од бистрог потока знања, отргнут од Бога и предат царству технолошких чуда, заштићен законима о свакавим



правима, наизглед никад моћнији а, заправо, никад кукавнији, човек се за-творио у своје морање, у бесциљно, бодријаровско кружење које не уме и не сме да се заустави, јер ако стане, суочиће се са празнином од које бежи.

У лирском везу романа ова идеја доживљајно је конкретизована у слици савременог града, мегалополиса, као живе слике човекове пометености и опште раздешености живота: „Град бруји у својој монотонији. Град вришти од мрачних мисли, од тешких корака; као губавац, сав од наших рана, од нашег крклања; заудара на зној; шкрипи од разуларених мотора, бесних ко-чења; дрхти од страха, и расте, неумољиво расте. У свом распадању.” С једне стране – махнитање, бука и бес, разуздано распадање; са друге – Тара Сеница и њена младост, лепота, смрт... Где је ту човек? Живот, где је?

Ово последње питање провлачи се као лајтмотив кроз цео роман-поему *Небо, иако дубоко*. Читалац лако препознаје – а на то га, на разне начине, подстиче и ауторка – да је ова кратка реченица преузета из романа М. Црњанског *Дневник о Чарнојевућу*. У цитатима и криптоцитатима, Црњанског ћемо наћи на многим местима, па није претерано рећи да је свет Таре Се-нице и Весне Капор обојен њиме, да није у питању обична интертекстуална веза, него настањење једног духовног простора, поетолошко начело, кључ за разумевање романа и света. У роману ћемо срести и друге песнике – Лор-ку, Ивана В. Лалића, М. Павловића..., али на други начин, илустративно и асоцијативно. Црњански је начело уграђено у свет и космос, стил, правопис.

Крећући се трагом највећег српског писца, Весна Капор је веровала да може наћи и казати себе. Роман *Небо, иако дубоко* сведочи да је ишла добрим путем.



Жарко Н. Миленковић  
Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет  
Одсек за српску књижевност

УДК 821.163.41.09-31 Капор В.  
DOI 10.46793/Uzdanica21.1.167M  
Научна критика  
Примљен: 24. новембар 2023.  
Прихваћен: 22. децембар 2023.

## НЕ МОЖЕМО ДА ИМЕНУЈЕМО СМРТ

(Весна Капор, *Небо, ипак дубоко*, Београд, Српска књижевна задруга, 2021)

Весна Капор припада оној врсти писаца која не подлеже модама, трендовима, ономе што је популарно у култури, књижевности и животу, она жели да свету исприча своју причу, онако како је осећа, онакву какву ју је преживљавала. Зато су њене књиге жанровски веома неодредиве, оне су и романи и збирке прича, али нису ни то само, па их критичари често дефинишу само као „проза”. Али књиге Весне Капор су много, много више од тога, оне су у некаквом мору истости, каква преовладава српском прозом последњу деценију, прави драгуљи, како језички и стилски, тако и тематски, а то све зато што наша ауторка не бежи од оног аутентичног, оног њеног, искуственог и проживљеног, већ све то даје смисао њеним делима.

Већ дуго нисам прочитао ништа слично *Небу, ипак дубоком* Весне Капор! Тако, одједном, у даху. И остао слеђен. Нашао сам се у проблему, јер нисам знао како ћу да дефинишем оно што сам читањем доживео. То је увек проблем када у књижевности буде толиког уплива реалног, запитам се да ли треба то уопште и дефинисати, него само пустити да прочитано одради своје. Но, тај „демон теорије”, наш мозак вапи за дефиницијама. Сетио сам се Ивана Карамазова који је одбио да верује у Бога, у постојање раја, ако је он плаћен сузом и патњом једног детета. А деца страдају, деца пате, деца умиру, свакодневно, у фабрикама, рудницама дијаманата, од глади, од прогона и ратова, у колонама, од жеђи и глади, умиру од болести, тако страшних, у неподношљивим мукама. Како све то прихватити и како онда све то дефинисати, а тек како пронаћи оправдање за такву врсту страдања. Сетио сам се и једне реченице омиљеног мексичког писца Хуана Рулфа, из мог најдражег романа *Педро Парамо*, који сав говори о смрти и чија је радња у неком паралелном универзуму, чији су ликови мртви, а која гласи: „Смрт није неко добро да би се делила са некима”. Заиста, како поделити са неким смрт, када она није неко добро које би се делило, а опет сви ми саучествујемо у болу кроз који

пролази неко када изгуби неког блиског или оног кога воли. Литература је препуна смрти, па опет, чини ми се, то су други, то није стварно. Нисмо спремни на смрт, све док нас не задеси, а тада смо већ у големом проблему.

Весна Капор је пак успела у томе да са нама, њеним читаоцима, подели једну смрт, смрт кћерке њене пријатељице, Таре Сенице, и то кроз писма, забелешке, фрагменте сећања, првенствено њене мајке, затим оца, њеног дечка, али и кроз личне записе саме деветнаестогодишње Таре. Весна Капор нам је изнела и поделила смрт, оставивши нас да о њој размишљамо, да се љутимо и на Бога и на сопствени зли усуд, да плачемо, али и да се молимо.

„Све почиње жудњом за вечношћу. За недостајањем” – написала је Тара у беседи за час српског језика, а која је пролегомена за оно што следи, за непрестан бол и патњу њених најближих, за сећање, за самооптужбе, за жудњу да се опет споје на неком другом свету. Колико би тек било разочарање да вечност не постоји, да је све само један крај, да се испостави да смо себи желели само крај... Али, наравно, књига Весне Капор није тако песимистичка, она полази од тога да је вечност у садашњем тренутку и да је вечност на небу, а да онај ко изгуби неког свог треба да га се сећа јер ће само тако тај живети: „На овом свету ја сам само чувар сећања; у невидљивим живим часовима, неба и земље. Тако, ето, седим тамо, на гробљу, уз мермерну плочу, седим, клечим; плачем, тупо гледам, и видим, видим, своје место. Ту, једном, ту ће бити и мој дом; тако заједно, ту ћемо вековати” (18) – наратор романа сведочи мајчине речи. Или: „Време за тебе не значи ништа, време сећања на тебе значи све” (70). Иако, у појединим деловима, овај роман тежи да буде једно хришћанско виђење смрти, макар кроз прихватање смрти као саставног дела наших живота, ипак, он није то до краја, јер мајка главне јунакиње жели сопствену смрт, зато што се не може носити са губитком детета: „Јер, ја не желим, не желим, више ни часак, овде, без ње, ни часак... ничега више овде нема, за мене, ничега; сама, да будем сама, да уроним у бол, и одем, одем за њом... А опет, док плачем, овде, док причам, док се сећам, она живи” (53). Када бол и губитак савладају, не постоји мисао о неком другом животу. Недостајање, овде и сада, у овом животу, зато нам је важно да оног кога нема одржимо у сећању. А опет, ако није хришћански тужити због нечије смрти која није коначна, већ само привремена, није ли онда Мерсо, јунак романа *Ситранац* Албера Камија, поступио најхришћанскије, и упркос томе био осуђен... Изгледа да се природни и Божји закони размимоилазе. Због тога, пише Весна Капор: „Нема реквијема, док се сећамо” (25).

У тој немогућности да се именује смрт, а што би било један од начина да се прихвати, протиче целокупни лирски фрагментарни роман Весне Капор. То одбијање да се смрт прихвати можда је најјача веза са оним атавистичким у нама самима, стога је за смрт криво нешто неименовано, а то је сама смрт. Парадоксално, али јесте тако, јер да није умрла комшиница преко пута, можда се смрт не би заљубила у лепу Тару видевши је како се

враћа по оно што је заборавила, и не би дошла по њу. Али смрт је ту, једемо њене плодове, док „Нема више дома. Све је само пребивалиште, до часа који чекам” (85).

Можда највећи искорак у прихватању смрти налазимо у запису Тариног дечка, који не прихвата да је више нема, већ да је само променила облик постојања, она је сада вечност, а сви његови прозори гледају у вечност. Сама Тара је у својим белешкама оставила овај запис: „Наша снага мери се снагом речи које умемо да укротимо, да савијемо, да засејемо. Осећај да дотичемо вечност, да је она бујица, да је грмљавина, да је снага, обузима ме. И дах бесмртности, као да ме је дотакао” (57).

Одједном, ни из чега, искрснуће једна реченица, потпуно тадићевска, онако из самог ждрела: „Град је црна рупа у којој нема утехе” (49). Нема је у граду, али је има у нама самима. Наша утеха је толика колика је наша вера. А ње понајмање има. Зато и нема утехе.

На крају, роман Весне Капор не нуди ни религиозни (иако је то најдоминантнији) нити егзистенцијалистички поглед на смрт. Он је више на страни суматраистичког заноса који се огледа у томе да „Нема смрти, има сеоба”, али тек у оном најрелативизованијем значењу. Суштински, ово је роман споменик Тари, али и самој ауторки, вечнији и тврђи од мрамора. Највечнији!



Лазар М. Букумировић  
Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет  
Одсек за српску књижевност  
Студент основних студија

## И РОМАН ЈЕ ГРЦАО<sup>1</sup>

(Весна Капор, *Небо, иако дубоко*, Београд, Српска књижевна задруга, 2021)

Током једанаест година, колико је протекло између објављивања два романа Весне Капор, *Три самоће* 2010. и *Небо, иако дубоко* 2021, ауторка се трима својим књигама кратких прича и кратке прозе, *По сећању се хода као њо месечини* (2014), *Као шћо и вама желим* (2016) и *Венац за оца* (2019), књижевној публици представила као прозаиста лирског сензибилитета. Њена најновија књига, у жанровском међупростору између романа, приче и лирске прозе, потврђује колико је лирских пасажа остало недоречено у језгровитијим и ефектнијим краћим формама. Слободна од жанровских норми, Весна Капор у књизи *Небо, иако дубоко* готово поетске слике бележи у реченицама изразите ритмичности, често не хајући ни за синтаксичку норму, остајући све време у домену чисте експресивности.

*Небо, иако дубоко* својеврсна је збирка унутрашњих монолога концентрисаних око смрти младе девојке, Таре. Мисли њених родитеља, бившег момка и свештеника Тодета преплићу се и допуњују, градећи потресан мозаик успомена и опроштаја. Такав стил Весне Капор омогућава да своју прозу обогати бројним цитатима и алузијама, највише на Милоша Црњанског, али и на Андрића, Лорку, Миодрага Павловића, између осталих, као и готово есејистичким запажањима о смислу приповедања и смислу смрти, односно наставку након ње. Роман у својим најуспелијим деловима неодољиво подсећа на *Прољећа Ивана Галеба*, и на тематском и на формалном, па и на стилском плану, лоцирајући ауторку у продужетку линије модернистичких романа. Критика је управо поводом њеног првог романа учила дистанцирање од самодеструктивне поетике постмодерне и окретање ранијим начинима приповедања.

---

<sup>1</sup>Прештампано из: *Лейоис Мајице српске*, књ. 509, св. 3, 2022, Нови Сад: Матица српска, 476–480.

Њен други роман везе са књижевношћу тих неколико деценија додатно продубљује. Ако су се *Три самоће* ослањале „на постмодернистичку традицију Борхеса, Маркеса и Павића”, како је Слободанка Владив Гловер приметила, *Небо, иако дубоко* је знатно више писано „поетским језиком у ком се осећа снага духа Флобера и Црњанског”. Чињеница је, и то је Љиљана Дугалић и уочила, да то важи и за њен првенац. Међутим, у другом роману је Весна Капор нарацију потпуно скрајнула на рачун „традиционалне поетске прозе”, форме коју Кецмановић види као ону која највише одговара ауторкином сензибилитету. И са таквим ставом читалац се нужно мора сложити. Сваки додатни фабулативни ток роману *Небо, иако дубоко* био би сувишан. Чини се, ипак, да је критика доминантно истицала наративни стил Весне Капор, иако у савременој српској прози не мањкају писци рефлексивнијих романа и прича. Довољно је поменути роман *Сабо је сџао* Ота Хорвата, стилски и тематски веома сличан роману *Небо, иако дубоко*. Но, то нипошто не умањује значај Весне Капор као суверене прозаисткиње недвосмисленог квалитета. Њена поетика није епигонска, нити су њени романи и збирке приповедака некакви пастиши. Она својим писањем, сасвим природно и ненападно, „одаје пошту модернистичкој поетици”, како је то Марко Крстић тачно уочио.

Но, модернистичка поетика ништа је друго до ризница алузија у роману. Таква мрежа асоцијација виспреном читаоцу може једино продубити осећање људског пораза пред смрћу. Када се Тарина мајка запита „Живот, где је?” (63), Капор активира егзистенцијалну изгубљеност *Дневника о Чарнојевућу*, спајајући два генетски несродна бола у један колективни, универзални и вечни, људски бол. Ипак, постоји мизерна суматраистичка утеха. Иако је млада јунакиња „у зиму дошла, у зиму уронила” (74), чини се да је од ње ипак остало нешто – њен састав, којим роман почиње, чај од дивље *ишрешње*, које се у подтексту црвене у бившем Тарином завичају. У пантеистичкој инверзији, на њиховом месту, стоји „бескрајни мир плавих мора”, односно у роману „звезде су се осипале, пред зору, тишина је шуштала” (56). Јасно је да је уместо девојке настао болан мир, готово таутолошко „најболније бело сећање” (70).

Са друге стране, настаје и оно што ауторка, „дијак грешни” (89), записује: „Ови моји редови, исписани руком, уредно, читко, јасно, где ће завршити? Од њих неће остати ништа, сем мог сећања, на то време, док сам их исписивала” (56). Прича је, дакле, некаква суматраистичка компензација, далеко од утехе, али ипак некакав наговештај могућности да се са болом живи. У Тарином средњошколском саставу, који служи као пролог и важан херменеутички кључ за разумевање бројних тема романа, андрићевски се дефинише сврха приче и причања: „Беседити, зар није једина и вечна човекова опсесија?” (5). Та опсесија има дубоко терапеутско дејство. У својеврсном чину саможртвовања, живот преминулих мора се наставити на рачун

сопственог живота: „морам завршити још неке ствари, још” (69). Дужност је на самом почетку експлицирана именованем савремености као „века морања” (6).

Обавеза је, у мање-више целокупном опусу Весне Капор, довршити започете послове. У поднаслову или пак алтернативном наслову њеног првенца налази се синтагма „мјесто *недовршених* ствари”. У Маркесовом роману *Сјо година самоће*, из ког је преузет мото романа *Три самоће* и са којим Капоркин првенац дели низ интертекстуалних веза, тема довршавања, односно довршеног живота, композициони је принцип којим се генерацијски лабавије повезани наративни токови уланчавају. Потпуно дефетистички, Маркес свој роман *завршава* тако што последњи члан породице Буендија, Аурелијано Бабилонио једини у својој лози оствари свој животни позив, тј. дешифрује погубно предсказање старог Мелкијадеса, релативизујући или заправо потпуно негирајући било какву могућност слободе. Сличној резигнацији се приклања и наратор на самом крају романа *Небо, ипак дубоко*: „Не знам, видим, само, да *све то не зависи од мене*” (88).

Цитираним стихом из песме „Живот” Милоша Црњанског човекова се егзистенција појми као низ догађаја проузрокованих спољним факторима. Тако је Тарин живот у нераскидивој вези са „страшном деведесет деветом” (16), годином када је девојка рођена. Ратови који су распад Југославије довршили, као и директније, НАТО бомбардовање и њихове последице, узрок су Тариних здравствених проблема. Рат је, заправо, још једна од честих тема Весне Капор, али он никада није у првом плану. Он је тек позадина, повод бројних недаћа. Тарино излечење, чини се, немогуће је „у земљи у којој се све распада” (39). Држава у транзицији је само оквир у ком се лична драма одвија. Те и сличне конкретизације простора радње недовољно су разрађена места у роману. Уз пар побројаних примера, ауторка наговештава бројне неисписане редове романа који се са главним тематским током веома лабаво додирују. За роман је и те како значајно што се тај политички или чак историографски коментар није проширио.

Поред поменутих опаски, нема никаквих редова који нису у функцији приче, односно прича, које нису довољно стилски разграничене. Унутрашњи монолози наведених ликова могу се само на основу контекста приписати својим мислицима. Најбројније су свакако мајчине мисли и у њима се запажа тенденција понављања речи, синтагми и реченица, што би одговарало одређеном начину грцања у сећању: „Не знам како, не знам, не знам” (24). Бројним удвајањима истих исказа стиче се утисак горког плакања, чак и немогућности да се каже нешто ново. Ако се различити монолози схвате као писма, што је у поднаслову романа, „Писма за Тару”, и наговештено, онда би она нужно морала бити изговорена. Њих не пишу јунаци који се Тари обраћају, већ их само аутор-наратор, дијак, записује. Из коментара „И волела бих да ови редови нису никад написани” (88) нужно се ишчитава заправо

да записивач жели да они никада нису ни изговорени, односно да није било повода да се они изговоре. Но, и писање је утешно: „Писала сам, јер нисам знала ништа боље; за утеху, за смирење, и вечност” (86). Иако све записано функционише и као својеврсни некролог преминулој девојци, поменута утеха је сасвим лична.

Парадоксалан је посао записивача ових редова. Последње „писмо” завршава се наговештајем вечног понављања бола: „Тако, положила сам нас ту, све троје. И сада и увек и у векове векова. Заједно” (84). Прича о исцељењу након девојчине смрти намерно није завршена. Нема ни престанка патње, ни „реквијема, док се сећамо” (25). Сама природа причања је метанаративно окарактерисана као недовршава. Роман је зато могао бити и дужи и краћи, само не ненаписан. Само не довршен. Весна Капор је веома свесна наративне игре: „Замисли, замисли, мама, да је завршио свој сан, Гауди, говорила је, свет би експлодирао од чудесне лепоте” (30). Но, апсурдно смело гледа на немогућност завршавања: „Сунце моје, све је недовршено и вечно, кажем, сад испред те фотографије” (31). Кроз отворене крајеве, прича и живот могу наставити даље. Цео је роман заправо само егзегеза и наставак Тариног састава, односно Тариног живота. Непосредном мотивацијом приче може се сматрати свештеников коментар: „њена мисија на земљи завршена је” (61). Писма су испуњења празних места и часова који су за њом остали.

Уместо свих планираних путовања, којих се мајка сећа, обистињава се само смрт. У суматраистичком систему, смрт и путовање нису у супротним односима. Из бројних алузија се ишчитава да „нема смрти, има сеоба”. Сама Весна Капор у првом роману пише: „А путовали су, најчешће, само кад су умирали“. Закључује се да је природа умирања истоветна природи пута. То се у успоменама на летовање у Шпанији и доказује. Оно питање, преузето од Црњанског, „Живот, где је?”, може се ништа мање легитимно схватити и као стварни покушај да се пронађе локација новог Тариног живота, места на које се одселила, да се звезда која је Тара или Павле Исакович мапира. Док то питање остаје без одговора, записивач пушта „ову причу да живи” (89).

Роман *Небо, иако дубоко* „живи” у простору вишеструких граница. На жанровском плану, то је пограничје епистоларног романа, лирског романа и приповетке. Тематски, обитава између исповедне, филозофско-егзистенцијалне и готово есејистичке прозе. По ширини литерарних референци, обухвата простор од разумевања аутора као средњовековног дијака, преко реминисценција на Змајеве *Ђулиће увеке* („седим, клечим” (18) као парафраза стиха „Пођем, клецнем, идем, застајавам”) до цитираног стиха Лалићеве песме „Молитва”. Не опредељујући се ни за какве једноличне структуре, истовремено не експериментишући формом или садржајем, *Небо, иако дубоко* се аутодефинише као роман који је морао бити написан, роман дубоког исказа бола и потребе да се причањем тај бол превазиђе или пак само умањи.



Марко К. Паовица  
Београд

УДК 821.163.41.09-31 Капор В.  
DOI 10.46793/Uzdanica21.1.175P  
Научна критика  
Примљен: 10. новембар 2023.  
Прихваћен: 8. децембар 2023.

## ОПИРАЊЕ КОБИ И ПРОЛАЗНОСТИ

(Приказ лирске повести *Небо, иако дубоко* Весне Капор)

Првенствено жалостиво интонирана али такође, више него дискретно, проткана и фином литерарнометафизичком рефлексijом, лирска повест *Небо, иако дубоко* Весне Капор већ је у критици не само примећена него и овенчана једном од назначајнијих књижевних награда за прошлу издавачку сезону у нашој савременој књижевности. И то не било којом коју додељује, а каткад богме и удељује, трочлани или петочлани жири, већ оном, једином, коју проглашава критичарски парламент сачињен од преко шездесет читалачких депутата. Стога се пред овом књигом већ поставља питање депласираности белешке са свим захтевима кратког критичког жанра, па се ограничавам само на њен сажет формално-садржински опис и покушај елементарног тумачења у иницијално назначеном правцу.

Елем, Весна Капор у својој наглашено запаженој иако обимом невеликој књизи *Небо, иако дубоко* највећи део читалачке пажње везује за причу о краткој, наглој болести и непојамно изненадној смрти деветнаестогодишње девојке Таре Сенице, као и о шокантном непреболу њених родитеља због губитка кћери јединице. Причу о Тари, о њеном божански узвишеном лику, о њеном удесу у *цвећу младосји*, о патњи њених родитеља, о збуњености и неверици Тариног бившег момка, нараторкиног сина, о емпатији, на једној, и удивљењу саме нараторке, на другој страни, ту причу – развијену у најдужем, средишњем делу приповести – ауторка дочарава у полифонијском сазвучју назначених гласова, али сазвучју – како то, мада у другој причи, запажа Ана Гвозденовић – емоционално потпуно унисоном, сасвим сведеном на бол и тугу.

Та осећања налазе израз у форми својеврсне модерне тужбалице крајње лиризованог родитељског говора, подржаваног, али и подстицаног, из специфичне перспективе регулативним, суштински комплементарним гласом нараторке. Само што њен глас, за разлику од оних родитељских, усмено

исповедних, пратимо једино на папиру, као накнадни запис. Он је, у форми врло сложеног монолога, усмерен час на понашање Тарине мајке и време проведено са њом („Њено дрхтање ми разара срце. Грлим је, поново, друге утехе нема”), час интровертно оријентисан („Слама ме све ово. Мајка сам и приповедач. Не скривам се пред болом. Било би подло, издајнички”), а час панегиричко-елегијски, управо тужбалички, упућен самој Тари („Указала си се као име, као стрепња, као занос у очима и речима мога сина. Кад смо се први пут среле, треперила си... Питала сам те, јесу ли то сочива, или звезде у твојим очима?”). На једном другом месту, где јој Тарина мајка поверава доживљај излишности свога даљег присуства међу живима, нараторка јој узвраћа: „Требаш мени, да причамо ову причу”. Тај одговор је више од сваке утехе и носи јасан аутопоетички призив о смислу и сврси тужбалице у српском народном веровању и обичајној пракси. „Тужбалица је”, по увиду Војислава Ђурића, „жива реч која брани од заборава некадашње људе. Речи имају магично дејство; оне имају моћ да, продужујући успомену, обезбеде покојнику живот са оне стране гроба”. Иако можда нису начисто у погледу магичног дејства речи на човеков загробни живот, Тарини родитељи, опхрвани болом, затечени пред бесмислом и празнином свог даљег бивствовања, свакако верују у друштвену улогу речи и вредност човековог опстанка у неком колективном памћењу. Отуд и речи Тарине мајке: „док плачем, овде, док причам, док се сећам, она живи” – стоје у јасном значењском паралелизму с народним веровањем у магично дејство тужбалице а у потпуној подударности с потребом нараторке да са Тарином мајком „прича причу” о злом удесу њене кћери. Јер, и живот у причи представља вид бесмртности, разуме се, историјске, а не есхатолошке. Бар у духовном хоризонту модернитета, у којем је уметност претпостављена религији. Стога је и само причање приче о трагичном, злосрећном или уклетом јунаку и јунакињи вид самосвојног опирања њиховој злој судбини.

Но, пре него што развидимо очигледно духовно сродство између нараторке и главне јунакиње повести, као и специфичан начин мотивације догађаја у приповедању Весне Капор, поменимо, макар успутно, и оно што прво осваја пажњу читаоца и што му трајно остаје у слуху – изразито лирски, поетски тоналитет њеног прозног казивања. Са једне стране, на делу је самосвојна поетизација нашег неурбаног сензибилитета прожета нежношћу и топлином два болна родитељска гласа: очевог, уздржанијег и зато естетски ефектнијег; и мајчиног, далеко исцрпнијег, али са обележјем бољеживе сензитивности, поготову у бројним сладуњавим апострофама изгубљеној кћери. По свој прилици, то није ауторски превид, али није ни јасно о којој би стваралачкој интенцији могло да буде речи: о инсистирању на стварносној веродостојности мајчиног лика, или, пре, о скривеној алузивности на топос *именâ* у нашим средњовековним плачевима, молитвама и похвалама. Другу компоненту лирског тоналитета у приповедању Весне Капор чини

приврженост приповедном обрасцу Црњанског, запажена такорећи од њеног првог објављеног ретка; преданост, дакле, не само ритму и мелодији препознатљиве прозне фразе знаменитог писца, са интонацијском а не логичком интерпункцијом реченице, него и његовом иманентно метафизичком односу наговештаја и слутње према тематизованом свету, његовом доживљају бесконачности простора и неодређености ствари.

Као што то и сама наглашава, нараторку са Таром повезује видно духовно сродство и бар једно веома битно егзистенцијално искуство: „Ти и ја смо зимска деца. Било је неке дубоке повезаности, ту, међу нама”. Повезује их, посебно важно за Тарину судбину, искуство граничне ситуације у болести, у којем је нараторка, очигледно, имала више среће, али и прилику да се, било у бунилу или у атараксичном миру, читавим својим бићем надвири преко границе оностраног. Подсећање да су и она и Тара „зимска деца”, деца снега, белине и белог бескраја сугерише не само симболику чистоте него и знамен неке обречености вечном, макар и у виду неутаживе чежње. Најзад, њихово духовно сродство потврђује заједнички доживљај времена и постојања, како у метафизичком тако и у погледу свакодневице сопственог доба. Већ из пролошког фрагмента, Тарине беседе за час српског језика, види се колико главну јунакињу повести тишти неосетљивост савременог човека, притиснутог свакодневним *морањем*, за релативност и пролазност времена, за сопствено постојање у актуелном трену и у вечности, за присуство, бриге и потребе других. Ехо истог доживљаја времена одлеже и у епилогу, али сада из перспективе нараторке: „Морање и стицање угаони су камен наших дана. У сваком појединачно расту и осипају се светови, и живот јењава [...] Време се претаче: све сад припада нама који смо остали; све што би била ти, Тара.” У самој причи, међутим, за Тарину мајку време – како то, опет, види нараторка – постаје „тешка наплава празнине”, која „се испуњава само безбројним враћањем уназад”, и тако, „густо од силине заустављених часова, недодирнутих, пече и млади се”.

Сва та „безбројна враћања” родитељских гласова, а нарочито оног мајчиног, уз пратњу нараторке, у време проведено са Таром, то јест цео венац модерних прозних тужбалица, оживљава, до најситнијих детаља, лик изненада умрле девојке, њену животну причу и атмосферу породичног живота испуњеног срећом, љубављу и оптимизмом. Оно што чини пресудан и непоправљив узрок „преласка из среће у несрећу” (Аристотел) јесте Тарин одлазак са овог света, који носи све основне ознаке коби: загонетност, изненадност и неизбежност, тако да се мајка, сломљена болом, заправо реторски пита: „Како је то могло тако? Како? Обасјати нас таквом милошћу, Господе, па је одвести?”

Од више естетичких и поетичких питања која потенцијално отвара приповест *Небо, иако дубоко*, једно је свакако и то како ауторка мотивише кобни нестанак своје јунакиње. Весна Капор то чини на два процедурално и

каузалноконцепцијски прилично различита начина. Прво, отвореније и путем видно мистификацијског предсказања. Наиме, када Тара и њена мајка једног јутра, непосредно пре ћеркине болести, угледају читуљу на врати-ма наспрамног стана, мајку спопада осећај „како нешто невидљиво хуји, ту, креће се између затварања и отварања врата”, што се у њеном проживљавању понавља више пута, све док се то „нешто”, непознато и језовито, не усели и у њихову кућу олично у смртној болести њихове једине кћери. Други, прикривенији начин мотивације кобног Тариног краја, заснован безмало на митској подлози, тиче се њене биографије и *родитељској трећа* њених створитеља. Јер, ево, има и биографија које почињу раније од рођења њиховог јунака, односно јунакиње. На много места у приповести истицана је Тарина чаробна лепота, а нарочито, сваки пут притом, њене очи препуне звезда. Сасвим несвесна коби звезда у ћеркиним очима, Тарина мајка је, једнако несвесно, открива сећајући се околности њеног зачећа и часа њеног рођења. Ово прво се догађа „у бестежинском мрачном простору, исцртаном треском експлозија, звуцима смрти”, у једном кратком затишју ноћног бомбардовања потоњег Тариног родног града. Ево како се мајка тога присећа:

Те ноћи, волели смо се, запамтила сам, те ноћи; под мрклим небом, пронашла нас је звезда. Гледали смо, дуго, кроз отворен прозор, у тој страшној ноћи, млади, снажни, узаврели, и рекла сам, видиш, сваку таму обасја светлост. Желела сам девојчицу. Кад се родила, сунце моје, те очи, биле су од звезда, препознала сам, одмах.

Ту ноћ.

Ту.

Не знамо колико се дечијих, младићких, девојачких, супружничких, старачких душа „те страшне ноћи”, само у томе граду, винуло међу звезда.

Самој коби и човековој пролазности под звездама не можемо се одупрети. Али се можемо опирати, и *на многаја љета* одупрети, њиховом дејству и учинку. Разуме се, превођењем нечијег лика и судбине у причу која вишесртуко надилази његово земно трајање. А како се то најсрећније постиже сведочи ова дубоко надахнута лирскомедитативна повест Весне Капор.

Мило Р. Ломпар  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
Катедра за српску књижевност  
са јужнословенским књижевностима

УДК 821.163.41.09-31 Капор В.  
DOI 10.46793/Uzdanica21.1.179L  
Научна критика  
Примљен: 3. новембар 2023.  
Прихваћен: 8. децембар 2023.

## ПОВЕРЕЊЕ У ПРИПОВЕДАЊЕ

Проза Весне Капор *Небо, њако дубоко* доводи у питање многа читалачка очекивања. Свакако је везана за неке од традицијских приповедних линија, као врста краће форме коју понекад зовемо новелом, у неким теоријама књижевности, пак, повешћу, а понекад и кратким романом. Најчешће поиман као лирски, тај роман подразумева лирски интензитет у двоструком значењу речи: лирски интензитет као посебна врста уметничког дејства и јачине, као нека енергија која се ствара у приповедању, и истовремено као посебан облик животног трајања, које се у згуснутом облику појављује на ограниченом приповедном простору. Томе иде у сусрет сазнање да је то проза која подразумева прво лице у приповедању, као готово најкарактеристичнији избор модерне прозе, које је испуњено јаком субјективношћу. Лирско својство је опажено и у ранијим остварењима наше списатељице. Узевши у обзир важне приповедне и поетичке моменте, попут везе са модернистичком поетиком, улогу фрагмента и асоцијанизма у приповедној свести, промену приповедача, предговор Ане Гвозденовић даје поуздан путоказ у разумевању прозе *Небо, њако дубоко*.

Но, проза Весне Капор дотиче једну од најдраматичнијих тема у књижевности, која својим одзивима прецизно одређује наш савремени тренутак. У највећем броју писама, наиме, мајка пише ћерци која умире. Та гранична ситуација има далекосежни значај, јер даје једну непрелазну тачку приповедној фрагментарности и расутости приповедних свести. Писац се суочио са великим проблемом, који не проистиче из саме теме. Јер, тема смрти и умирања јесте једна од најчешћих тема у књижевности. Смрт појединца је, тако, маестрално описана у чувеном Толстојевом делу, било новели било роману – *Смрт Ивана Иљича*. Тешко да се у смислу уметничке вредности и радикалности од тога даље могло ићи. То није било случајно, јер је Толстој био опседнут доживљајем и смислом смрти у човековом искуству: смрт и чулност су непрестано плесали у његовој уметности.

Проблем који оцртава проза *Небо, иако дубоко* лежи у духовној ситуацији времена. Битно распекавши човека, раскинувши његове друштвене и природне везе, укинувши могућност било каквог надилажења појединачног постојања, фрагментаризовани универзум појачава доживљај смрти до неподношљивости. Јер, нема формације, оквира, нити представе у које би се могао уклопити бол због смрти коју искушавамо. Смрт доноси осећање безнађа какво су ранија времена, ако су га и осећала, успевала да прекораче унутар социјалног, или историјског, или културног, или симболичког, или религијског подручја.

Весна Капор изводи на приповедну сцену догађај који иде изнад савременог читалачког очекивања: умирање једне девојчице кроз приповедну клавијатуру осећања њене мајке. Да ли је то уопште приповедиво и, штавише, да ли је то могуће естетски опажати у овако суженој димензији свакодневице каква је наша? У повременим одзивима оца и момка, и још по неког учесника у њеном умирању, појављује се – готово да лебди изнад ситуације – утисак о потпуној самоћи људског бића. То даје осећајну снагу самој прози. Самоћа смртника, чилење веза са неколицином, самоћа оних којима умире оно што обележава њихов живот. Постоји нека „непрелазност” унутар осећања које испуњава свест мајчиних писама, или писама других, јер понеко писмо се и враћа: шта то значи? Та се непрелазност шири на свест невидљивог пратиоца читаве ситуације, као свест која лебди, као нека танушна магла над целином једноставне и непоправљиве болничке ситуације.

Како уклонити комуникацијски бедем? Он заклања осећања јунака и он је оснажен читаочевом неспособношћу да пробије нешто што угрожава наше одасвуд промењено схватање трагичног, нашу навику на трагично. У јавном очекивању, наиме, дозвољено је само унапред одређено трагично. Читаочев дух је обухваћен дозвољеном трагичношћу. Као што не можемо у неком тренутку речима обухватити смрт, ни бол, исто тако не можемо комуницирати са најближима. То се види у одређеним искиданим речима, искиданим реченицама, у немогућности да се именује осећање. Драматичност овог ефекта је вишесмерна, јер он пред писца поставља озбиљан проблем: како да обухвати или искаже оно што се исказу отима? У наизглед једноставној приповедној ситуацији, пут је нађен у кретању једном доста ризичном линијом, која је укључивала бирање ситуација или израза високог осећајног набоја. То значи да су се образовали елементи сентименталног, односно патетичног дискурса.

То је изазов читалачком очекивању који није мали. Јер, у духовној ситуацији времена, дозвољена је само патетичност – као и ироничност, уосталом – која је унапред прописана политичком коректношћу, никако безусловна егзистенцијална патетичност или неселективна ироничност. Унапред медијски припремљени као саморазумљиви, драматични догађаји колективне или индивидуалне егзистенције имају невидљиву цензуру која спреча-

ва читалачки подсмех. Све друго побуђује нелагодност. Иронија, цинизам, постцинизам, појављују се као облик нелагоде у односу на оно присуство патетике које иде изван рубова епохалне свести. То је патетика која се образује око егзистенцијалне свести. То није нужно проблем писца, мада је свакако проблем за његову амбицију.

То је проблем времена. Оно патетику доживљава као симулирану, док своју немоћ људи крију кроз надмоћ исмејавања онога што је дозвољено исмејавати. Тако настају времена симулиране осећајности. Ако иде изван њих, писац прати своју осећајност са ризиком који се може израчунати. Ако ово време негира његову осећајност, он свој улог поставља у очекивање да ће неко друго време у њој наћи свој израз. Невоља је, међутим, што он има само ово као своје време. Патетично је, дакле, прогнано из савремене свести на исти начин на који је у њој дозвољено: као симулација. Патетично само по себи није уметнички ни вредно ни невредно. Оно је један начин да се унутар језика и осећања обухвати оно што људски живот обликује у једном безусловном смислу. Смрт ћерке је безусловна чињеница.

Како ће сада мајка то артикулисати, како ће се опраштати у писмима, како ће се смењивати страх и нада, дакле, како ће се то исказати, а да постоји приповедно очекивање које потпуно одбацује патетично које се појављује у егзистенцији?

То би био проблем који назначује ова обимом врло сведена књига. И премда је – судећи по одлуци жирија за награду „Меша Селимовић” – наша списатељица тај проблем решавала успешно, то још увек не значи да њена књига пада у главни ток садашње књижевне ситуације. Ово је књига у којој нема призивања познатих људи као јунака приповедања, нема никаквога политичког трилера, нема никаквих спољних чинилаца, којима савремени писци стално прибегавају, не само код нас, него и у свету, не би ли некако стигли до читалаца. Јер, ако не уведу у приповедање познати живот, знатичеља за оним што пишу постаје мања. То значи да се поверење у приповедање губи. Ова прича почива на извесном поверењу у приповедање. Она настоји да исприча једну тешку причу, са јаким емотивним набојем, и у исто време не корумпира свог читаоца у грађењу књижевног укуса на нивоу дозвољене ироније и цинизма, који овде не могу да функционишу, јер просто има ствари које се искључују. Постоје теме где су употреба пародије, ироније и цинизма знак лошег укуса, ако не већ и протаклука. У једној култури која почива на тој врсти подразумевања, добијамо књигу која позива на једну врсту чисте емоције и суочавања егзистенције са нечим што је најдраматичније. Смрт другог, као смрт детета: говорим, а мртва сам – ко заправо говори? То је једна врло тешка приповедна ситуација.





Стојан М. Богдановић

Универзитет у Нишу

Економски факултет

## РОМАН-ТУЖБАЛИЦА ВЕСНЕ КАПОР<sup>1</sup>

(Весна Капор<sup>2</sup>, *Небо, њако дубоко: Писма за Тару*, Београд, Српска књижевна задруга, 2021)

Време не постоји, али се може поделити на болест, смрт и тугу. Није случајно што се црквени обреди дешавају онако како се дешавају: сахрана, прва субота, четрдесетица, пола године, година, плус задушнице. Све је то осмишљено да би се заборављању омогућило да одради свој посао. Да се човеку олакша душевни бол. То је укратко редослед дешавања у роману Весне Капор који је повод за овај наш текст. Зебња, страх од болести, па од смрти, смрт. Зебња се претвара у тугу која је све дубља и дубља. Све више боли. Туга се изливала. Жуч, од пролога до епилога.

Тужбалица је видљива. Улога нарикаче одувек је припадала мајци, али овде од нарицања нису изузети ни отац, па ни нараторка. Плач, плач и само плач. Искрен да будем, био сам неколико пута на ивици. Нисам пустио сузу, али ме је заболоо стомак. Ни сода ни ранитидин ми нису помогли. Сео сам и применио методологију из романа: писати уместо плакати. И ево...

Тужбалица је стара појава. Захтевна је за књижевну обраду, али је и у нас било вредних остварења. И највећи српски песник Петар Други Петровић Његош се опробао. Подсетимо на „Сестру Батрићеву” из *Горској вијенца*. Ако се за тужбалицу може рећи да је лепа, онда је Његошева „Сестра Батрићева” међу најлепшима на свету. И овај роман-тужбалица Весне Капор је пун као нар. И не може се очас прочитати. А када се вратите, када вам се учини да нешто нисте разумели, онда се деси да то уђе још дубље у главу, и после данима то носите. Као онај страх од болести, од смрти. Као оно да је

---

<sup>1</sup> Прештампано из: *Нова стварност*, часопис за књижевност, умјетност и културу 10–11/2023, Бања Лука: Удружење књижевника Републике Српске, 101–104.

<sup>2</sup> Весна Капор је за овај роман добила престижну награду „Меша Селимовић”. Она је добитница награда „Лаза Костић”, „Милош Црњански”, „Данко Поповић” и „Кондир Косовке девојке”.

„страх увек храна за несрећу”. Као оно да је „људска немоћ страшна”. Страшно.

„Заробио нас је овај век. Век морања.” Кажу да није тешко оно што се мора. А мени је то најтеже. „Проширио се космос људских сазнања, али одјек празнине путује с краја на крај света... *Немам више времена*, а немате га ни ви. Нико нема времена. Дајте, онда, да у том теснацу, између морања и немања, нађемо, бар, праве речи. Једни за друге. За себе. Заувек.” (6)

Време је опасна категорија. Време је дубоко као небо. Ако погледате само крајичком ока у небо може се десити да се удавите у његовој дубини. Пустите ви астрономе, они се не баве тражењем себе, јер је то тешко, веома тешко, они траже нове звезде, траже нове објекте, а понеки од њих траже си ђавола. Они који се изгубе у времену које и, руку на срце, не постоји, тим истим временом изгубе своју душу, своје постојање.

Болећивост и патетика ме нервирају чак и када је све одлично спаковано. Немам појма зашто, а не морам ни да се правдам нити да нешто објашњавам. А има ли тога у овој књизи? Има и те како, има да изазива сузе, а некима и бес. Рекосмо ли да је реч о тужбалици. Дакле, *мора*.

Неки би се питали и зашто ово читам. Кад човек има пријатеље, онда мора свашта да истрпи. Пријатељство је више од крвне везе. Духовно је на вишем нивоу и мора се стално заливати. Осим тога, пријатељство делује лековито. Спречава чир у желуцу. Спречава човека да полуди, да се убије. Спречава га да другоме напакости...

„Како се приближавало време да се у заљуљани, ужурбани свет изнесе ова прича, зебла сам.” Зебња је излазила из свих ствари које човека окружују. Оне нас подсећају на човекову сумњу у своју моћ за превазилажење времена. Ауторка је успела да размрси „чвор овог и оног времена”. Тако је морало да буде иако ја сумњам у морање. И не волим морање. Мрзим морање. А „Морање и стицање, угаони су камен наших дана”.

И раније сам негде прозубио да је трагедија најбољи камен за зидање књижевног дела. Тврд је, тражи муку. Али када се кућа сагради, поред тога што је лепа она је и дуготрајна. Па ако хоћете и вечите куће се граде од камена, због тога што су људи утувили да ће камен сачувати трагедију. Да ће камен сачувати мисао и сећање. Дакле, трагедија. А камен ће подупирати небо које је тако дубоко. И свима се чини да ће то вечно трајати иако знају да неће.

„А, небо је тако дубоко.” А романчић је тако кратак. Иако се много разликује од неромана *Унујрашиње море*, морам рећи овде да је ауторкина срећа да није роман штампан у време Иве Андрића јер би га одбили у свакој конкуренцији романа, тј. рекли би да није роман зато што је прича кратка. Кратка прича садржи неколико паралених прича, причу девојчице која током приче умире, причу мајке, причу оца и причу ауторке.

Методологија је позната и користили су је велики писци као што су Хесе, Шћепановић..., мада су они и таксативно наглашавали паралелност. Метод је познат, али за извођење дела то није довољно. Морам истаћи да је овде то мајсторски изведено да би се дочарала туга и сав кошмар који се дешава у главама родитеља током болести њиховог детета, а тек каква је мука када се оконча живот детета – „одлазак, бескрај, вечност и слично”.

Није наша врла списатељица Весна Капор прескочила ни бомбардовање, а ни друга дешавања која дочаравају амбијент у коме се одвија радња романа.

Почела је са Десанкиним стихом „Немам више времена”, а са њиме је некако и завршила, с тим што је додала „а немате га ни ви”. А додатак је овде где се говори да је време чудо: „Дани пролазе брзо; дани стоје. Време је енигма” као реп комете, без њега комета и не би била комета. У овом апсурду – „дани стоје”, „дани пролазе брзо” – такође се налази велика мука, она душевна, која је свакако већа од сваке физичке муке. То је то што разликује писца од писца. Па се може рећи да је неко писац, а да је онај други танак. Весна Капор је озбиљан писац. Намерно сам овде употребио мушки род. Знам да није популарно, али ја тако мислим.

Све дубље тонем у *Небо*.

Прича је о животу. Није о смрти. Смрт је споменута ан пасан. Људи мисле да је смрт гадна и избегавају је колико год могу. Али тешко је то. Она је саставни део живота. Неки чак тврде да је она круна живота зато што се појављује на крају представе о животу. У овом роману тужбалици Весна Капор пише о животу: „Живот се расцепи за трен.” (28) Па има и оваквих песимистичких ставова: „Ништа није трајно у човековом животу; све бежи од човека.” (22) А човек целог свог живота бежи од смрти. И тај бег није успео ниједном човеку. Стога и важи хераклитовска тврдња Весне Капор да „ништа није трајно у човековом животу”.

„И мада се чини да свет иде напред, мислим, да он тапка у месту. Живот без препрека нема вредност. Без страдања нема вечности.” Није ми баш јасно зашто се сви хватају за вечност. Ваљда мисле ако траже више да ће добити бар мало. Вечност је смишљена када је људски живот (физички) био релативно кратак. Сада се живот продужио, близу је века. Крајње је време да се истакне неки нови захтев.

А ако се под вечношћу подразумева бесконачност, онда је тај захтев без везе. Бесконачно је у математици фиктиван елемент који служи само да затвори теоријску рупу. Тако је и у религијама. Бесконачност је резервисана за Бога. Иначе би пропала доктрина. Ко би упражњавао такву доктрину у којој се зна да ће Бог напустити свет. Чим је Исусу било допуштено да васкрсне тог тренутка је свет оживео. Али да ће се вратити – у то се може веровати. Мада има и тврђења да је побегао. Пробао је да буде човек и видео да је то немогуће. Због тога се виноу у *небо*, *иако дубоко*. Људима је

остало страдање, патња, туга... Људи тапкају, а неки и живе свој живот по утапканом, (с)трпљењем, страдањем и с тугом сећајући се својих најмилијих продужујући им живот.

Овде се истиче да време „истиче”. Није речено да време тече, него „истиче”. То важи за сваког. Свакоме време „истиче”. Негде је брже негде спорије. Некад је краће а некад дуже. Никада није дугачко. Беконачност је само једна безвезна фикција. Време се може вратити само у мислима и док се враћа оно истиче. О томе је роман, о истицању. Човек живи у свом нестајању. И када други нестају и тада човек нестаје. Како рече Хемингвеј, „звони за тобом”. А „људска немоћ је страшна” (36). Све је у пролазности: „Безброј је речи остало. Речених и неизречених.” (51)

Суштина живота јесте у пролазности и у страдању у тој пролазности. Чак су смислили и да се због љубави страда, те да је то чак и узвишено. И Шекспир је насео. Уосталом, он и није био оригиналан. И религија, хајде да не идемо даље, наша, јер све су прављене на исти калуп, инсистира на трпљењу и страдању. Мислим да је то у њој из разлога поробљавања, али то би била тема за други пут. Ја не мислим тако. Ја мислим да треба живети због љубави, а не због ње страдати, или настрадати.

Проблем је што је живот конципиран као страдање и то су регистрировали сензори наше ауторке и на томе је заснован и изведен овај роман. На страдању и на трпљењу. У таквој доктрини живимо. Питање је да ли доктрина може изменити живљење. Можда би требало променити човека. Али наука није успела да направи живот. А и не верујем да ће моћи. Зна се од којих елемената је састављен живот, али се од тих елемената не може направити живот. Зна се да човек може окончати живот. Дакле, живот може уништити живот. И само он то може. Живот је уништитељ. Он сам себе трпи. Где нема живота ту је мир. Живот је немир. Чак и туговање је немир, мада се спроводи у тишини. То је спољашња тишина, а унутра ради вулкан као онај под морем. Некад се приметите вибрације. А некад све ври у тишини.

Весна Капор је провиђењем наишла на тугу, ухватила је за руку и повела, провела ју је кроз целу причу. Широко нам је отворила прозор да бисмо видели *Небо, ипак губоко*.

Небојша Лазић

Универзитет у Приштини –

Косовска Митровица

Филозофски факултет

Катедра за српску књижевност и језик

УДК 821.163.41.09-31 Капор В.

DOI 10.46793/Uzdanica21.1.187L

Научна критика

Примљен: 17. новембар 2023.

Прихваћен: 22. децембар 2023.

## СЕЋАЊЕ КАО ТРАЈАЊЕ У РОМАНУ *НЕБО, ТАКО ДУБОКО* ВЕСНЕ КАПОР

Најстарији сачувани литерарни текст, *Еп о Гилгамешу*, сведочи да је мотив смрти древан колико и сама литература. Наслањајући се на ову аналогiju, можемо закључити како је превладавање језе пред ништавилном основна стваралачка полуга писаца архаичног доба, али и свих књижевних епоха до данашњих дана. Међутим, обрада ове теме, пошто о њој не постоји искуствена свест нити сведочанство, врло је захтевна. Једино што о њој можемо знати јесте да смрт, као и рођење, опкорачују наше постојање. Весна Капор својим романом *Небо, иако дубоко* покушава да представи непредстављиво, оно што је не само иза хоризонта живљења, него и иза хоризонта мишљења: феномен смрти.

Списатељица у роману *Небо, иако дубоко* овом мотиву приступа користећи заобилазни приступ. Као што се у сликарству техником силуете не може представити веран портрет модела али се ипак да наслутити, тако је и Весна Капор у свом роману литерарно осенчила обрис смрти. Овај незахвални задатак добили су књижевни ликови, они реминисценцијама препуним бола чувају успомену на лик преминуле девојке Таре у сећању. Ова сећања су „писма” упућена деветнаестогодишњој покојници, стога је ауторка помало тајанствени наслов прецизирала поднасловом: *Писма Тари*. Овај поднаслов упућује на епистоларну природу дела, али она, како се читалац брзо уверава, није изведена према класичном обрасцу овог романескног усмерења. Наиме, реч је о мислима упућеним преминулој Тари, имагинарним писмима, јер адресат не може одговорити на њих. Писмо је, без обзира на врсту материјала на којем је исписано и начин слања, управо то: порука. Мисли о Тари одржавају њен лик присутним, сећања на њу имају за циљ да продуже њено нематеријално трајање међу онима који су је волели.

О судбини и трајању преминуле девојке Таре, у својеврсним исповестима о њој и празнини која је остала након њеног одласка, приповедају

неутешна мајка, отац, момак и нараторка, која је дала себи задатак да опише раздирућу бол али и вечиту љубав.

Обимом кратки роман Весне Капор *Небо, ипак дубоко* брижљиво је компонован, састоји се од почетног текста „Пешчани сат сипи”, назовимо га прологом, завршног текста „Везати виљиво и невидљиво у чвор”, назовимо га епилогом, и средишњег текста који оивичавају поменути два краћа, насловљен „Шта смо радили тада”. У њему је приказана драма једне борбе за опстанак и останак младе Таре у свету исувише суровом за њу. Пре краћег текста „Пешчани сат сипи”, који се може сматрати и уводом у причу о постојању и нестајању, смештен је епиграф из путописа Милоша Црњанског *Finistère*: „[...] тражио сам, унезвереним погледом обалу, али не у мору, него на небу”. Овај брижљиво одабрани мото открива порекло помало парадоксалног наслова, који пркоси уобичајеном следу појава и ствари, на имагинарној оси света, познатој под именом *axis mundi*. Списатељица је искористила, у складу са његовим суматраистичким доживљајем, дубоки увид великог писца о ономе шта је уочио тог часа. Наиме, Црњански је, интуитивно или спекулативно, код њега се то никада са извесношћу не може утврдити, увидео да се дубина плаветнила мора не може мерити с истинским бескрајем плаветнила неба. Тражење и налажење обале (чврстог тла на које се може стати) након лутања је, сматра Црњански, негде на небу (небесима). Овај светоназор очигледно је прихватила и Весна Капор, те отуда овај поетизовани наслов, као што су уосталом поетизовани и наслови сва три одељка романа.

И последњи, закључни део текста, „Везати видљиво и невидљиво у чвор”, поседује епиграф, који је смештен испод наслова текста који се двоуми између улоге епилога и нараторовог апендикса на средишњи текст. Овога пута ауторка је одабрала стих Ивана В. Лалића из сонета „Молитва”, из збирке *Време, вайре, вријови* (1961), која је ауторска *summa* ране поезије овог великог српског песника. „У привременом кругу малих ствари”, како гласи мото завршног поглавља романа, јесте четврти стих другог катрена песме „Молитва”. Привремени круг малих ствари је – уколико правилно читамо Лалића али и Весну Капор – сâм живот, чудесан у својој обичности. И због тога толико драгоцен у непоновљивости у времену и простору Универзума. Ову песму је Лалић написао пре свог трагичног губитка, али она и неке друге, још злослутније, показују да није потребно доживети губитак да би се он могао разумети.

А да писање о најтежем губитку није једноставан подухват указује и ауторка предговора Ана Гвозденовић користећи реч „усудила” (Капор 2021: XV), како би указала на поетичку храброст ауторке да се суочи с обрадом овог мотива, који се чешће избегава него тематизује у књижевности. Весна Капор је у сведеном, готово аскетском сижеу, бираним лирским пасажима, покушала да релаксира мрачни набој који по природи ствари доноси избор овакве фабуле (књижевне грађе). Она скрупулозно, па, ако се тако

може рећи, чак и нежно, приступа описивању неописивог бола једне мајке после смрти ћерке јединице. Своју патњу исказују у мањој мери и отац и младић Таре, али не стога што је њихов бол за покојницом мања, него зато што је нараторка одлучила да једино мајка може да искаже онај исконски, потиснути крик за женским чедом. Стога имамо неку врсту прећутног женског споразума у дељењу речитог бола мајке и немог бола нараторке, која је на крају ипак морала речима забележити мајчино туговање. У роману то није исказано, али се чини да се у подтексту може наслутити да је једино мајка Мира, која је подарила живот и апсурдним стицајем околности остала без њега, може заронити у дубину туге и бола. Постоји снажна женска солидарност између књижевне јунакиње Мире и нараторке, јер их спаја иста способност да подаре живот и потреба да, инстинктом свог пола, заштите тај драгоцен дар. Посебно су потресни делови романа у којима се описују наизменично успони веровања у исцељење и сурвавање у незнађе, све до тренутка када из болнице лекар јави да је нада која је пропламсала најзад угашена. Ауторка романа, описујући потанко све фазе у појави и развоју болести, чини се, жели да укаже на свеprisутни немар човека према својој и туђим егзистенцијама, у којој се мери живот подразумева а смрт као његова негација потискује у свести и духу.

Напоменули смо да стожерни део романа нема свој епиграф, којем се обично прибегава како би се читалац припремио или упутио у тематику ткива текста које га очекује. Међутим, овде је уместо туђих епиграфа сама ауторка/нараторка сачинила кратак лирски запис. Крхка природа преминуле девојке Таре најбоље се огледа у надимку којим су јој вољени тепали: сеница.

Сеница је птица.  
Сеница је птичица.  
Ти си мала девојчица.  
Одлетела.  
Птичица.

Прве реченице, део Тарине забелешке из свеске за час српског језика, гласе: „Говорићу о времену. Сатови откуцавају. Непрестано. Часови сипе” (Капор 2021: 5). Цитирани део, али и остатак поглавља „Пешчани сат сипи”, варира идеју о бићу заробљеном у времену с којим, пре или касније, нестајући у наносима будућих времена, губи битку. Овде је посебно индикативно да млада девојка већ поседује свест о важности времена и трајања у њему. Ако је нешто извесно у овом најнеизвеснијем од свих светова, онда је то спознаја да је човек време. То су независно један од другог закључили двојица највећих филозофа 20. века, Бергсон и Хајдегер.

Тарина болест је најжешћа у дане око Божића, у данима када се слави рођење вечног живота и спаса. Присећања хармоничних породичних окупљања за време божићних и новогодишњих празника додатно појачава стра-



ховања за судбину болесне Таре. Да ли ће светлост њеног бића и даље сијати за оне који је воле? А податак да је рођена у време варварског НАТО бомбардовања 1999. године, када је много лакше било изгубити него подарити живот, показује сву апсурдност живота омеђеног између једне велике локалне несреће и друге планетарне, када је онај вирус о којем су писали Ками и Пекић пуштен да разара животе.

Стална мајчинска јадиковка проткана је чежњом да се напусти град у којем је зачет али и угашен за њу тако драгоцен пламен живота. У тој потреби да се пресели у неке друге пределе, назире се суматраистички порив Црњанског да се буде негде другде, негде где ране неће болети као што боле сада и овде. Наравно, то је илузија, омама, како је назвао овај порив сâм Црњански. Због овог дослуха Весне Капор с великим писцем, чије се невидљиво присуство осећа како „струји” међу реченицама и пасусима овог романа, једна реченица, не случајно и графички издвојена између две целине текста, погађа читаоца огољеном истином заробљеном у савршеној реченици:

Град је црна рупа у којој нема утехе (Капор 2021: 49).

Тарина смрт може се парадоксално описати као присна одсутност, о њој родитељи и нараторка интензивније мисле док је нема него док је била заједно с њима. У свом поетски интонираном роману *Небо, ипак дубоко* Весна Капор, користећи сразмерно често лексему „венац” у приповедању, сплела је венац од речи за младу особу која никада неће потонути у заборав. Овај роман је запис о томе, запис који ће постојати све док у будућност буде сезала потреба да се воли и памти, да се у сећању чува успомена на трајање оних чији су згасли животи похрањени у памћењу неумрлих.



Никола З. Маринковић  
Српска књижевна задруга  
Београд

## ПРИПОВЕДАЊЕ И СМРТ<sup>1</sup>

(Весна Капор, *Небо, ипак дубоко*, Београд, Српска књижевна задруга, 2021)

После две књиге приповедака Весна Капор поново се јавила романом. Доследно верна лирском приповедању, које се оријентише на „рефлексију, а не радњу” (из предговора Ане Гвозденовић, IX), Капорова је у доброј мери унапредила препознатљиву приповедачку поетику. Како је у критици већ примећено, њен стил приповедања близак је песничком говору. Реченице, неретко и специјалне или некомплетне, настављају се у низовима који су повезани асоцијативним а не само хронолошким везама. Понављања, карактеристична за стих, а редувантна ван њега, успоравају наративно време и усмеравају пажњу на стање, а не збивање или делање јунака. Због тога у центру њеног приповедачког фокуса неретко није одигравање неког догађаја или чина, већ његове последице и/или смисао, као што је у очеве смрт у носећој приповеци из књиге *Венац за оца*, или готово трансимболистичка сцена додавања ножа на плажи у приповеци „Господине мој”. Лирско приповедно језгро се шири кроз неколико рукаваца. Догађај добија своју предисторију фрагментарног типа, прелама се кроз перспективу неколико ликова, асоцијативно повезује са историјским или књижевним аналогонима, што свеукупно чини основе његове универзализације и надилажења искуствене прототипије.

Уколико је у језгру наратива нека гранична егзистенцијална ситуација, као смрт, приповедање може прећи и у друго лице једине и попримити епистоларни или псеудоепистоларни облик. Лично сећање, дато у форми обраћања некоме ко није ту, постаје уломак разговора у којем се зазива заједничко сећање да би се преобразило у искуство присуства. Истовремено, обраћањем некоме кога више нема активира се и прастара, магијска функција језика који пуким обраћањем треба да изазове присуство, као у нарицању, које се и спо-

---

<sup>1</sup> Прештампано из: *Повеља*, 2/2021, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 106–110.

миње у тексту романа *Небо, иако дубоко*. Отуда је посредан циљ приповедања сизифовска борба са протицањем времена, које на изврстан начин треба зауздати, успорити или сачувати оне тренутке који имају вредност вечности. Проблем времена компатибилан је са одређењем за лирско приповедање јер је наратив, који је по природи ствари динамичан и конфигурише време у протоку, потребно на неки начин успорити и померити фокус са традиционалног приповедања на нешто што би било ближе дескрипцији.

У роману *Небо, иако дубоко* акценат је на епистоларној форми, на коју указује и поднаслов (*Писма Тари*), и вишегласју. Који ефекат се тиме постиже? У наративном језгру је трагедија смрти девојке Таре, која са навршених 19 година изненада умире од сепсе. Време рођендана, оболевања и смрти је симболично и обухвата две недеље од Нове године по грегоријанском календару, преко Бадње вечери до Нове године по јулијанском. Лична и општа радост везана за колективни, премда симболички мање „тежак” датум, уступа место стрепњи на радосни празник (Бадње вече и Божић), те смрти у продужене дане весела („стара” Нова година). Драматика ове смрти појачана је чињеницом да је Тара дете и унука, и то јединица, што њену смрт чини посебно трагичном.

У том контексту, вишегласје као да наглашава неискazивост и трагичност смрти детета. Та смрт не може бити саопштена из перспективе неутралног, објективног приповедача, јер, видећемо пажљивим ишчитавањем романа, не постоји ништа што се поуздано може знати о смрти детета, нити је могуће у односу на такву смрт заузети приповедну дистанцу. Уместо тога, приповедач својим уметнутим гласом тек подстиче гласове оца, мајке, момка, и интервенише у тренуцима када је потребно уметнути делове из Тариних бележница или структурно повластити текст њене школске беседе, који се налази на самом почетку.

Динамика која се овом приповедном стратегијом добија је вишеструка. На првом месту, смењивање различитих гласова омогућава да понављање истих мотива или стилских елемената, превасходно тужбаличког типа, делује уметнички оправдано. На другом месту, оно омогућава и нијансирање теме преко карактеризације, пошто су гласови оца, мајке, момка, па и приповедача јасно индивидуализовани, при чему је нарочито успела разлика мушко–женско (туговање). Коначно, ово вишегласје омогућава и извесну врсту модернистичког одклона од апсолутног знања и то одклона као шетње на ивици неискazивог којом се преиспитује сама могућност говора о смрти. Истовремено, романтичарски мотив мртве, узвишене драге, чији елементи су присутни у Тарином лику и преобликовани у митску фигуру савршене девице коју непозната, премда благо фигурализована пошаст узима себи, обилато су потпомогнути овим вишегласјем јер се дивинизација лика покојнице одвија из више праваца.

Због тога уметнути документи: Тарина беседа, делови бележнице и текст осмртнице у новинама, немају постмодернистички смисао проблема-

тизације односа фикције и факције већ представљају извесну врсту одговора на ова писма без адресе. У митском чину зазивања језиком, покојница на симболички начин одговара сачуваним текстом, чиме се драма сусрета ипак одиграва, али тако да само појачава дубину одсутности. Као што је девојка Тара била непоновљива, и документ је непоновљив.

Тара је, премда трагично преминула, непрекидно ословљавана у роману, док се име њеног момка не помиње, име приповедача такође, а имена оца и мајке тек на неколико места, и ту у контексту који именима не придаје важност. Језичко економисање у невеликом тексту романа отуда је фокусирано на очување симболичког присуства Таре Сенице, али и на прихватање, односно немогућност прихватања њене смрти. Управо у вези са лирским економисањем текстом је веома важна чињеница да се у овом роману о смрти та реч доследно не употребљава.

Шта би томе могао бити разлог? Зато што реч „смрт” има призивку коначности. Како се борити против коначности? Бесконачном причом, понављањем, чувањем предмета, ритуалима свакодневице, неприхватањем, постављањем. Тарина мајка непрекидно чува гестове њихових јутара и вечери, одлази свакодневно на њен гроб и тим упорним истрајавањем на облику живота трагично покушава да задржи суштину која неумитно отиче.

Да ли је, можда, непомињање смрти истовремено знак њене власти? Чак и када је патетична, емоција у овом роману је истинита због уверљиве психолошке карактеризације. Међутим, баш због јаког миметизма психолошког слоја сам проблем смрти остаје недосегнут. Другим речима, одвећ немоћни, људски однос према нечему што надилази људско искуство истовремено продужава приповедање јер нема снагу да превлада наративну срж – а то је губитак детета. Решење ове апорије отуда захтева промену у приповедној перспективи.

Третман времена на крају романа на то најбоље указује. Прва година од смрти запрема готово целину текста, док је друга година прикривена лакуну која је знак сазревања приповедачеве свести о томе да се прича мора пренети. У том смислу, доминантни мајчин глас у епилогу преузима приповедач, што на симболичком плану треба да сугерише превласт приче над смрћу. Шта се онда завршава крајем текста, уколико је на нивоу лика смрт несавладана, док њеној власти приповедач измиче?

Завршило се саживљавање са смрћу, као процес над којим његови објекти немају никакву власт. А улазак смрти у живот је оно што захтева приповедање, и то улазак на непредвиђен начин, јер уместо природног следа – да човеку прво умиру родитељи, па он сам и тек онда деца, што смрт детета чини искуством које није општељудско и од њега твори трауму јер се јавља као нешто за шта не постоје наслеђени обрасци обликовања. Због тога, разне приповедне традиције, које су присутне у овом делу, од фолклорно-

-тужбаличке, преко модернистичке па до псеудодокументарне, не досежу до феномена због чије неисказивости их је приповедач и упослио.

Отуда, ово је и роман о људској природи, чиме један лирски текст добија антрополошки квалитет, док проблематизовањем религијских образаца он добија и метафизички квалитет, превасходно кроз неисказано, али присутно питање да ли религија може пружити утеху.

На једном месту, мајка показује приповедачу албум у којем жели да сложи „ту нашу белу тугу” (74). На првој страници албума су струкови белог цвећа, које је она „узела из букета, са белог крста”, да би имала „бар мрву тог дана, тог коначног растанка” (74). Откуда одједном те речи о коначном растанку, упоредо са гестовима сећања и молитве? Да ли је трагика губитка детета у томе што до те мере деструира наше колективно искуство да истовремено елиминише све могућности превазилажења? Човек онда може палити свећу, ишчекивати сопствени крај, а ипак у говору осведочити потмулу свест о коначности смрти.

Једино што приповедач може учинити јесте да пусти човека да прича, без обзира на бесконачна понављања и привидну узалудност речи. Рецимо, глас мајке лајтмотивски понавља да „не може више”, и да је сваким даном све ближе ћерци. Њен живот наставља се сасвим у сенци смрти, али не зато што се смрт десила, већ зато што треба да се деси. Шта онда спречава самоубиство? Осећање да није све завршено што треба да се заврши, мутни наговештај као незауостављива инерција живљења.

Такође, да ли потреба да се исприча прича може да одржава живот, иако он сам по себи води ка смрти? Коначно, није ли својеврсно одбројавање дана до сусрета са ћерком заправо оспољавање очигледног, односно онога што важи за сваки људски живот понаособ? Па шта онда овај случај чини другачијим, зар не одбројава сваком човеку тај сат исто? Заправо не, јер сат постане приметан тек у суочењу са непремостивим болом као што је губитак детета. Смрт детета је нешто што уприсутњује смрт више него било шта друго на овоме свету.

Стога разлог зашто она није именована може бити и тај да се њено присуство ипак надвлада у језику и то тако што ће се допустити да се страх од смрти неспутано искаже. Управо је језик оно место где треба започети борбу против власти коначности, борбу која је унапред изгубљена или, парадоксално, баш зато добијена јер је изгубљена. Приповедање о њој потврда је дубоког осећања да није све, упркос духу времена, само текст, и да оно што измиче речима не измиче нашем напору да га обликујемо, па макар и тако што ћемо ослобађањем оног говора који нема снагу да се носи са смрћу, исцрпсти моћ коју, без осећања вечности у Богу, она има над човеком. Нови роман Весне Капор управо је то, потврда моћи језика да изрази аутентичност, али и наду, попут оне Аљоше Карамазова, да ћемо се неизоставно видети, у вечности.

## УПУТСТВО АУТОРИМА

*Узданица*, часопис за језик, књижевност и педагошке науке, објављује научне и стручне чланке. У категорији научних чланака доноси оригиналне научне радове, прегледне радове, кратка или претходна саопштења, научне критике, односно полемике и осврте. У оквиру стручних чланака даје стручне радове, информативне прилоге и приказе.

Оригинални научни радови треба да садрже претходно необјављене методолошки утемељене резултате сопствених истраживања. Прегледни рад садржи оригиналан, детаљан и критички приказ истраживачког проблема. Кратко или претходно саопштење представља оригинални научни рад пуног формата, мањег обима или полемичког карактера. Научне расправе на одређену тему, засноване на научној аргументацији, дају се у оквиру научне критике, полемике и осврта.

У оквиру стручних прилога дају се стратегије и искуства корисна за унапређење професионалне праксе, уводници, коментари и прикази књига. Изузетно, у Часопису, примерено „Акту о уређивању научних часописа” Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије, могу бити објављивани и монографски радови, као и критички прегледи научне грађе: историјско-архивске, лексикографске и библиографске.

Језик рада може бити српски и енглески, а према научној проблематици могу се објављивати и радови на другим језицима.

За објављивање у Часопису прихватају се искључиво радови који нису претходно објављивани. Све приспеле радове рецензирају два рецензента, после чега Редакција доноси одлуку о објављивању и о томе обавештава аутора у року од највише три месеца. Рукописи се шаљу електронском поштом, а прилози (цртежи, графикони, схеме) могу бити послати поштом и не враћају се. Адреса уредништва и електронска адреса дате су у импресуму часописа.

Рад приложен за објављивање треба да буде припремљен према стандардима часописа *Узданица* да би био укључен у процедуру рецензирања. Неодговарајуће припремљени рукописи неће бити разматрани.

### ***Обим и фонџ***

Рад треба да буде написан у текст процесору Microsoft Word, фонтом Times New Roman величине 12 тачака, ћирилицом, са проредом од 1,5 реда. Обим оригиналних научних, прегледних и стручних радова је до једног ауторског табака (око 30.000 знакова), а информативних прилога и приказа до 1/3 ауторског табака (око 10.000 знакова). Уредништво задржава право да публикује и радове који прелазе овај обим.

### ***Име ауџора***

Наводи се пуно име, средње слово и презиме, као и година рођења (свих) аутора. Година рођења се не објављује у *Узданици*, али се користи у бази аутора Народне библиотеке. Презимена и имена домаћих аутора увек се исписују у оригиналном облику (са српским дијакритичким знаковима), независно од језика рада.

### ***Назив усџанове ауџора (афилијација)***

Наводи се пун (званични) назив и седиште установе у којој је аутор запослен, а евентуално и назив установе у којој је аутор обавио истраживање. У сложеним организацијама наводи се укупна хијерархија (на пример: Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за социологију).

Афилијација се исписује непосредно након имена аутора. Функција и звање аутора се не наводе.

### ***Конџакџ џогаџ***

Адреса или имејл-адреса аутора даје се у напомени при дну прве стране чланка. Ако је аутора више, даје се само адреса једног, обично првог аутора.

### ***Аџсџракџ (сажеџак)***

Апстракт је кратак информативни приказ садржаја чланка који читаоцу омогућава да брзо и тачно оцени његову релевантност. Саставни делови сажетка јесу циљ истраживања, методе, резултати и закључак. Сажетак треба да има од 100 до 250 речи и треба да стоји између заглавља (наслов, имена аутора и др.) и кључних речи, након којих следи текст чланка.

### *Резиме*

Ако је језик рада српски, сажетак на страном језику даје се у проширеном облику, као резиме. Посебно је пожељно да резиме буде у структурираном облику. Дужина резимеа може бити до 1/10 дужине чланка. Резиме се даје на крају чланка, након одељка Литература. Саставни део резимеа на страном језику чини и пуно име аутора, потпуна афилијација, назив рада и кључне речи.

### *Кључне речи*

Број кључних речи не може бити већи од 10. У чланку се дају непосредно након сажетка, односно резимеа.

### *Литература*

Све референце на крају рада наводе се латиницом и исписују на доследан начин, абecedним редоследом.

Референце изворно публиковане ћирилицом или неким другим писмом могу се, након обавезног латиничног облика у који се морају транслитеровати, навести у свом оригиналном облику са назнаком [orig.].

Уколико је за наведену референцу доступан DOI број, треба га навести на њеном крају, иза свих осталих података.

За навођење референци користи се АПА стил, а референце се могу наводити и по следећем моделу.

#### 1. Књига

У тексту: (презиме година: страна)

У списку литературе: prezime (godina): inicijal imena prezime, *naslov*, mesto: izdavač.

Kristal (1999): D. Kristal, *Enciklopedijski rečnik moderne lingvistike*, Beograd: NOLIT.

Ћомски (2008): N. Ћомски, *Hegemonija ili opstanak*, Novi Sad: Rubikon.

Ћомски (1968): N. Chomsky, *Language and Mind*, Harcourt, Brace and World: New York.

#### 2. Чланак

У тексту: (презиме година: страна)

У списку литературе: prezime (godina): inicijal imena prezime, *naslov članka*, *naslov časopisa/zbornika*, broj, mesto: izdavač, strana.

Jovanović, Simić (2009): J. Jovanović, R. Simić, Tekst kao lingvistička i komunikacijska struktura, *Srpski jezik*, XIV/1–2, Beograd: Naučno društvo za negovanje i proučavanje srpskog jezika, 325–345.

Када се исти аутор наводи више пута, поштује се редослед година у којима су радови публиковани. Уколико се наводи већи број радова истог аутора публикованих у истој години, радови треба да буду означени словима уз годину издања, нпр.: 1999а, 1999б...

Навођење дела које има више од једног аутора подразумева да се имена аутора наводе према редоследу који је дат на насловној страни.

У тексту: (Франковић, Ракић, Вилотијевић 1973)

У списку литературе: Franković, Rakić, Vilotijević (1973): D. Franković, B. Rakić, M. Vilotijević, *Vaspitni rad u domovima*, Beograd: Delta pres.

Ако је више од три аутора, у тексту се наводи презиме првог аутора и додаје се „и др.“, а у оквиру листе референци треба навести имена свих аутора према редоследу на насловној страни књиге/чланка.

Навођење необјављених радова није пожељно, а уколико је неопходно, треба навести што потпуније податке о извору.

### ***Веб-документи***

Презиме аутора, година, назив документа (курзивом), датум када је сајт посећен, интернет адреса сајта, нпр.:

Mercer, S. (2008): Learner Self-beliefs. *ELT Journal* 2008 62(2): 182–183. Retrieved in January 2009 from <http://eltj.oxfordjournals.org/cgi/content/full/62/2/182>

### ***Цртежи, слике и табеле***

Слике (цртежи, графикони, схеме) и табеле дају се у посебном фајлу. У основном тексту се маркира место где долазе и не уводе се у текст. Табеле, слике и илустрације морају бити разумљиве, у одговарајућој резолуцији и црно-беле. Нису пагиниране и морају имати редни број, наслове и легенде (објашњења ознака, шифара и скраћеница) класификоване по врстама и нумерисане унутар своје категорије. Приказивање истих података табеларно и графички није дозвољено.

***Стаτισички подаци*** дају се према параметрима научних методологија.

***Уредништво***



*Издавачки савет*

Проф. др Вељко Банђур, Универзитет у Београду, Учитељски факултет; проф. др Виолета Јовановић, Универзитет у Крагујевцу, Факултет педагошких наука; проф. др Емина Копас-Вукашиновић, Универзитет у Крагујевцу, Факултет педагошких наука; проф. др Радивоје Микић, Универзитет у Београду, Филолошки факултет; проф. др Тиодор Росић, Универзитет у Крагујевцу, Факултет педагошких наука; проф. Слободан Штећић, Универзитет у Крагујевцу, Факултет педагошких наука

*Editorial committee*

Prof. Veljko Bandur, PhD, University of Belgrade, Teacher Education Faculty; prof. Violeta Jovanović, PhD, University of Kragujevac, Faculty of Education in Jagodina; prof. Emina Kopas-Vukašinović, PhD, University of Kragujevac, Faculty of Education in Jagodina; prof. Radivoje Mikić, PhD, University of Belgrade, Faculty of Philology; prof. Tiodor Rosić, PhD, University of Kragujevac, Faculty of Education in Jagodina; prof. Slobodan Štečić, University of Kragujevac, Faculty of Education in Jagodina

*Рецензенти*

Доц. др Маја Димитријевић  
Проф. др Виолета Јовановић  
Проф. др Милош Ковачевић  
Проф. др Јелена Петковић

*Ликовни уредник*

Проф. Слободан Штећић, Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, Јагодина

*Технички уредник*

Радомир Ивановић

*Лектиура, коректиура и превод резимеа*

Мср Марија Ђорђевић

*Штампа*

Графички атеље „Сквер”  
Крагујевац

*Тираж*

100

*Илустирација на насловној страни*

Мирјана Пешев Сеница

*Адреса уредништва*

УЗДАНИЦА

Часопис за језик, књижевност и педагошке науке

Факултет педагошких наука

Универзитета у Крагујевцу, Јагодина

Милана Мијалковића 14, 35000 Јагодина

✉ [uzdanica.pefja@gmail.com](mailto:uzdanica.pefja@gmail.com)

☎ +381 35 8223805



<https://pefja.kg.ac.rs/uzdanica>

CIP – Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

---

37+82

**УЗДАНИЦА** : часопис за језик, књижевност и педагошке науке / главни и одговорни уредници Илијана Чутура, Маја Димитријевић. - 2003, бр. 1 - . - Јагодина : Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, 2003- (Крагујевац : Графички атеље „Сквер”). - 24 cm

Три пута годишње. - Је наставак: Узданица (Светозарево) = ISSN 0500-8557  
ISSN 1451-673X = Узданица (Јагодина)  
COBISS.SR-ID 110595084

---